

Zweiter Teil:

Musik im Geflecht von Identitäten

III Musik und soziale Identitäten

1 Musik als Identitätsmarkierung

Die Migration in eine kulturell vom Ausgangsort sehr verschiedene Umgebung nimmt weiten Teilen der Alltagskultur ihre Selbstverständlichkeit. Einfache Dinge des Lebens, Gewohnheiten und Bräuche, die etwa in einem anatolischen Dorf oder einer kleinen Stadt ohne Alternativen und wie von alleine das Leben bestimmten, müssen mit einem Mal bewusst ausgewählt und gegen eine mehr oder weniger verständnislose Umgebung aktiv durchgesetzt werden. Beinahe unvermeidlich werden damit aus einfachen Bräuchen bewusste Inszenierungen. Während innerhalb von Migranten-Familien lokale Bräuche, etwa auch lokale Volkslieder und –tänze, noch einfach und direkt an Kinder weitergegeben werden, wachsen die großen Veranstaltungen der türkischen ›Landsmannschaftsvereine‹ in Deutschland zu bewussten Inszenierungen an. Vor allem bei der Verhandlung größerer Identitätsdiskurse überwiegt diese symbolische Repräsentation: im Nationalismus – im türkischen wie im kurdischen – oder im Islam, und dabei insbesondere im Alevismus.

Jede Form ›traditioneller‹ Musik, vor allem aber die Zusammensetzung des Musiklebens der Diaspora als Ganzes wird von solchen sozialen Identitäten entscheidend geprägt – und zwar meist von komplexen Identitätskombinationen. Dieser Einbindung von Musik in soziale Identitätsdiskurse steht allerdings die Idee von Musik als reiner Kunst entgegen, mit der die Ablehnung aller ›musikfremden‹ Beeinflussungen und Vereinnahmungen einhergeht (siehe Kapitel IV).

In Kapitel III soll zunächst die Konstruktion und Interdependenz sozialer Identitäts-Diskurse beschrieben werden, ihre spezifische Situation im Kontext von Migration und Diaspora, sowie die jeweiligen Implikationen für Musik und Musikleben der imaginären Türkei.

Theoretischer Ansatz ist dabei das Konzept der kulturellen Identität, oder besser: das Patchwork kultureller Identitäten. Ende der 1970er Jahre war zu-

nächst das sozialpsychologische Konzept der ›sozialen Identität‹ entstanden, geprägt insbesondere durch Henri Tajfel, der soziale Identität verstand als

Teil des Selbstkonzeptes eines Individuums [...], der sich aus seinem Wissen um seine Mitgliedschaft in sozialen Gruppen und aus dem Wert und der emotionalen Bedeutung ableitet, mit der diese Mitgliedschaft besetzt ist.¹

Nach Tajfel neigt jeder Mensch dazu, sich selbst als Teil sozialer Gruppen zu verstehen, wobei der Begriff ›soziale Gruppe‹ hier nicht im Sinne von Kleingruppen gemeint ist, in denen Individuen direkt miteinander kommunizieren können, sondern als soziale Kategorie, der sich Menschen zugehörig fühlen und der sie von anderen zugeordnet werden. Der Begriff der sozialen Gruppe umfasst in diesem Sinne also Ethnien, Nationen, Religionsgemeinschaften, aber beispielsweise auch politische oder Berufsgruppen. Entscheidendes Kriterium ist in jedem dieser Fälle die in ihrer Zusammensetzung variable Kombination aus individuellem Zugehörigkeitsgefühl und einer Zuordnung von Außen. Benedict Anderson beschrieb in diesem Sinne Nation als ›vorgestellte Gemeinschaft‹ (*imagined community*):

Sie [eine Nation] ist eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. Vorgestellt ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert.²

Auch in Ethnologie und Sozialanthropologie setzten sich in den 1970er und -80er Jahren nach und nach ähnliche Konzeptualisierungen sozialer Gruppenidentitäten durch. Jahrzehntlang war der Begriff ›Ethnie‹ durch vermeintliche kulturelle Gemeinsamkeiten definiert worden, etwa Sprache, Traditionen, Religion, Geschichte oder Rasse. Fredrik Barth richtete dann 1969 seine Aufmerk-

¹ Henri Tajfel (1982): *Gruppenkonflikt und Vorurteil. Entstehung und Funktionen sozialer Stereotypen*, Bern: Hans Huber, S. 102.

² Benedict Anderson (1983/1991), S. 15. Auch bei Nationen spielt die Außenabgrenzung eine zentrale Rolle: »Die Definition des Anderen, ihre Kontrolle, ihre Darstellung und der Kampf gegen sie, sind entscheidend für die Herausbildung aller Nationalstaaten« (Ernest Gellner, 1991: *Nationalismus und Moderne*, Berlin: Rotbuch, S. 77).

samkeit auf die Grenzen zwischen ethnischen Gruppen.³ Für Barth war ethnische Identität nur interaktiv – mit ›anderen‹ – denkbar. Ethnische Gruppen verstand er nicht mehr als feste soziale Einheiten, sondern als dynamische Gebilde, die durch Abgrenzung nach außen entscheidend von den Akteuren selbst definiert werden. Erst durch den Vergleich mit ›anderen‹ Gruppen erhalten Barths Auffassung zufolge vermeintliche kulturelle Merkmale der ›eigenen‹ Gruppe ihre abgrenzende Bedeutung.

Dabei muss die Innenabgrenzung einer Gruppe nicht unbedingt mit ihrer Wahrnehmung von Außen übereinstimmen. So wird der Ausdruck ›laz‹, eigentlich eine ethnische Eigenbezeichnung, die sich auf die gleichnamige kaukasische Sprache bezieht, in der Türkei meist pauschal für Menschen der östlichen Schwarzmeerküste gebraucht, unabhängig von deren Muttersprache.⁴ Auch bezeichnen viele sunnitische Türken aus der Region von Sivas und Günüşhane alle Aleviten – ungeachtet ihrer Sprache – als Kurden (*kürt*).⁵

Weiterhin können zur interethnischen Abgrenzung durchaus unterschiedliche Kategorien in den Vordergrund rücken. In seinem Kompendium ethnischer Gruppen in der Türkei klassifiziert Andrews teils nach Sprache (Lasen), teils nach Kombinationen aus Sprache und Stammesstruktur (Tscherkessen, Abchassen), nach Religion, teils mit, teils ohne gleichzeitige sprachliche Unterschiede (türkische Aleviten, christliche Araber, Juden, Griechen), Religion und Stammesstruktur (alevitische Turkmenen, shafiitische und alevitische Kurden) oder Stammesstruktur ohne Sprache oder Religion (sunnitische Turkmenen und Yörükten).⁶

Insbesondere in der Türkei – auch der imaginären Türkei – sind die Grenzen zwischen diesen (wie auch immer definierten) kleineren oder größeren sozialen Gruppen generell stark ausgeprägt.⁷ Bis in die 1950er Jahre lebten selbst die meisten Einwohner türkischer Städte noch getrennt nach Religion, ethnischer

³ Fredrik Barth (1969): Introduction, in ders. (Hrsg.): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Bergen: Universitetsforlag, zitiert nach: Werner Sollors (1996): *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, Houndsmills: Macmillan, S. 294-324.

⁴ Peter Alford Andrews (1989), S. 27.

⁵ Zülfü Selcan (1998): *Grammatik der Zaza-Sprache*, Berlin: Wissenschaft & Technik, S. 47.

⁶ Peter Alford Andrews (1989), S. 21. Siehe auch Karin Vorhoff (1995): *Zwischen Glauben, Nation und neuer Gemeinschaft*, Berlin: Schwarz, S. 14-28.

⁷ Werner Schiffauer (1993), S. 24.

Zugehörigkeit und geographischer Herkunft, und nur wenige hatten Interesse daran, die Kultur ›anderer‹ Gruppen kennenzulernen.⁸ Dagegen wurden kulturelle Unterschiede mitunter strategisch ausgenutzt: So lagen die Musik- und Vergnügungszentren osmanischer und türkischer Städte traditionell in den Christen- und Judenvierteln. In vergleichbarer Weise liegen heute die meisten türkischen Diskotheken Deutschlands entweder im Stadtzentrum oder in abgelegenen Industrievierteln, jedenfalls stets außerhalb der ›türkischen Wohnviertel‹ (siehe oben, S. 140).

Ethnizitäten – soziale Identitäten überhaupt – sind also keine unveränderlichen natürlichen Gegebenheiten, sondern situations- und zeitabhängige soziale Prozesse:

Die Vorstellung, Identität habe etwas mit Menschen zu tun, die alle gleich aussehen, auf dieselbe Weise fühlen und sich selbst als Gleiche wahrnehmen, ist Unsinn. Identität als Prozess, als Erzählung, als Diskurs wird immer von der Position des anderen aus erzählt. Darüber hinaus ist Identität immer auch eine Erzählung, eine Art der Repräsentation.⁹

Auch die Entstehung neuer Ethnizitäten, mehr oder weniger bewusste Verschiebungen der eigenen Ethnizität oder nachträgliche ethnische oder kulturelle Umdeutungen sind mit diesem Konzept sozialer Identitäten erklärbar¹⁰ – beispielsweise der ethnische Zaza-Nationalismus, der seit Anfang der 1990er Jahre vor allem in der Diaspora entstand (siehe unten, S. 240f.).

Vor allem infolge von Migrationen stoßen dann die verschiedensten, häufig miteinander konkurrierenden oder einander überlappenden Identitäten aufeinander und verbinden sich zu komplexen individuellen Patchwork-Identitäten,¹¹ die aus ethnischen, religiösen, regionalen oder nationalen Komponenten bestehen, wobei sowohl Ideologien und Identitäten des Herkunfts- und des Aufnahmelandes zum Tragen kommen können, wie auch solche aus dritten oder

⁸ Werner Schiffauer (1993).

⁹ Stuart Hall (1991/1994): *The Local and the Global: Globalisation and Ethnicity*, in: Anthony King (Hrsg.): *Culture, Globalisation and the World System*, London: Macmillan; deutsch: *Das Lokale und das Globale*, in: Stuart Hall (1994): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument, S. 74.

¹⁰ Werner Sollors (1989): *The Invention of Ethnicity*, Oxford: Oxford University.

¹¹ Heiner Keupp u. a. (1999): *Identitäts-Konstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbeck: Rowohlt.

weiteren Ländern, Staaten, Kulturen oder internationalen Diskursfeldern. Dabei lassen sich mitunter Identitätscluster erkennen. So kombinieren beispielsweise kurdische Aleviten kurdischen Nationalismus mit politisch linksorientierter Identität, in sozialer Hinsicht sehen sie sich als ›Ausländer‹, und gegenüber dem sunnitischen Islam grenzen sie sich als Aleviten ab. Der individuelle Spielraum bei der Gestaltung dieser Identitätspatchworks hängt von der persönlichen Herkunft ebenso ab wie von der lokalen soziokulturellen Umgebung und den individuell erreichbaren Identitäts-Diskursen und ihrer gegenseitigen Kompatibilität. Immer wieder ist dabei überraschend, wie scheinbare Gegensätze individuell doch miteinander vereinbar sind und welche scheinbar extremen Identitätswechsel bewältigt werden können. Der Begriff ›kulturelle Identität‹ zur Beschreibung individueller wie sozialer Patchworks betont gerade auch die mögliche Selbstbestimmung des Einzelnen.

Identität ist dann gerade nicht gleichzusetzen mit dem, was man ist, sondern mit dem, was man nicht ist – nicht mit der Situation, sondern mit dem, was man aus ihr macht.¹²

Um nun die Vorstellung einer bestimmten Gemeinschaft, einer Nation, einer Religionsgemeinschaft oder einer ethnischen Gruppe zu erzeugen und ihre Bedeutung gegenüber anderen vorgestellten Gemeinschaften zu verteidigen, bedarf es der überzeugenden Darstellung von Gemeinsamkeiten in Herkunft, Sprache, Kultur und besonders der Geschichte.¹³ Wirksam werden Identitäten vor allem durch Repräsentationen in markanten Symbolen, etwa durch Inszenierungen vorgeblich ›authentischer‹ Traditionen. Erfundene, sozial konstruierte Traditionen (*invented traditions*) nannte Eric Hobsbawm verfestigte, ritualisierte Bräuche mit symbolischer Funktion,¹⁴ also nicht aus reiner Gewohnheit oder praktisch-technischer Notwendigkeit in stets ähnlichen Kontexten

¹² Werner Schiffauer: Zu dieser Broschüre, in: Die Ausländerbeauftragte des Senats Berlin (1997): *Die Ehre in der türkischen Kultur – Ein Wertesystem im Wandel*, Berlin, S. 7.

¹³ Stuart Hall (1992/1994): The Question of Cultural Identity, in: Stuart Hall, David Held, Tony McGrew (Hrsg.): *Modernity and its Futures*, Milton Keynes: Polity Press, S. 273-316; deutsche als: Kulturelle Identität und Diaspora, in: Stuart Hall (1994), S. 30.

¹⁴ Eric Hobsbawm (1983): *Inventing Traditions*, in: Eric Hobsbawm, Terence Ranger: *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University, S. 1-14.

unverändert wiederholte kulturelle Praktiken, sondern solche mit identitätsstützender Funktion: bewusst neu erfundene und institutionalisierte Traditionen – etwa Flaggen oder Logos – ebenso wie halb bewusste Umdeutungen und Instrumentalisierungen bestehender Bräuche, etwa Trachten.

Inventing traditions, it is assumed here, is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition.¹⁵

Auch Musik kann in diesem Sinn zur Identitätsmarkierung und Grenzziehung verwendet werden, für welche Identität auch immer, individuell, bewusst wie unbewusst, oder, mit größerer Ausstrahlung, in politischer Absicht.¹⁶ Am offenkundigsten ist diese Funktion im Fall von Nationalhymnen, bzw. im frühen Osmanischen Reich bei der Musik der *mehterhane* (der sogenannten Janitscharen-Kapellen). Aber auch die Idee von ›Volksliedern‹, ›Volksmusik‹, oder, noch allgemeiner, die Idee ›nationaler Musikstile‹ sind unübersehbar von Identitätsdiskursen und ihren Repräsentationen geprägt, ebenso gilt dies für als ›typisch‹ für etwas bestimmtes vorgestellte Instrumente, Melodien oder Gesangsstile, oder schließlich für eine angeblich typische Haltung gegenüber Musik (etwa der Art: »Italiener lieben Musik«).

Die Verwendung von Musik in diesem Sinne, die Auswahl und Verwendung konkreten Materials zur Konstruktion von Traditionen, hängt dabei von der jeweiligen Diskursstruktur ab, von den konkreten Rahmenbedingungen des Musiklebens sowie von der zur Verfügung stehenden Musik und ihrer bisherigen Position in weiteren Identitätsdiskursen.

Auf Musik wirken unterschiedliche soziale Identitäten dann auf sehr unterschiedliche Art und Weise. So kann eine Hinwendung zu einem strengen Islam dazu führen, Musik ganz aufzugeben, die Betonung einer ›türkischen‹ Identität dagegen zur Teilnahme an einer Volkstanzgruppe oder, seit Ende der 1970er Jahre, an einem Chor, der das Repertoire der ›klassischen türkischen Musik‹ pflegt. Häufig führt die Verwendung von Musik als Identitätsmarkierung zur Bevorzugung eines bestimmten Musik-Repertoires, dessen musikalische Reali-

¹⁵ Eric Hobsbawm (1983), S. 4.

¹⁶ Martin Stokes (1994): *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford: Berg; Barbara Kirshenblatt-Gimlett (1995): Theorizing Heritage, in: *Ethnomusicology*, 39, S. 367-380.

sierung demgegenüber in den Hintergrund tritt. Die Lieder *Gelin canlar bir olalım* (›Kommt ihr Seelen, lasst uns eins sein‹) oder *Sivas elerinde sazım çalınır* (›In der Fremde von Sivas wird meine *saz* gespielt‹) stehen für Alevismus, *Sol cennetin ırmakları* (›Diese Flüsse des Paradieses‹) für den religiösen (sunnitischen) Islam und Militärmärsche, allen voran natürlich der *İstiklâl Marşı* (›Unabhängigkeitsmarsch‹), die türkische Nationalhymne, für die Türkische Republik. Schon in der Türkei – erst recht in der imaginären Türkei – wird die ›Identität‹ von Musik häufig diskutiert: Ist ein Volkslied ›eigentlich‹ kurdisch oder türkisch, *arabesk*-Musik noch türkisch oder eher arabisch, Yunus Emre (14. Jahrhundert) rein türkisch, alevitisch oder (sunnitisch-) islamisch?

In der Musikwissenschaft wurde der Ansatz, Musik in ihrer Einbettung in soziale Identitäten zu untersuchen, bisher nur vereinzelt angewandt. Einzelne Aufsätze behandelten die Rolle von Musik bei der Formierung von nationalen bzw. ethnischen Identitäten,¹⁷ vor allem im Zusammenhang von Diaspora-Situationen.¹⁸

In der imaginären Türkei – der Begriff stützt sich wie das neuere Konzept von Diaspora ja ebenfalls auf das der sozialen Identität – erweisen sich die Konstruktionsverfahren und Repräsentationen kultureller Identitäten bei allen unübersehbaren inhaltlichen Unterschieden als erstaunlich ähnlich. Auf lokaler Ebene verfestigen sich persönliche Verbindungen zunächst in Vereinen zu

¹⁷ James D. Chopyak (1987): The Role of Music in Mass Media, Public Education and the Formation of a Malaysian National Culture, in: *Ethnomusicology*, 31, S. 413-452; Christopher Alan Waterman (1990): »Our Tradition is a Very Modern Tradition«: *Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity*, in: *Ethnomusicology*, 34, S. 367-379; Owe Ronström (1994): »I'm Old and I'm Proud«, Dance and the Formation of a Cultural Identity Among Pensioners in Sweden, in: *The World of Music*, 36 (2), S. 5-30; K. Olle Edström (1999): From Schottis to ›Bonnjazz‹ – Some Remarks on the Construction of Swedishness, in: *Yearbook for Traditional Music*, 31, S. 27-41.

¹⁸ Ricardo Trimillos (1986): Music and Ethnic Identity: Strategies among Overseas Filipino Youth, in: *Yearbook for Traditional Music*, 18, S. 9-20; Casey Man Kong Lum (1996): *In Search of a Voice: Karaoke and the Construction of Identity in Chinese America*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates; Sophie Chevalier (1996): »Tradition Musicale« et Construction Identitaire. L'Exemple Portugais en Région Parisienne, in: Hans-Rudolf Winkler et al. (Hrsg.)(1996): *Das Fremde in der Gesellschaft: Migration, Ethnizität und Staat*, Zürich: Seismo, S. 61-74; Bernhard Fuchs (1996): »Tune Yourself to Your Roots«. Musikalische Identitätsarbeit, in: Ursula Hemetek (Hrsg.)(1996): *Echo der Vielfalt. Traditionelle Musik von Minderheiten/ethnischen Gruppen*, Wien: Böhlau, S. 65-75.

dauerhaften Konzentrations- und Kommunikationszentren. Falls diese Vereine dann insgesamt zahlreich genug sind, schließen sie sich allmählich überregional, auch mit ähnlichen in der Türkei zusammen und bilden schließlich Dachverbände und Föderationen. Außer als informelle Treffpunkte treten die lokalen Vereine nun als Veranstalter mehr oder weniger regelmäßiger, öffentlicher Vereinsabende auf. In ihrem Ablauf orientieren sich diese großen Vereinsabende dabei an Hochzeitsfeiern (siehe oben, S. 98f.), wobei im Programm Beiträge mit jeweils adäquaten Symbolen der gemeinsamen Identität dominieren, etwa ›typisch kurdische‹ Lieder, Instrumente oder Volkstänze, respektive türkische, alevitische, solche bestimmter anatolischer Regionen etc. Besonders deutlich wird die Inszenierung von Symbolen bei den großen zentralen Veranstaltungen und Festivals, die die verschiedenen Dachverbände jeweils alljährlich ausrichten. Organisiert über das lokale Vereinsnetzwerk, werden hierfür Mitglieder und Anhänger deutschland- oder sogar europaweit mit Bussen zusammengebracht. Lange vor und nach solchen Veranstaltungen bieten sie Gesprächsstoff; die jeweiligen internen Medien berichten ausführlich. Selbst inhaltlich so unterschiedliche Gruppierungen wie die rechts-nationalistische ›Türkische Föderation‹, kurdische Nationalisten, islamische Fundamentalisten und Aleviten verwenden dabei teilweise die gleichen Lieder, und vor allem in ihrem Ablauf ähneln sich ihre Veranstaltungen.

Die dominierende Rolle der Organisationen ergibt sich aus der in Kapitel II dargestellten Struktur des türkischen Musiklebens in Deutschland. Primär künstlerisch ausgerichtete Stile wie klassische türkische Musik oder anspruchsvolle Volksmusik (siehe Kapitel IV) sind auf öffentlich geförderte Institutionen wie Rundfunk, Konservatorien oder staatliche Ensembles angewiesen. In Deutschland jedoch, wo feste Einrichtungen fehlen, kommt den Vereinen als den wichtigsten Trägern sozialer Identitäten vielerorts beinahe eine Monopolstellung zu. Umgekehrt fördert die Diaspora-Identität die Entstehung und Ausbreitung solcher Vereine, stärkt ihre Rolle und schwächt damit primär künstlerisch-kulturelle Diskurse. Zum einen sind viele Musiker also schon aus ökonomischen Gründen auf das Wohlwollen von Vereinen bzw. deren Vorständen angewiesen, zum anderen fördern auch viele Vereine – etwa alevitische oder kurdische – jugendliche Musiker. Erst wenn in solchen jungen Musikern dann nach einer gewissen Zeit der Wunsch erwacht, sich auch außerhalb

ihrer bisherigen Organisationsnetzwerke als Musiker zu entfalten, werden vielen die spezifischen Bedingungen der Organisationen und ihrer Identitäten bewusst. So hat ein junger Musiker, der seine musikalische Ausbildung im Umfeld einer der ›kurdischen Musikakademien‹ genießt – etwa weil seine Eltern dort aktiv sind oder einfach, weil vor Ort keine andere musikalische Ausbildungsstätte für anatolische Musik erreichbar ist – später praktisch keine Chance, auch außerhalb kurdischer Organisationen aufzutreten. In der imaginären Türkei wird er stets als kurdischer Nationalist gelten.

Auf lokaler Ebene wird der Zugang zu überregionalen Vereinsnetzwerken meist von wenigen Vereinsfunktionären kontrolliert, die nur selten nach künstlerisch-musikalischen Kriterien entscheiden, sondern eher nach persönlichen, politischen oder ideologischen. So können persönliche Konflikte mit einflussreichen Vereinsfunktionären die Laufbahn junger Musiker weitgehend beenden und ihnen unerwartet und schmerzhaft bewusst machen, dass Alternativen zu vereinsinternen Auftrittsmöglichkeiten in Deutschland eben kaum bestehen. Erst in einem weiter fortgeschrittenen Stadium ihrer Karriere können sich Musiker über die Einflussnahmen von Vereinen hinwegsetzen und etwa in mehreren konkurrierenden Identitätsnetzwerken gleichzeitig agieren. Der Volkssänger Yılmaz Çelik (Basel) etwa tritt gleichermaßen bei alevitischen wie bei gemäßigt kurdischen Veranstaltungen auf, bei politisch linken sowie bei reinen Volksmusikkonzerten. Nur wenige prominente Musiker wie Güler Duman (Hannover) wagen es, auf offener Bühne alevitische Organisationen und Funktionäre zu kritisieren. Arif Sağ überwarf sich mehrfach selbst mit großen Organisationen in Westeuropa – bei derart prominenten Musikern hat sich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Vereinen und Musikern umgekehrt.

Im Folgenden soll zunächst am Beispiel der Landsmannschaften die Rolle von Musik bei der Inszenierung sozialer bzw. kultureller Identität erläutert werden. Eine Analyse des Diskurses der ›türkischen Volksmusik‹ zeigt dann den prägenden Einfluss, den infolge der enormen Einflussmöglichkeiten des Staates politische Diskurse auf Musik haben können. Bei der Idee ›kurdischer Volksmusik‹, die stark von der Konstruktion ›türkischer Volksmusik‹ beeinflusst ist, steht an der Stelle staatlicher Protektion eine direkte Gegnerschaft. Deutlicher werden dabei komplexe Interaktionen mit

landsmannschaftlichen und religiösen Identitäten. Religiöse Identitäten sollen abschließend im Fall des Alevismus genauer untersucht werden, gleichzeitig wird hier die Überlagerung unterschiedlicher Diskurse am deutlichsten.

2 Landsmannschaften (*hemşerilik*)

Die im türkischen Alltag wichtigste soziale Bezugs- und Identifikationsgruppe ist, nach der eigenen Familie, die ›Landsmannschaft‹ (*hemşerilik*), d.h. die Gruppe von Menschen, die aus dem gleichen Dorf, der gleichen Stadt oder der gleichen Region der Türkei stammen.¹⁹ Die ersten ›Gastarbeiter‹ aus der Türkei hatten im fremden Deutschland zunächst keine Familien und anfangs auch kaum Freunde, auf die sie sich hätten stützen können. Es entstand ein Bedürfnis nach Menschen, die sie als ihnen auf andere Weise ähnlich und nahe empfanden, beispielsweise durch einen gemeinsamen Dialekt oder durch ähnliche Erinnerungen an die Türkei. Als die Direktanwerbung Ende der 1960er Jahre allmählich in Kettenmigration überging, als also bereits die hier lebenden Türken ihre Familienmitglieder, Freunde, Nachbarn und manchmal ihr halbes Dorf nachholten, festigte sich der Zusammenhalt solcher Landsmannschaften. Ähnlich wie in der Türkei, wo sich mit der Landflucht der 1950er und -60er Jahre Nachbarschafts- und Verwandtschaftsstrukturen der verlassenen Städte und Dörfer an den Rändern der türkischen Großstädte reproduziert hatten, leben heute in vielen deutschen Städten anatolische Landsmannschaften in enger Nachbarschaft eines einzigen Häuserblocks oder eines Straßenzuges. Auch viele Teehäuser sind nach dem Herkunftsort ihres Betreibers benannt und Treffpunkt für die jeweilige Landsmannschaft. Manche dieser Teehäuser sind gleichzeitig Sitz eines der zahlreichen Landsmannschaftsvereine, bei anderen *hemşerilik*-Vereinen sind umgekehrt die Vereinsräume *de facto* reine Cafés. Unter türkischen Einwanderern der ersten Generation steht auch heute noch die Frage: »Woher kommst du?« – gemeint: aus welcher Gegend der Türkei? – am Anfang vieler Gespräche mit ihnen unbekanntem Türken.

Insgesamt scheint allerdings die Bedeutung der Landsmannschaften in den vergangenen Jahren abgenommen zu haben, insbesondere bei der zweiten oder

¹⁹ Ayşe Şimşek-Çağlar (1994), S. 157-169.

dritten Einwanderergeneration,²⁰ und es ist kein Zufall, dass in den 1990er Jahren gerade unter diesen Jüngeren im Gegenzug religiöse und nationale Identitäten an Gewicht gewannen. Auch Ansätze zu neuen Formen von Landsmannschaften lassen sich bereits erkennen: Ein Gemeinschaftsgefühl als ›Türke in Deutschland‹, vor allem aber mit lokaler Identifizierung, beispielsweise als ›Kreuzberger Türke‹ oder als ›Türke aus Duisburg-Marxloh‹.

Weitaus stärker als die weiter unten zu besprechenden Identitätsdiskurse von Nationalismus und Religion, ist die Landsmannschaft – im Kern die eigene konkrete Herkunft – vor allem biographisch bestimmt und somit individuell kaum umzudeuten. Persönliche Erinnerungen, die Familie, insbesondere Verwandte in der Türkei, Besuche im Heimatdorf oder in der Herkunftsregion halten den *hemşerilik*-Bezug wach. Im deutsch-türkischen Alltag stellen Landsmannschaften soziale Kontrollsysteme dar, die einerseits die persönliche Handlungsfreiheit einschränken, andererseits aber auch Solidarität und Unterstützung in allen Fragen des Lebens geben können.

Ein mehr oder weniger ausgeprägtes Bewusstsein von *hemşerilik* ist wohl bei den meisten deutschen Türken vorhanden, und diese Tatsache sollte bei den folgenden Ausführungen über andere Identitäten stets im Auge behalten werden. So erweisen sich lokale, vermeintlich nationalistische oder religiöse Organisationen bei näherem Hinsehen häufig als die einer bestimmten Landsmannschaft. Vor allem das alevitische Vereinsnetz ist stark von *hemşerilik*-Identitäten überlagert; im ›Alevitischen Kulturzentrum Berlin‹ dominierten jahrelang Aleviten aus der ostanatolischen Region um Varto, in Darmstadt solche aus Malatya, in München aus Tokat. Dass selbst politische Identitäten mitunter von Landsmannschaften überlagert werden, zeigt der Flyer für eine gemeinsame Veranstaltung der linken ›Partei für Freiheit und Solidarität‹ (*Özgürlük Dayanışma Partisi*, ÖDP) sowie dem – alevitisch geprägten – Verein der Landsmannschaft aus Bahadin (Yozgat) (siehe Abbildung 8, oben, S. 101).

Für meine eigene Rolle als Beobachter ergab sich in der Überlagerung von Herkunfts-Identität und größeren symbolischen Diskursen wie Nationalismus

²⁰ Werner Schiffauer (1991b): *Migration und Selbstverständnis. Biographische Untersuchungen zum Prozess der Moderne*, Habilitationsschrift, Johann Wolfgang von Goethe Universität Frankfurt am Main, S. 279, zitiert nach A. Ş.-Çağlar (1994), S. 162f.

oder Religion eine latente Asymmetrie: So ist es zwar für einen Außenstehenden prinzipiell möglich, an den symbolischen Diskursen, den ›großen‹ Identitäten teilzuhaben. Dass ich mich etwa für ›türkische Kultur‹ insgesamt einsetzte, für das ›kurdische Volk‹, oder aber zum Islam konvertierte, wäre für die meisten Türken glaubwürdig und auch ohne Probleme zu akzeptieren gewesen – und tatsächlich finden sich etwa in kurdischen Vereinen oder islamischen Organisationen immer wieder vereinzelt Deutsche. Was mir jedoch aus türkischer Sicht stets fehlte und immer fehlen wird, ist eine konkrete Herkunft aus der Türkei. Niemals bin ich nach der Stadt meiner Eltern gefragt worden, wie alle Türken rings umher, und auch nur in seltenen Ausnahmefällen von engsten Freunden, die sonst genau wissen, aus welchen Familien ihre Freunde stammen. Anders als beispielsweise die türkische Ethnologin Ayşe Çağlar, die bei ihrer Feldforschung in Berlin sofort in das lokale *hemşerilik*-Netzwerk eingebunden wurde,²¹ war ich in diesem Sinne stets ›Deutscher‹ und hatte keine Möglichkeit, das zu ändern. In *hemşerilik*-Vereinen traf ich nie einen einzigen Deutschen an, in allen anderen türkischen Organisationen immerhin ab und zu. Ermöglicht hat mir diese ›Herkunftslosigkeit‹ allerdings auch die für Anatolier nur schwer erreichbare Bewegungsfreiheit, in den verschiedensten Kreisen gleichermaßen ein und aus zu gehen. Geblieben ist dafür ein latentes Rest-Misstrauen gegenüber einem schon irgendwie ›türkisierten‹ Menschen, den man jedoch – ohne lokale, familiäre Identität – nicht recht verorten konnte. Wahrscheinlich hätte eine Heirat mit einer Türkin dieses Manko zumindest teilweise behoben, ich wäre dann in den Augen meiner türkischen Umgebung herkunftsmäßig quasi adoptiert worden. Je mehr ich im Laufe der Jahre in die imaginäre Türkei hineinwuchs, desto stärker wurde ich allerdings durch meine persönlichen Freundeskreise festgelegt.

Um die besondere Rolle von Musik bei der Abgrenzung von Landsmannschaften zu verstehen, ist es notwendig, sich die starken regionalen Unterschiede anatolischer Volksmusik zu vergegenwärtigen – die Türkei ist flächenmäßig immerhin mehr als doppelt so groß wie Deutschland. Während etwa in Istanbul seit dem frühen 20. Jahrhundert eine moderne europäische Kultur das Leben bestimmte, war der Osten des Landes zumindest zu Beginn

²¹ Ayşe Çağlar (1994), S. 157ff.

der Migration in den 1960er Jahren wirtschaftlich wie technologisch noch wenig erschlossen. In vielen schwer zugänglichen Regionen im Hochland Zentralanatoliens existierten eigenständige Traditionen, die hundert Kilometer weiter schon auf Befremden gestoßen wären. Entlang der Westküste, wo bis 1923 eine starke griechische Minderheit lebte, sind viele Ähnlichkeiten mit der griechischen Kultur erkennbar, im Osten Einflüsse aserbaidzhanischer und kaukasischer Musik, in Thrakien albanische, griechische und bulgarische Elemente. Auch Gesangstile, vor allem bei den metrisch freien *uzun hava*²², oder Musikinstrumente und ihre Spieltechniken divergieren von Region zu Region: Kurzoboen (*mey*) sind typisch für Ostanatolien, Kastenfideln (*kemençe*) und Dudelsäcke (*tulum*) für die östliche Schwarzmeer-Küste. Insgesamt lassen sich grob sieben große Volksmusik-Regionen unterscheiden: Thrakien und die Marmara-Region, die Schwarzmeerküste, die Ägäis, Zentralanatolien, Südanatolien, Südostanatolien sowie Ostanatolien. Gebildete Türken können diese Kulturräume sehr genau unterscheiden und einzelne Volkslieder oder -tänze oft sogar noch wesentlich genauer zuordnen. Regionale Volksmusik ist daher gut geeignet, regionale Heimatgefühle zu transportieren und Herkunftsidentitäten trennscharf zu markieren. So müssen auch türkische Hochzeitsmusiker alle wichtigen Regionalstile kennen und erkundigen sich meist vor jeder Feier, woher die beteiligten Familien stammen (siehe Kapitel II, Abschnitt 2.1). Die jeweiligen Volkstänze bestimmen dann häufig das abendliche Musikprogramm, typische Regionalinstrumente, etwa *kemençe* für die Schwarzmeerregion, werden meist auf einem Keyboard imitiert. Häufig engagieren Veranstalter als Ergänzung zu einer Hochzeitsband regionaltypische Musiker oder Ensembles. Auch viele *hemşerilik*-Vereine bieten spezielle Volkstanz- oder Volksmusik-kurse an, bei denen Kindern und Jugendlichen die Musik der jeweiligen Region vermittelt werden soll.

Ihre konzentrierteste Form erreichen Inszenierungen regionaler Volksmusik bei den großen, öffentlichen Feiern, die die meisten *hemşerilik*-Vereine einmal jährlich veranstalten. In musikalischer Hinsicht gute Beispiele für

²² Atınç Emnalar (1992): *Türk Müziğinde Koro*, Izmir: Bornova, S. 579ff., nennt folgende regionale *uzun-hava*-Stile: *hoyrat* (Regionen Erzurum, Erzincan, Diyarbakır, Elazığ, Urfa, Irak), *gurbet* (Ägäis), *bozlak* (Zentral- und Südanatolien), *maya* (Erzurum, Harput, Eğin, Sivas, Diyarbakır, Erzincan), *barak* (Türkmen), Malatya-Arguvan.

derartige Veranstaltungen sind die Feiern von Landsmannschaften der Schwarzmeerregion, insbesondere jene der Stadt Trabzon sowie der benachbarten Kleinstadt Maçka. Die Volksmusik dieser Region unterscheidet sich deutlich von anderen anatolischen Musikstilen, generell gilt sie als besonders schnell und temperamentvoll.²³ Auffälligstes Musikinstrument der Region ist die Kastenfidel *kemençe* mit ihrem markanten engmelodischen Spiel und dem unverwechselbaren, von Quartparallelen geprägten Klang, ein Instrument, das sonst nirgendwo in der Türkei gespielt wird.²⁴ Die meisten *kemençe*-Stücke sind sogenannte *horon*, typischerweise zu siebenzähligen Rhythmen getanzte Gruppentänze, bei denen mehrere Tänzer einander an erhobenen Händen oder Schultern haltend komplizierte Schrittfolgen ausführen, dabei häufig auf und nieder springen oder mit schnellen, zitternden Bewegungen in stilisierter Form zappelnde Fische imitieren.

Abbildung 26 zeigt den Flyer für die Veranstaltung eines solchen Landsmannschaftsvereines mit dem Titel »Kommt zum Abend der Leute aus Trabzon«. Im Logo des Vereins sind oben ein *kemençe*-Spieler und darunter drei *horon*-Tänzer zu erkennen. Angekündigt sind ein *orkestra* (Hochzeits-Band), eine Schwarzmeer-Volkstanzgruppe und *kemençe*, unter den namentlich genannten Künstlern ragt besonders der bekannte Sänger Ibrahim Can heraus.²⁵

²³ Die Grenzen dieses Musikstils entsprechen in etwa den historischen Grenzen des Königreichs Trapezunt (1204-1462). Besonders im Osten dieses Raumes leben viele Lasen, früher außerdem sogenannte Pontos-Griechen, die 1923 nach Griechenland umgesiedelt wurden. Vergl.: Süleyman Şenel (1994): *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş*, Istanbul: Anadolu Sanat Yayınları; Martin Stokes (1993): Hazelnuts and Lutes. Perceptions of Change in a Black Sea Valley, in: Paul Stirling (Hrsg.)(1993): *Culture and Economy*, Hemmingford: The Eothen Press, S. 27-45; Ursula Reinhard (1968): Auf der Fiedel mein... Volkslieder von der Osttürkischen Schwarzmeerküste, in: *Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde*, Neue Folge, Bd. 14, Berlin; Kurt Reinhard (1966): Musik am Schwarzen Meer, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 2, S. 9-58.

²⁴ Das Instrument entspricht der pontisch-griechischen *kementzês* oder *lira tu Póntu*; vergl.: Laurence Picken (1975): *Folk Music Instruments of Turkey*, London: Oxford University, S. 296-325.

²⁵ Ibrahim Can stammt aus dem Dorf Akkese, Beşikdüzü, und wurde bekannt als Regional-Künstler (*mahalli sanatçı*) beim staatlichen Rundfunk und Fernsehen TRT. Interview mit Ibrahim Can; siehe auch Martin Stokes, 1993, S. 37.

TRABZONLULAR GECESINDE Buluşalım

Orchestra



İbrahim Can



Folklor



M. Naci Keskin



Sanatçılar
İbrahim Can · M. Naci Keskin
Karadeniz Folklor Ekibi
Kemençeciler
Orkestra Çağdaş
Sürpriz Sanatçılar
Türkiye'den Misafirler

Tarih: 09. Mayıs 1998 Cumartesi
Saat: 16.00 – 24.00 arası
Yer: Glückaufhalle
47198 Duisburg (Homberg)
Dr.-Kolb-Straße 2
Bilet Ücreti: 30,- DM (Yemek, Dahil)
Bilet ve bilgi almak isteyenler lütfen
aşadaki telefonlara başvursunlar:
Duisburg Trabzonlular Derneği 1996 e. v.
Weseler Straße 97 · 47169 Duisburg

(02 03) 40 77 03 · Handy 0172 98 30415
(02 03) 4 79 20 94
(02 03) 47 08 34 · Handy 0172 99 85099
(02 03) 47 96 42
(02 03) 40 14 34
(02 03) 5 52 15 29
(02 08) 75 48 31
(0 20 56) 2 48 94

Stadtparkasse Duisburg (BLZ 350 500 00) Konto-Nr. 270 004 997
not: Geceye katılmak isteyenler yerlerini önceden ayırmaları rica olunur.

Abbildung 26 – Werbung für eine Veranstaltung der Trabzoner Landsmannschaft in Duisburg

Unter den Landsmannschaften in Deutschland ist die Schwarzmeerregion generell zumeist mit einer Vielzahl von Regionalvereinen vertreten;²⁶ allein im westlichen Ruhrgebiet bestehen zwei Trabzon-Vereine, einer davon produziert eine eigene Zeitschrift.²⁷ Beide veranstalten regelmäßig große Trabzon-Abende, zu denen Künstler aus der näheren Umgebung eingeladen werden.²⁸ Im Mai 1998 etwa kamen zum Treffen des örtlichen Trabzon-Vereines an die tausend Gäste in die Duisburg-Homberger Glückshalle, nur ein halbes Jahr später lud in Gelsenkirchen der dortige Trabzon-Verein zu einer ähnlichen Veranstaltung ein, weitgehend mit den gleichen Künstlern und Ehrengästen.²⁹

Der Abend des Gelsenkirchener Trabzon-Vereines (*Almanya'da yaşayan Trabzonlular Der*) am 22.5.1999 im Gelsenkirchener ›Hans-Sachs Haus‹ sollte laut Ankündigung um 14 Uhr beginnen. Es war allerdings bereits gegen 16 Uhr, der Saal dennoch gerade erst zu etwa einem Drittel gefüllt, als ein

²⁶ Allein in Duisburg existierten im Sommer 1999 folgende Vereine, benannt nach verschiedenen Städten: ›Zonguldaklılar Derneği‹, ›Ordulular Derneği‹, ›Gümüşhane Kültürüvi‹, ›Posoflular Yardımlaşma ve Kültür Derneği‹, ›Giresunlular Derneği‹ sowie die ›Trabzonlular Derneği‹.

²⁷ *Avrupa'da Trabzon. Almanya'da yaşayan Trabzonlular Kültür Yar ve Spor Derneği*, Herausgegeben vom Trabzon Derneği e.V., Gelsenkirchen. Die Ausgabe 1997 enthielt u. a. eine Rede von Y. Miraç Çolak, dem Vorsitzenden der überregionalen Organisation ›Trabzon Derneği‹, diverse Vereinsnachrichten, Heimatkunde, Portraits von Politikern aus Trabzon seit Gründung der Türkei, Berichte über den örtlichen Fußballverein ›Trabzon Spor‹, Portrait des Trabzoner Malers Yusuf Katipoğlu (geb. 1941), Rezepte lokaler Spezialitäten (der Fisch Hamsi) sowie Fotos einiger prominenter Trabzoner in Deutschland. Angeschlossene Trabzon-Vereine bestehen in Gelsenkirchen, Duisburg, Brüssel (Belgien) und Utrecht (Niederlande) (Gespräch mit dem Vorsitzenden des Duisburger Vereines, Cemalettin Küçük, am 18.9.1998 in Duisburg). Der Verein entstand 1996 auf Anregung des Bürgermeisters von Maçka.

²⁸ Vor allem der Gelsenkirchener *kemençe*-Spieler Muhammed Yakupoğlu oder der Oberhausener Sänger Sezai Çağdaş aus Zonguldak am Schwarzen Meer, daneben bekannte Schwarzmeer-Künstler aus der Türkei wie Ibrahim Can, Mustafa Kara, Yusuf Kaya, oder Ilknur Yakupoğlu, die Schwester des eben genannten *kemençe*-Spielers Muhammed Yakupoğlu. Interview mit Muhammed und Ilknur Yakupoğlu. Muhammed Yakupoğlu lebt seit neun Jahren in Deutschland, arbeitet ausschließlich als Musiker. Der Sänger Sezai Çağdaş aus Oberhausen lebt seit 1977 in Deutschland, er stammt ursprünglich aus Zonguldak. Sieben Kassetten mit Volksmusik hat er aufgenommen (Interview mit Sezai Çağdaş); Martin Stokes (1993), S. 27-45.

²⁹ Anonym: Trabzonlular Duisburg'da buluştu, in: *Hürriyet*, 12.5.1998, S. 12; Muhsin Efeler (1998): Trabzonlular yardım gecesinde coştular, in: *Hürriyet*, 1.11.1998, S. 17.

kemençe-Spieler mit einem ersten *horon* das Vorprogramm eröffnete. Nach wenigen Minuten sowie der ermunternden Frage »Tanzt denn hier niemand?« begannen nun zahlreiche Gäste aller Altersgruppe in langen, ineinander verschlungenen Menschenketten zu tanzen. Der *kemençe*-Spieler trat in die Mitte der Tanzkreise (ein Kontaktmikrofon an seinem Instrument war über Funk mit der Verstärkeranlage verbunden). Nach etwa einer halben Stunde trat eine längere Pause ein und die Tänzer kehrten an ihre Tische zurück. Abgesehen von vielleicht drei oder vier Deutschen schienen ausschließlich Türken anwesend zu sein, die Gesamtzahl der Gäste stieg im Verlauf des Abends auf über tausend Personen. Um die wegen der Verspätung wachsende Unruhe zu dämpfen, hatte inzwischen ein Ansager erklärt, man warte noch auf die Ankunft von Hami, einem Fußballstar des türkischen Erstligisten ›Trabzon Spor‹, der zu diesem Zeitpunkt beim lokalen Verein ›Schalke 04‹ spielte. Es folgte eine weitere kurze *horon*-Einlage, diesmal begleitet vom *kemençe*-Spieler Muhammed Yakupoğlu. Gegen 18:30 zog schließlich der so sehnsüchtig erwartete Hami gleichsam im Triumphzug in den Saal – er hatte an diesem Nachmittag immerhin tatsächlich das entscheidende Tor zum 1:1-Unentschieden gegen ›Arminia Bielefeld‹ geschossen. Es begann das offizielle Abendprogramm, eröffnet wiederum durch *horon* mit *kemençe*-Begleitung. Anschließend begrüßte der Vereinsvorsitzende die zahlreichen – türkischen – Ehrengäste, Vertreter des Konsulats sowie diverser befreundeter Vereine, wobei Şenol Güneş, ein ehemaliger Trainer von ›Trabzon Spor‹, den meisten Applaus erhielt. Es folgte eine Rede des Bürgermeisters von Trabzon, danach begann – endlich – das Musikprogramm. Auch weiterhin dominierten dabei *horon* und *kemençe*, darüber hinaus war aber auch häufig *saz* zu hören. Aus der Türkei waren Ilknur Yakupoğlu sowie die Sänger Erhan Ocaklı und Ibrahim Can gekommen, außerdem aus Hamburg der bekannte Trabzoner Liedermacher Fuat Saka, der das Klangspektrum des Abends bemerkenswerterweise um die Instrumente Querflöte, Sopran-Saxophon, zwölfsaitige Gitarre und ein australisches Didjeridu erweiterte. Zwischen den Sängern traten halbprofessionelle Folkloregruppen auf, die in ›typischen‹ Trabzoner Trachten komplizierte und artifizielle Versionen des *horon* aufführten.

3 ›Türkische Volksmusik‹

3.1 Die Konstruktion ›türkischer Volksmusik‹

Die Vorstellung, es gäbe ein ›türkisches Volk‹, ist in der Türkei kaum mehr als einhundert Jahre alt. Bis zuletzt hatte sich das Osmanische Reich religiös definiert, als ein Staat (theoretisch) aller Muslime. Ethnizität oder Nationalität waren von untergeordneter Bedeutung. Seit dem 19. Jahrhundert jedoch hatte sich die Idee des Nationalismus von Westeuropa aus über den Balkan ausgebreitet, dann die christlichen Minderheiten Anatoliens erfasst und schließlich, gegen Ende des 19. Jahrhunderts – zumindest in den Städten – auch die muslimische Mehrheit.

Angesichts der unübersehbaren kulturellen Heterogenität Anatoliens standen die türkischen Nationalisten nach 1923 vor der schwierigen Aufgabe, beinahe aus dem Nichts das Bild einer homogenen türkischen Nation zu formen und praktisch durchzusetzen. War der Ausdruck ›Türke‹ für die osmanische Oberschicht noch wenige Jahre zuvor ein Schimpfwort für ungebildete anatolische Bauern gewesen, sollte er nun die ideologische Grundlage eines Staates bilden. Konzentriert wie in kaum einem vergleichbaren Fall lässt sich in der Geschichte der frühen Türkischen Republik verfolgen, was Stuart Hall theoretisch als diskursive Strategien zur Konstruktion von Nationalität beschrieb:

1. Es gibt eine Erzählung der Nation, die in Nationalgeschichten, in der Literatur, den Medien und der Alltagskultur immer wieder vorgetragen wird. [...]
2. Betont werden Ursprünge, Kontinuität, Tradition und Zeitlosigkeit. Nationale Identität wird als ursprünglich repräsentiert, die in der ›wirklichen Natur der Dinge‹ immer bereit ist, auch wenn sie manchmal schlummert, [...]
3. Eine dritte diskursive Strategie ist das, was Hobsbawm und Ranger die Erfindung der Tradition nennen. [...]
4. Ein viertes Beispiel für die Erfindung einer nationalen Kultur ist der Gründungsmythos: Eine Geschichte, die den Ursprung der Nation, des Volkes und seines Nationalcharakters so früh ansetzt, dass er sich im Nebel nicht der ›realen‹, aber der ›mythischen‹ Zeit verliert. [...]
5. Die nationale Identität liegt ebenso oft in der Idee eines reinen ursprünglichen ›Volkes‹ begründet.³⁰

³⁰ Stuart Hall (1992/1994), S. 201. Zur kritischen Diskussion vergl.: Ruth Wodak (1998): *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; B. Anderson (1983/1991).

Die theoretische Grundlage des offiziellen türkischen Nationalismus lieferte der Soziologe Ziya Gökalp.³¹ Beeinflusst durch die damals neue finno-ugrische Forschung in Europa sah Gökalp den mythischen Ursprung des ›türkischen Volkes‹ in Zentralasien und als seine Vorfahren große historische Kulturen wie die der Hunnen oder Mongolen bzw. alt-anatolische wie die der Hethiter und Sumerer. Während für Gökalp die osmanische ›Zivilisation‹ (*medeniyet*) in Istanbul byzantinisch geprägt und später arabisch und iranisch beeinflusst war und so jedenfalls kein Bestandteil der nationalen türkischen ›Kultur‹ (*hars*) sein konnte, schien ihm unter der anatolischen Landbevölkerung eine nationale türkische Kultur zu existieren. Eine Zivilisation war seiner Ansicht nach veränderbar – und tatsächlich plädierte Gökalp dafür, den türkischen Nationalstaat zu einem Teil der westlichen Zivilisation zu machen. Die Kultur hingegen sah er als den stabilen Kern einer Nation. Deutlich sind hinter diesen beiden Begriffen die damals starken Unterschiede zwischen dem städtisch-osmanischen Leben und dem ländlichen in Anatolien erkennbar. Erst später im Verlauf der umfangreichen Reformen wurde deutlich, dass Gökalps Konzept für das immer komplexere Identitätspatchwork einer modernen Türkei zu einfach war. So kann Musik gleichermaßen als Bestandteil beider Ebenen verstanden werden, als Teil westlicher oder östlicher Zivilisation und als Teil nationaler Kultur – mit jeweils unterschiedlichen ideologischen und kulturpolitischen Konsequenzen. Der Konflikt zwischen beiden Vorstellungen prägt bis heute das Denken über Musik in der Türkei, und damit auch in der imaginären Türkei.³²

In der frühen Türkischen Republik sollte – nach Gökalp – zunächst die Devise *halka doğru* (›auf das Volk zu‹) gelten. Das doppelte Ziel bestand darin, die anatolische – ›türkische‹ – Volkskultur in den Städten bekannt zu machen und im Gegenzug die osmanischen Elemente zurückzudrängen. Beträchtliche Mühe investierte die türkische Regierung unter anderem in die Durchsetzung

³¹ Ziya Gökalp (1968): *The Principles of Turkism* (übers. Robert Devereux), Leiden, Original: Ziya Gökalp (1923): *Türkçülüğün Esâsları*, Ankara; siehe auch Stokes (1992), S. 25ff; Irene Judith Markoff (1986a): *Musical Theory, Performance and the Contemporary Bağlama Specialist in Turkey*, Ann Arbor: University Microfilm International; Greve (1995); Cem Behar (1987): *Klasik Türk Musikisi üzerinde Denemeler*, Istanbul: Bağlam Yayınları, S. 93ff.

³² So erschien im Mai 2001 ein Sonderheft der angesehenen Zeitschrift *Toplumbilim* zum Thema Musik und kulturelle Identität in der Türkei.

einer einheitlichen und ›rein türkischen‹ Sprache und in die Schaffung einer nationalen Geschichte und Kultur, eines Ursprungsmythos und damit verbunden der Idee eines ursprünglich ›reinen‹ türkischen Volkes.³³

Mit dem aufkommenden türkischen Nationalismus war gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch die Idee entstanden, die anatolische Volksmusik – zuvor unter gebildeten Osmanen meist ignoriert und als primitiv verachtet – sei die echte ›türkische Musik‹ und stünde in dieser Hinsicht im Gegensatz zur ›fremden‹ osmanischen Musik.³⁴ Ziya Gökalp widmete diesem Gedanken ebenfalls ein eigenes Kapitel.³⁵ Um diese tatsächlich noch weithin unbekannte ›türkische Volksmusik‹ überhaupt kennenzulernen, begannen Istanbuler Musiker wie Musa Süreyya, Ahmet Cevdet und Necip Asım ab 1915 damit, auf Reisen nach Anatolien gezielt Volkslieder zu sammeln. Mit der Gründung der Türkischen Republik weitete sich diese Forschungs- und Sammeltätigkeit stark aus.³⁶ Parallel zu diesen rei-

³³ 1924 entstand an der Istanbuler Universität unter der Leitung von Köprülüzade Mehmed Fuat (1890-1965), dem späteren Prof. Dr. Mehmed Fuad Köprülü, ein ›Turkologisches Institut‹ (*Türkiyat Enstitüsü*), im Jahr darauf in Ankara ein erstes ethnographisches Museum, im Jahr 1927 die ›Gesellschaft für Anatolische Volkskunde‹ (*Anadolu Halk Bilgisi Derneği*). Ab 1932 drängte die staatliche ›Türkische Sprachgesellschaft‹ (*Türk Dil Kurumu*) auf die Abschaffung der im Türkischen gebräuchlichen arabischen und iranischen Wörter und grammatischen Formen und auf ihre Ersetzung durch angebliche oder tatsächliche alt-türkische. Arzu Öztürkmen (1998): *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, Istanbul: İletişim; M.Şakir Ülkütaşır (Hrsg.)(1973): *Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, Ankara.

³⁴ Bülent Aksoy (1989): Is the Question of the Origin of Turkish Music not redundant?, in: *Turkish Musical Quarterly*, 2, Nr. 4; Süleyman Şenel (Hrsg.)(2000): Béla Bartók’un Türk Halk Müziği Çalışmaları İçindeki Yeri, in: *Türkiye’ye Gelişin 60. Yıldönümü Anısına. Béla Bartók Paneli Bildirileri*, Istanbul: Pan, S. 26-36.

³⁵ Ziya Gökalp (1923).

³⁶ Das 1917 gegründete Istanbuler Konservatorium, dessen Leitung Musa Süreyya übernommen hatte, bildete nun eine eigene Fachgruppe zur Erforschung von Volksmusik (*Folklör İnceleme ve Değerlendirme Heyeti*), die eine Serie von Forschungsreisen unternahm und die dabei aufgenommenen bzw. transkribierten Volkslieder in großen Sammelbänden herausgab. Musa Süreyya hatte vorher, 1910-1915, in Deutschland Musik studiert. Notenausgaben (1926-1931): *Yurdumuzun Nağmeleri*, Istanbul: Anadolu Halk Şarkıları, Istanbul Belediyesi Konservatuar Neşriyatından, Bd. 1-2 (1926), Bd. 3-4 (1927), Bd. 5 (1927), Bd. 6-7 (1928), Bd. 8-12 (1929); Bd. 13 (1930), Bd. 14 (1931); Mahmut Ragıp [Gazimihal](1929): *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları. İstanbul Konservatuarı Folklör Hey’eti’nin dördüncü Tetkik Seyahatı Münasebetiyle*, Istanbul: Evkaf; Vergl. Süleyman Şenel (Hrsg.)(2000); Süleyman Şenel (1994); Atınç Emnalar (1998): Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Izmir: Ege Üniversitesi Basımevi, S. 40ff. Auch andere For-

nen Liedersammlungen beschäftigten sich türkische Musikwissenschaftler wie Mahmud Ragıp Gazimihal (1900-1961) mit der Suche nach den zentralasiatischen Wurzeln der türkischen Musik.³⁷ Die *saz* erschien nun als Nachfahre der zentralasiatischen Laute *kopuz*, die Spießgeige (*kabak*) *kemane* als Nachfahre der ähnlich gebauten zentralasiatischen *iklîğ*. Unter Einfluss der sogenannten ›Sonnensprachtheorie‹ (*güneş dil teorisi*), nach der Vorformen der türkischen Sprache eine Ursprache der Menschheit dargestellt hätten, suchten die Musikforscher in Anatolien nach Pentatonik, die als vergleichbar fundamentale melodische Grundsubstanz der Menschheit angesehen wurde.³⁸

Mit der Einladung des ›Volkshauses‹ Ankara an den prominenten ungarischen Volksliedforscher und Komponisten Béla Bartók im Jahre 1936 begann eine Verlagerung der Volksliedforschung von Istanbul nach Ankara. Auch Bartók war vor allem an der zentralasiatischen Herkunft anatolischer Musik interessiert, außerdem an Gemeinsamkeiten mit ungarischer Musik, die er zuvor bereits mit Volksmusik der Tscheremissen/Mari sowie jener der Turk-Tartaren der Kazan-Region verglichen hatte.³⁹

scher unternahmen in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik ähnliche Reisen, etwa Sadi Yaver Ataman (1906-1994), der bis 1930 am Konservatorium sowie am Istanbulur Turkologie-Institut studiert hatte, oder Vahid Lutfi Salcı. Süleyman Şenel (1995): *Sadi Yaver Ataman*, Istanbul: Eigenverlag; Vahid Lutfi Salcı (1938): *Gizli Halk Musikisi ve Türk Musikisi'nde Armoni Meseleleri*, Istanbul: Numune, Nachdruck (1995) Istanbul: Puhu.

³⁷ Gazimihal studierte ab 1921 in Berlin Geige, Klavier und Musiktheorie, 1925 war er in Istanbul, ab 1926 an der Pariser Schola Cantorum. Schriften: Mahmut Ragıp [Gazimihal] (1925): *Aperçus préliminaires sur l'origine asiatique de quelques instruments turque*, in: *Bilten Inst. za prousavanje folkloru sarajevo*, 3, Sarajevo; Mahmut Ragıp [Gazimihal](1928): *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalımız*, Istanbul; Mahmut Ragıp Gazimihal (1958): *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklîğ*, Ankara; Mahmut Ragıp Gazimihal (1975): *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara. Eine umfassende Bibliographie der Schriften Gazimihals findet sich in: L. Picken (1975); siehe auch A. Emnalar (1998), S. 820-822; Behar (1987), S. 99.

³⁸ Ahmet Adnan Saygun (1936): *Türk Halk Müsıkisinde Pentatonizm*, Istanbul: Nümune Basımevi; Mahmut Ragıp Gazimihal (1936): *Türk Halk Müsıkilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*, Istanbul: Nümune Matbaası; Ferruh Arsunar (1937): *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*, Istanbul: Resimli Ay Matbaası.

³⁹ Während seiner kurzen Feldforschung in der Südtürkei (bei Adana) unter Begleitung der Komponisten Ahmad Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin und Necil Kazım Akses suchte Bartók vor allem bei turkmenischen Yörük-Nomaden nach besonders ›archaischer‹ Musik. Laszlo Vikár, A. Adnan Saygun (1976): *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, Budapest: Akadémia Kiadó; Béla Bartók (1976): *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Benjamin

Angeregt durch die Begegnung mit Bartók, der in Ankara auch drei Vorträge gehalten hatte, entstand 1937 am dort neu gegründeten Konservatorium unter Leitung von Muzaffer Sarısözen (1899-1963) ein eigenes Volksmusikarchiv. Nach dem Vorbild der Forscher des Istanbuler Konservatoriums unternahm Sarısözen, teilweise gemeinsam mit Halil Bedii Yönetken (1899-1968), Gazimihal, Cevat Memduh Altar und Mithat Fenmen, zwischen 1937 und 1952 insgesamt neun Feldforschungsreisen, in deren Verlauf gut 10 000 Melodien in Tonaufnahmen gesammelt und teilweise transkribiert wurden.⁴⁰

Bis heute sind Volkskunde und Volksliedforschung in der Türkei angesehene und institutionell gut ausgebaute Forschungsrichtungen,⁴¹ und die Feldforschung, das persönliche Sammeln (*derleme*) »authentischer« Volkslieder in einem anatolischen Dorf, ist unter türkischen Musikern hoch geachtet.⁴² Die in Hannover lebende bekannte Volksmusik-Sängerin Güler Duman berichtet:

Als ich 1996 im Urlaub nach Tekirdağ gefahren bin, habe ich eine Familie aus Gaziantep kennen gelernt. Da war beispielsweise ein alter Mann, der gesungen hat. Diese Lieder habe ich aufgenommen, etwas korrigiert und

Suchoff (Hrsg.), Princeton University; Béla Bartók (1953): Auf Volkslied-Forschungsfahrt in der Türkei, in: Heinrich Lindlar (Hrsg.): *Musik der Zeit*, Bd. 3, Bonn: Boosey & Hawkes, S. 23-26; Ahmet Adnan Saygun (1951): Bartók in Turkey, in: *The Musical Quarterly*, No. 37, S. 5. Von Saygun gesammelte Aufnahmen finden sich auf der CD *Béla Bartók: Turkish Folk Music Collection* (Hungaroton, 1996) sowie auf der LP *Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée, Disque II: Asie & Esquimaux* (Archives Internationales de Musique Populaire, 1984), nach Aufnahmen des Konservatoriums Istanbul von 1938/39.

⁴⁰ Necati Gedikli (1999): Ege Bölgesi Halk Musikisi Çalışmalarına Toplu bir Bakış, in: Necati Gedikli (1999): *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, Izmir: Ege Üniversitesi, S. 35-50; Süleyman Şenel (1994); Coşkun Elçi (1997): *Muzaffer Sarısözen. Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları (Nr. 1962); Cem Behar (1987); Halil Bedi Yönetken (1966): *Derleme Notları*, Istanbul: Orkestra Yayınları (Nachdrucke von Zeitungsartikeln der 40er Jahre). Eine Bibliographie von Halil Bedi Yönetken findet sich bei Veysel Arseven (1969): Halil Bedi Yönetken'in Bibliyografyası, in: *Filharmoni*, Nr. 42-43, S. 99-102, Nr. 44, S. 17-21. Siehe auch Sadi Yaver Ataman (1938): *Anadolu Halk Sazları*, Istanbul: Burhaneddin Matbaası. In Istanbul wurde die Volksliedforschung erst in den 1950er Jahren wieder intensiviert, Leiter einer Forschungsgruppe am Konservatorium (*Folklor Inceleme ve Değerleme Kurulu*) war Sadi Yaver Ataman geworden Süleyman Şenel (1995).

⁴¹ Zu zeitgenössischen Volksliedforschern der Türkei siehe Emnalar (1998), S. 747-930.

⁴² »Man braucht etwa ein Jahr zur Vorbereitung einer Kasette, davon neun Monate Forschen und Repertoire machen.« (Yılmaz Çelik, Basel) Kenan Tifil (1998), S. 20.

werde sie [in Konzerten und auf Kassetten] auch singen. Man muss aber noch recherchieren, von wem dieses Lied stammt oder ob es anonym ist. Das sind sehr wichtige Dinge, wenn man Feldforschung machen will. Man muss es in der authentischen Form in Noten festhalten – die eigene Interpretation kann man später ergänzen, aber erst mal die Authentizität bewahren. Anschließend schickt man es zum TRT [...] Bevor ich hierher [nach Deutschland] gekommen bin, bin ich immer in den Schulferien losgezogen. Wir haben Recorder mit ausreichend Batterien mitgenommen und haben auch sehr schöne Lieder gefunden.⁴³

Sabri Uysal, geboren 1959 in Amasya/Mersin, derzeit als Musiker in Köln lebend, erläutert die Arbeit des Ankaraer Folklore-Instituts:

Ich hatte [Ende der 1970er Jahre] gehört, dass es in Ankara ein Folkloreinstitut gab, und dort wurde ein Volkstanz- und Volksmusikforscher gebraucht. [...] 1980 bin ich als Musikforscher in dieses Institut eingestiegen, bis 1986, als ich nach Deutschland kam. Es gibt dort Abteilungen für alles, was unter den Begriff Volkskultur fällt: Volksliteratur, Volkstheater, Volkstanz, Volkslieder, Volkstänze, Handarbeit und traditionelle Textilarbeit usw. Es gab einen Jahresplan, wo wir in einem Jahr alle Regionen der Türkei unter einem Schwerpunktthema untersuchen sollten, sammeln, archivieren und dokumentieren.

In Deutschland von der Möglichkeit zu solchen Feldforschungen abgeschnitten, setzte Uysal seine Forschungen unter neuer Zielsetzung fort und promovierte im Jahr 2000 an der Universität Dortmund mit einer Arbeit über türkische Musik in Nordrhein-Westfalen.⁴⁴

Dabei ist Musikern wie Forschern durchaus bewusst, dass die Möglichkeiten, auf Feldforschungen noch unbekanntes ›authentisches‹ Volkslied zu finden, heute nahezu erschöpft sind.

Was ist passiert: Fernseher kamen in die Dörfer, und vorbei war es mit der Authentizität. [...] Es gibt bestimmt nur noch sehr wenige Dörfer, die noch unberührt sind, wo man noch mit den ganz alten Instrumenten aus bestimmten Fruchtschalen oder ähnlichem spielt. [...] Es gibt auch Dörfer, die

⁴³ Interview mit Güler Duman.

⁴⁴ Uysal (1999/2001). Interview mit Sabri Uysal.

immer noch keinen Strom haben, aber an die kommt man auch nicht so leicht ran.⁴⁵

Für türkische Volksmusiker ist der Begriff ›authentisch‹ (*otantik*) nach wie vor von höchster Bedeutung, und die meisten türkischen Volksmusiker auch in Deutschland sehen ihr Ziel darin, Volksmusik zu bearbeiten, ohne diese Authentizität zu zerstören. In Frankfurt existierte im Jahr 1999 sogar eine Volksmusik-Gruppe namens *Otantik*. Prominente *bağlama*-Spieler der Türkei, etwa Erol Parlak oder Erdal Erzincan, zeigen heute eine eigenartige Kombination von Bemühen um Authentizität und modernem Virtuositentum. (siehe Kapitel IV 3).

3.2 *Âşık*

Hatte die frühe Volksliedforschung in der Türkei die theoretischen und praktischen Grundlagen einer nationalen türkischen Volksmusik gelegt, so wurde ab den 1930er Jahren mit deren konkreter Durchsetzung begonnen. Ab 1932 wurden in vielen türkischen Städten sogenannte Volkshäuser (*halk evleri*) gegründet, staatliche Kulturzentren, in denen westliche Musik, aber auch türkische Volksmusik, insbesondere die *bağlama*, gefördert wurde.⁴⁶ Als geeignete Repräsentanten nationaler türkischer Volksmusik galten in dieser Zeit zunächst die sogenannten *âşık* bzw. *ozan*, die Dichter-Sänger Zentral- und Ostanatoliens. Im Vordergrund der *âşık*-Kunst standen zweifellos die Texte, die Anfang des 20. Jahrhunderts als die gesuchte türkische Nationaldichtung erschienen.⁴⁷ In

⁴⁵ Interview mit Güler Duman.

⁴⁶ Bis 1944 druckten die Volkshäuser insgesamt an die 500 Bücher und Broschüren, darunter auch Forschungsberichte über Volksmusik, beispielsweise die drei Vorträge von Bartók in Ankara (Bela Bartók, 1937: *Halk Müziği Hakkında, üç konferans*, Ankara: Ankara Halkevi; Ülkütaşır, 1973, S. 58-73) oder Notenausgaben der gesammelten Volkslieder. Die Volkshäuser wurden 1951 geschlossen, 1960 als ›Türkische Kulturvereine‹ (*Türk Kültür Dernekleri*) wiedergegründet und firmierten ab 1963 dann wieder unter ihrem alten Namen, allerdings ohne große Wirkung. In vielen deutschen Städten entstanden in den 1980er Jahren Vereine, die sich ebenfalls ›Volkshäuser‹ (*Halk Evi*) nannten, und die damit an die Kulturzentren anknüpften. In der Türkei betrieben in den 1960er Jahren weitere private und staatliche Einrichtungen der Volksliedforschung und -pflege, beispielsweise 1966 das ›Nationale Folklore-Institut‹ (*Millî Folklor Enstitüsü*, 1972 umbenannt in *Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı*). Ab 1970 existierte HAGEM (*Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü*, Amt für Forschung und Entwicklung von Volkskultur, dem Kulturministerium unterstellt).

⁴⁷ Schon 1911 hatte sich der Literaturwissenschaftler Mehmet Fuat Köprülü, der spätere Leiter des Istanbuler Turkologie-Instituts, mit diesen befasst. Fuat Köprülüs (1929) erstes

Ost- und Zentralanatolien, wo bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts das Analphabetentum besonders hoch lag, waren die wandernden *âşık* vor der Einführung von Radio und Fernsehen oft die einzige Quelle für Nachrichten und Geschichten aus entfernten Gegenden. Besonders in der politisch aufgeheizten Zeit Ende der 1960er Jahre verfassten viele *âşık* sozialkritische und politisch linksorientierte Liedertexte, was vielen von ihnen Konflikte mit türkischen Sicherheitskräften eintrug. Daneben waren die meisten *âşık* allerdings auch Aleviten – das Wort *âşık* bedeutet wörtlich ›Liebender‹ und bezieht sich auf die Liebe zu Ali und zu Gott (siehe Kapitel III, Abschnitt 5.1). In den alevitischen Dörfern Anatoliens waren die *âşık* neben den geistlichen Führern, den *dede*, die wichtigsten Vermittler religiöser Überlieferungen.

Buch zu diesem Thema war *XIX Asır Sazşairlerinden Erzurumlu Emrah*, Istanbul: Evkaf, später folgte *Türk Sazşairleri Antolojisi* in 13 Bänden (1930-1940) (Fuat Özdemir (1999): *Fuat Köprülü'nün Türk Saz Şairleri üzerindeki Çalışmaları*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2288, Kültür Eserleri Dizisi: 244). Zur Musik der *âşık* siehe: Yıldırım Erdener (1995): *The Song Contests of Turkish Minstrels. Improvised Poetry Sung to Traditional Music*, New York: Garland; Ozan Naçari (Hrsg.)(1995): *Anadolu Kültürü ve Ozanlarımız*, Ankara: Halk Ozanları Kültür Derneği; Ursula Reinhard, Tiago de Oliveira Pinto (1989); Kurt Reinhard (1975): Bemerkungen zu den *âşık*, den Volkssängern der Türkei, in: *Asian Music* VI, S. 189-206. Tatsächlich scheint die Tradition der *âşık* alt zu sein. Der Begriff *âşık* ist etwa seit dem 15. Jahrhundert bekannt, die älteste erhaltene Quelle für *âşık*-Gedichte stammt aus dem 16. Jahrhundert, die früheste Notenaufzeichnung findet sich in der Sammlung von Ali Ufki, Mitte des 17. Jahrhunderts. Ursula Reinhard (1992): Ist die Türkische Volksmusik über die Jahrhunderte konstant geblieben?, in: *IV Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Bd. III, Ankara: Ofset Repromat Matbaası, S. 213-225, S. 217, unternahm den Versuch, diese historischen Noten von einigen in Berlin lebenden Sängern und *âşık* nachspielen zu lassen (Aşık Şah Turna, Aşık Kemteri, Seyfettin Ağdaşan und Hasan Kuzu), die mit den unverzierten Kernmelodien jedoch wenig anzufangen wussten. Im Repertoire der *âşık* des 20. Jahrhunderts finden sich zahlreiche mündlich überlieferte Lieder früherer Dichtersänger wie Pir Sultan Abdal und Karacaoğlan (beide 16. Jahrhundert) oder Yunus Emre (14. Jahrhundert). Im Gegensatz zu den Texten ist die Musik der *âşık* eher einfach gebaut und wird meist aus mündlich überlieferten Gerüstmelodien entwickelt, sogenannten *makam* (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Modal-Konzept der osmanisch-türkischen Kunstmusik). Viele solcher *makam* sind aus kleineren, immer wiederkehrenden Melodie-Bausteinen zusammengesetzt. Im Aufbau vieler *âşık*-Lieder wird oft eine kurze Melodie dreimal wiederholt, darauf folgt dann eine neue, etwas längere Melodielinie. Die meisten *âşık* begleiten sich auf großen *saz*, sogenannten *divan sazı* oder *meydan sazı*, meist gestimmt in *kara düzen* oder *bozuk düzen* (la – re – sol). Ebenso wie viele Melodien ist auch die Instrumentalbegleitung meist aus festen Grundformeln zusammengesetzt.

Waren die *âşık* früherer Tage in der Regel lediglich regional bekannt gewesen, so stiegen in den 1930er und 1940er Jahren einige zu landesweiter Prominenz auf. Bereits 1931 hatte in Sivas erstmals ein größeres *âşık*-Festival stattgefunden, ein zweites folgte 1938 in Bayburt. Auch in den Volkshäusern (*halk evleri*), wohin viele *âşık* zum Vorspielen eingeladen wurden, erreichten sie eine ihnen zuvor kaum erreichbare Breitenwirkung, ein Effekt, der durch die Gründung des Rundfunks von Ankara 1939 noch verstärkt wurde.⁴⁸ Sänger wie Aşık Veysel (1894-1975), Feyzullah Çınar (gestorben 1983), Daimi (gestorben 1980) oder Davut Suları (gestorben um 1980) gelten heute als Klassiker der türkischen Volksmusik.⁴⁹

Hatten anatolische *âşık* schon früh sozialen Problemen aller Art eine Stimme gegeben, so griffen in der Türkei seit den 1960er Jahren viele auch das Thema der ›Gastarbeiter‹ in Westeuropa auf, (siehe Kapitel I 2.1). Seit den 1960er Jahren kamen einzelne *âşık* nach Deutschland: Ozan Metin Türköz aus Kayseri 1962 als Arbeiter für Ford nach Deutschland, heute lebt er in Köln; Aşık Mızrap kam 1968 während einer Tournee mit Daimi, Feyzullah Çınar und anderen nach Köln und blieb als Bergarbeiter in Witten, und die blinde Sängerin Şahturna kam 1975 für eine Augenoperation und blieb aus politischen Gründen, nach 1980 wurde sie von den türkischen Behörden ausgebürgert.⁵⁰

⁴⁸ Irene Markoff (1986b): *The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam: The Case of the Alevi of Turkey*, *World of Music*, 28, 3, S. 42-54.

⁴⁹ Seit 1966 findet alljährlich in Sivas ein regelmäßiges *âşık*-Festival statt, dass von Jahr zu Jahr größere öffentliche Aufmerksamkeit findet. So wurde Aşık Murat Çobanoğlu erst durch seine Preise bei Festivals ab 1966 bekannt, es folgten Auftritte im Rundfunk, später Fernsehen, heute trägt er, ebenso wie Aşık Şeref Taşlıova den Titel ›Staatskünstler‹ (*devlet sanatkarı*).

⁵⁰ Nedim Hazar (1998), S. 285-297; Interview mit Aşık Mızrap; Şah Turna: *Gün güneş kucakla* (Akbas, 2000); dies.: *Acılar Birgün Bal olur* (Diyar, 1998); dies.: *Barış Anaları* (Özdiyar, ca. 1996), dies. mit Ozan Çınar: *Tehlikede* (Minareci, ca Ende 80er); Ozan Şahturna (1998): *Şakıyan Turna Şahturna*, Istanbul: Can Yayınları; Ozan Naçari (Hrsg.)(1995): *Anadolu Kültürü ve Ozanlarımız*, Ankara: Halk Ozanları Kültür Derneği, S. 325-326; Ursula Reinhard, Max Peter Baumann (1985): Şah Turna, in: *Musik der Türken in Berlin*, Kassel, S. 62-94; Interview mit Şahturna. Weitere in Deutschland lebende *âşık* sind beispielsweise Riza Arslandoğan (Stuttgart), Aşık Garip Ali (München), Aşık Alican (Schwerte), Kemteri (Ibrahim Alkan, Berlin) sowie viele weitere mehr. Kassetten: Riza Arslandoğan: *Riza Arslandoğan 8* (Harika, 1980er); Riza Arslandoğan: *Taze Karlar* (Türküla, 1980er); Aşık Garip Ali: *Bırakın Benim Türkiye'm* (Minareci, 1980er); Ozan Kemteri: *Çıkar Dünyası* (Net Ses, 1980er). Weitere in Deutschland lebende *âşık*: Hasan Şimşek (Dertli Şimşek aus Adana); Muharrem Yazıcıoğlu

Auch in Deutschland spiegelte sich die aktuelle Lebenssituation in den Liedern der *âşık* wieder (siehe Kapitel I 2.1), später öffneten sich die Themen, Kemteri etwa verfasste im Auftrag deutscher Musikethnologen ein Lied an den (damals) Regierenden Bürgermeister von Berlin (*Sehr geehrter Herr Diepgen, finden Sie eine Lösung / Sayın Diepgen bir çare bul!*), in dem er diesen zum Erhalt des – inzwischen dennoch geschlossenen – ›Internationalen Instituts für Traditionelle Musik‹ aufrief, ein aktuelles Lied beschreibt einen Angriff von Skinheads. Şahturna sang unter anderem über Umweltprobleme und Atomwaffen.

Noch in den 1980er Jahren fanden in Deutschland Konzerte mit *âşık* statt, in Berlin existierte kurzzeitig sogar eine ›Vereinigung der Volkssänger‹ (*Âşık Derneği*), die allerdings wegen Streitigkeiten, wer genau sich nun *âşık* nennen dürfe, bald wieder zerbrach.⁵¹ Im Laufe der 1990er Jahre jedoch kam in der Türkei und in der Diaspora die Kunst der *âşık* außer Mode. Türköz: »Erst kamen die Videos, dann die Satellitenschüsseln – und vorbei war's mit uns *âşık*.«⁵²

Alle mir bekannten *âşık* in Deutschland gehören der ersten Migrantengeneration an, nirgends hörte ich von jüngeren. Konzerte mit *âşık* sind heute sehr selten geworden, viele der Sänger engagieren sich in den alevitischen Vereinen, die in den 1990er Jahren aufstiegen, andere leben zurückgezogen und singen nur noch gelegentlich für Freunde. Hier und da finden sich noch Rudimente ihrer größeren Zeit, etwa im Namen eines Kassettenladens in Berlin-Kreuzberg, ›Ozan Kasetçilik‹.

aus Malatya lebte 1966 bis 1974 als Arbeiter in Berlin (Ozan Naçari, 1995). N. Hazar (1998) nennt weiterhin Âşık Haydar Korkmaz, Âşık Seyfili, Ali Sultan und Derviş Can. In der Antologie von Gürani Doğan (1995): *Bal Çiçekleri*, Antalya: Akdeniz, finden sich Portraits und Gedichte der folgenden in Deutschland lebenden alevitischen Dichter und *âşık*: Dost Bakir (Wuppertal), Abdal Pir Hünkar (Duisburg), Nail Yıldırım (Saarbrücken), Can Ahmet (Remscheid), Seyyid Ali (Marl), Halil Nizami (Nürnberg), Ali Yakar (Nordrhein-Westfalen), Aşık Mızrap (Witten), Gürani Doğan (o.A.), Ozan Derya (München, Augsburg), Cafer Çoşkun (Hamburg), Şevket Civan (Nürnberg), Sefil Hüseyin (Berlin), Aşık Yarı (Köln, Neuss), Dermani (Saarland), Celal (o.A.), Hüseyin Kılıç (Kassel), Yarebülbul (o.A.), Aşık Ali Kabadayı (Bergisch Gladbach, Merkt/Uysal, 1997, S. 246f).

⁵¹ In Ahlen (Ruhrgebiet) wurde offenbar versucht, ein *âşık*-Kaffeehaus zu etablieren (Halil Antepli: Almanya'da »Aşık« kahvehaneleri, in: *Hürriyet*, 10.1.1996).

⁵² Hazar (1998), S. 285f.

Ein gewisses Nachleben hat die Tradition der *âşık* heute durch politische Liedermacher, und zwar sowohl durch solche der politischen Rechten wie durch solche der Linken. Extrem-nationalistische Organisationen wie die ›Türkische Föderation‹ (›Föderation der Demokratisch-Idealistischen Türkischen Vereine in Europa‹ / *Avrupa Demokratik Ülkücü Türk Dernekleri Federasyonu*, ADÜTDF) knüpfen dabei am direktesten an das nationalistische Verständnis der *âşık* in den 1930er Jahren an. Um Assoziationen mit Aleviten zu vermeiden und die zentralasiatische Herkunft zu betonen, sprechen rechte Politiker und Künstler allerdings stets von *ozan*. Auf den Veranstaltungen rechter Organisationen dominieren vor allem Symbole wie Fahnen – oft von überdimensionaler Größe und in großer Anzahl – auch Abbildungen einer Moschee mit Halbmond oder stilisierte Handzeichen eines Grauen Wolfes, daneben große Fotos von Atatürk, von Alparslan Türkeş, dem Gründer der ›Partei der nationalistischen Bewegung‹ (MHP), sowie von aktuellen Führern der Bewegung. Auch die auftretenden Sänger umgeben sich regelmäßig demonstrativ mit solchen Symbolen, grüßen mit dem Handzeichen der ›Grauen Wölfe‹ ins Publikum, schwingen Fahnen oder singen Hymnen auf Türkeş. Die Musik selbst jedoch ist eindeutig aus der *âşık*-Tradition abgeleitet, viele Lieder stammen von *Âşık Veysel* oder *Pir Sultan Abdal*, wobei selbst alevitisch-religiöse Lieder ohne Textveränderungen gesungen werden. Bei einer Veranstaltung der ›Türkischen Föderation‹ Nordrhein-Westfalen am 25. Mai 1999 in einem Bottroper Hochzeitssalon hörte ich von Sängern wie *Ozan Cafer Altun* (Remscheid) oder *Can Ercan* (Frankfurt am Main) unter anderem die Lieder *Hudey Hudey Hudey*, *Ötme Bülbül Ötme* oder *Sivas Elerinden*, das von Aleviten als Anklage gegen islamistische Gewalt verstanden würde (siehe unten, S. 291 ff.). Der bekannteste der rechts-nationalistischen *ozan* ist *Ozan Arif* aus Frankfurt am Main, selbst er jedoch wird außerhalb politisch rechter Kreise kaum gehört, anders als viele allgemein angesehene *âşık* und anders als alevitische oder politisch links engagierte Sänger. Auch Volkstanzgruppen gehören im Übrigen zum standardmäßigen Abendprogramm von Veranstaltungen der ›Grauen Wölfe‹, wobei zur Betonung des pantürkischen Anspruches oft aserbaidzhanische Tänze eingeschlossen werden.

In der politischen Linken dagegen ist die Weiterführung der sozialkritischen Tradition der *âşık* durch musikalische Konsequenzen aus der linken Forderung nach internationaler Solidarität gebrochen. Spätestens seit den 1960er Jahren waren die Lieder von Pir Sultan Abdal in der türkischen Öffentlichkeit politisch links besetzt und wurden von allen linken Parteien und Künstlern entsprechend eingesetzt. Besonders nach dem Militärputsch im September 1980 waren dann viele linke Liedermacher ins Exil nach Europa gegangen, wo sie oft gemeinsam mit ›solidarischen Linken‹ der Aufnahmeländer neue musikalische Wege suchten (siehe Kapitel I, Abschnitt 4.1). Nachdem in der Türkei Mitte der 1980er Jahre die harte politische Druckwelle des Militärputsches abgeebbt war, traten auch dort allmählich wieder linke politische Liedermacher auf, deren Lieder man nun *özgün müzik* (›eigene Musik‹) nannte. Musikalisch reichte ihre Bandbreite von der Tradition der *âşık* bis zu Songs im Stil von Bob Dylan. Ende der 1980er Jahre geriet die kommerziell immer erfolgreichere *özgün müzik* mehr und mehr unter den Einfluss der *arabesk*-Musik. Als Stilbezeichnung ist *özgün müzik* daher heute außerordentlich unklar:

Wir machen türkische und kurdische Volksmusik, *özgün müzik*. Wir machen auch Lieder in Richtung Rock, Blues, das kann man vielleicht auch *özgün* nennen, mit E-Gitarre, *bağlama* und Keyboard.⁵³

Einzelne politische Volkssänger sind heute vor allem in kurdisch-nationalistischen Kreisen populär, etwa Ali Asker (Metz, Frankreich)⁵⁴ oder besonders der Ende 2000 in Paris verstorbene Ahmet Kaya. Daneben existiert eine Reihe links engagierter Bands mit starkem Volksmusik-Anteil, in Berlin beispielsweise die Gruppe *Omayra* am gleichnamigen internationalen Jugendkulturzentrum (Besetzung: Gitarre, zwei *saz*, ein Sänger, eine Sängerin). Die Gruppe tritt auf bei Feiern zum 1. Mai, Veranstaltungen der DIDF-Jugend (Jugendorganisation der ›Föderation der demokratischen Arbeitervereine‹) sowie bei anderen

⁵³ Interview mit Hüseyin Şahin.

⁵⁴ Ali Asker, geboren 1954, stammt aus Tunceli. Ab 1967 sang er im Rundfunk Elazığ, dann in Kaffeehäusern, gemeinsam mit u. a. Mahzuni Şerif, Feyzullah Çınar, Ali Ekber Çiçek, Mahmut Erdal. 1981 ging er, um dem Militärdienst zu entgehen, nach Köln, dann nach Frankreich. (Interview mit Ali Asker); *Oy Dağlar* (Ada, 1999); *Bahçemsin* (Ada, 1997), *Fatsa Çocuk Korosu. Gençlik Korosu*. 1979-1980. ODTÜ – ÖTK Şenlikleri (Ada, 1993).

›antifaschistischen Organisationen‹, beispielsweise bei Bündnis 90/Den Grünen oder bei der PDS.⁵⁵

3.3 TRT, ›türkische Volksmusik‹ und ›türkische Volkstänze‹

Mit der Inbetriebnahme eines starken Rundfunksenders in Ankara 1939 begann für die Volksmusik eine neue Situation. Ähnlich wie die *âşık* konnten hier auch andere lokale Musiker (*mahalli sanatçı*) vor beinahe landesweitem Publikum auftreten, beispielsweise Volksmusiker wie Osman Pehlivan, Hisarlı Ahmet (1908-1984), Muharrem Ertaş (1913-1984) oder Sadi Yaver Ataman.⁵⁶ Stand in den Anfangsjahren des Rundfunks Ankara noch westliche Musik klar im Vordergrund,⁵⁷ so gewann Volksmusik ab Mitte der 1940er Jahre immer mehr an Gewicht. 1940 hatte Mesut Cemil im Rundfunk damit begonnen, die zuvor stets solistische osmanisch-türkische Kunstmusik erstmals mit großen Chören aufzuführen (siehe Kapitel IV 2.1). Schon bald nahm der Chor im Programm ›Lieder aus der Heimat‹ (*Yurttan Sesler*) auch Volkslieder auf. In der Sendung ›Wir lernen ein Volkslied‹ (*Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz*) wies der Volksliedsammler Muzaffer Sarısözen, ein Mitglied des Chores, diesen wöchentlich zwei Mal jeweils eine halbe Stunde in Volkslieder ein. 1947 gründete Sarısözen am Rundfunk einen eigenen Volksmusikchor namens *Yurttan Sesler*, der landesweit berühmt wurde.⁵⁸ 1953 gab es bereits einen gleichartigen Chor am Rundfunk Izmir (Leiter: Mustafa Hoşsu), ab 1954 am Rundfunk Istanbul

⁵⁵ Interview mit Mitgliedern der Gruppe (Ferhat, Servet Keskin, Murat, Haydar und Gülifer Kaya) beim ›Gençlik Kültür Festivali Birlikte Değişelim‹, am 5.5.1999 in Leverkusen, wo u. a. die Gruppe *Moğollar*, Rolly Brings sowie die Gewinner einer Reihe regionaler Musik- und Tanzwettbewerbe auftraten.

⁵⁶ Süleyman Şenel (1995).

⁵⁷ In den Jahren 1940-46 waren Musiksendungen folgendermaßen aufgeteilt: 36 Prozent türkische, 64 Prozent westliche Musik, davon genauer: 30 Prozent türkische Kunstmusik, 6 Prozent Volksmusik; dagegen 34 Prozent westliche Unterhaltungsmusik und 30 Prozent westliche Klassik (Uygur Kosabaşoğlu (1980): *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara: A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi yayını, S. 216, zitiert nach Peyami Çelikan, 1996, S. 94).

⁵⁸ Viele Solisten und Instrumentalisten dieses Ensembles stiegen später zu den bekanntesten Protagonisten der immer populärereren türkischen Volksmusik auf: Neriman Altındağ, Muzaffer Akgün, Sarı Recep, ab 1953 vor allem Nida Tüfekçi (1926-1993), ab 1960 Cemil Demirsipahli (geb 1933). Coşkun Elçi (1997); Niyazi Yılmaz (1996): *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*, Ankara: Ocak; Muzaffer Sarısözen (1952): *Yurttan Sesler*, Ankara: Akın (Sammlung mit 86 Stücken); Markoff (1986b), S. 36f.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 1603
İNCELEME TARİHİ : 26_9_1977

YÖRESİ
DİVRİK

KİMDEN ALINDIĞI
MAHMUT ERDAL
SÜRESİ : ♩ = 152

DERLEYEN
NIDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
14_1_1970

NOTAYA ALAN
NIDA TÜFEKÇİ

GİNE DERTLİ İNİLİYORSUN

Gİ NE DERT Lİ DERT Lİ
İ Nİ Lİ YOR SUN SA RI DUR NAM Sİ NEM
YA RA LAN DI MI Hİ ÇEL DEY ME DEN DE
İ Nİ Lİ YOR SUN SA RI DUR NAM
Sİ NE N YA RA LAN DI MI
YOK SA Cİ ĞER LE Rİ N PA RE LEN DI MI
PA RE LEN Dİ Mİ
YOK SA SA NA YAD DÜ ZEN Mİ
DÜ Z DÜ LE R PER DE LE Rİ N

Abbildung 27 – Beginn eines *semah*-Liedes in einer Notenausgabe des TRT. Oben links ist die TRT-Repertoirenummer (1603) angegeben, als Zeichen, dass dieses Lied in dieser Transkription von einer offiziellen Volksliedkommission angenommen wurde; darunter das Datum dieser Kommissionsuntersuchung (26. September 1977), die Herkunftsregion des Liedes (Divrik), die Gewährsperson bzw. der Komponist/Dichter (Mahmut Erdal); Metronomangabe (152). Oben rechts stehen der Name des Feldforschers (Nida Tüfekçi), das Datum der Feldforschung (14. Januar 1970) sowie der Transkribent (Nida Tüfekçi).

(Leiter: Ahmet Yamacı). 1950 gründete Sadi Yaver Ataman am Rundfunk Istanbul das ebenfalls ähnliche Ensemble ›Vokal- und Instrumentalvereinigung Melodien der Heimat‹ (*Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği*).⁵⁹ In den 1960er und -70er Jahren waren am Istanbul Rundfunk vor allem Neriman und Nida Tüfekçi einflussreich, als Chorleiter, Solisten und vor allem als Lehrer, ab 1976 auch am neugegründeten Staatlichen Konservatorium der Technischen Universität Istanbul.⁶⁰ Mit der Deregulierung des Rundfunk- und Fernsehmarktes in der Türkei in den 1990er Jahren endete das Monopol der staatlichen türkischen Rundfunk- und Fernsehanstalt TRT und mit ihm die kulturpolitisch bedingte Dominanz von Volksmusik in den Medien: Privatsender bevorzugen seither Popmusik. Zwar sind auch private Sender gesetzlich verpflichtet, türkische Kunst- und Volksmusik zu spielen, sie kommen dieser Verpflichtung jedoch lediglich in den Nacht- oder frühen Morgenstunden nach, wenn die Einschaltquoten ohnehin bei nahe Null liegen.

Als musikalische Grundlage für die neuen Volksmusikchöre – und ebenfalls für die mit ihnen verbundenen Volkstanzgruppen (siehe unten) – dienten die Notenausgaben der Volksliedsammler.⁶¹ In den Notenarchiven des TRT besorgen sich Volksmusiker aus der ganzen Türkei auch heute noch ihre Repertoirekenntnisse, große Kopiesätze gingen von hier an neugegründete Rundfunksender in anderen Großstädte der Türkei sowie ab Ende der 1970er Jahre an die neuen Konservatorien. Auch bei türkischen Musikern in Deutschland sind die Volkslied-Notenausgaben des TRT allgegenwärtig, viele weitere sind letztlich Abschriften davon. Abbildung 27 zeigt den Anfang eines alevitischen *semah*-Liedes in einer Notenausgabe des TRT-Archivs.

Waren in den Feldforschungen der ersten Jahrzehnte der Türkischen Republik neben Volksliedern auch regionale Volkstänze gesammelt worden, so bemühte sich seit den 1950er Jahren eine wachsende Zahl von Volkstanzorganisationen darum, diese regionale Vielfalt in gemeinsamen Vorführungen landesweit be-

⁵⁹ Süleyman Şenel (1995).

⁶⁰ Neriman und Nida Tüfekçi (1964): *Memleket Türküleri*, Istanbul: Hakan.

⁶¹ Insbesondere Sarisözens eigene Sammlungen wurde zum Grundstock des stetig anwachsenden Rundfunkarchivs, das 1967 unter seinem neuen Leiter Gültekin Oransay in die vier Jahre zuvor gegründete staatliche Rundfunk- und Fernsehanstalt TRT übernommen wurde.

kannt zu machen.⁶² Der Begriff *folklor*, zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Englischen für Volksliedforschung übernommen, wurde dabei mehr und mehr Synonym für ›Volkstanz‹. Seit Mitte der 1970er bestehen an den staatlichen Konservatorien der Türkei eigene Studiengänge für Volkstanz. Heute gibt es neben öffentlich geförderten Tanzfestivals auch einige staatliche Volkstanz-Ensembles.⁶³

1954 veranstaltete die ›Yapı ve Kredi-Bank‹ zu ihrem zehnten Bankjubiläum einen ersten nationalen Tanzwettbewerb, der dann unter dem Namen *Halk Oyunları Bayramı* bis 1960 alljährlich weitergeführt wurde. Erstmals nahmen in dieser Zeit türkische Tanzgruppen auch an internationalen Tanzwettbewerben teil.⁶⁴ Während der 1960er Jahre wuchs die Zahl und Beliebtheit von Volkstanzgruppen weiter an, neben einigen Spezialzeitschriften wurde auch eine Föderation von Tanzgruppen ins Leben gerufen (*Türk Halk Oyunları Federasyonu*). Insbesondere die Tanzwettbewerbe wurden im Laufe der 1960er und 70er Jahre immer populärer und trugen zur Ausbildung eines nationalen Volkstanz-Repertoires bei.⁶⁵ Auch in Europa finden heute regelmäßig Wett-

⁶² Beispielsweise die *Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi*, gegründet u. a. von Kazım Taşkent, Vedat Nedim Tör, Halil Bedii Yönetken, Ahmet Kutsi Tecer, Adnan Saygun, Muzaffer Sarısözen, Mahmud Ragıp Gazimihal; Siehe Gökten Ay (1990): *Folklor Giriş*, Istanbul: Pan.

⁶³ Charakteristisch für ganz Anatolien sind Gruppentänze, bei denen sich die Tänzer entweder an den Händen fassen oder einander die Arme auf die Schultern legen. Der am Rand tanzende Anführer hält dann oft ein Tuch in der freien Hand und winkt damit. Es lassen sich grob folgende Stilregionen unterscheiden: Thrakien (*hora*, *karşılama*, *sırto*), Westanatolien (*zeybek*), Südanatolien (*kaşık oyunu*), Zentral- und Südostanatolien (*halay*), Ostanatolien (*bar*), Schwarzmeerküste (*horon*, siehe S. 212). Die Musik zu solchen Tänzen kommt in den Dörfern meistens von *davul* und *zurna* (große Trommel und Schalmei), gespielt wird sie in der Regel von Roma, die sozial nur gering geachtet werden. Lediglich an der Schwarzmeerküste werden Tänze, wie erwähnt, meist auf der kleinen Fidel *kemençe* oder auf dem Dudelsack *tulum* begleitet. Schließlich gibt es auch Tanzlieder, zu deren rhythmischer Begleitung die Umstehenden einfach mit den Händen klatschen. Cemil Demirsipahi (1975): *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 148; Sadi Yaver Ataman (1975): *100 Türk Halk Oyunu*, Istanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür Yayınları; Şerif Baykurt (1996): *Türkiye’de ilk Halk Oyunları Semineri*, Istanbul: Yapı ve Kredi Kültür Sanat Yayıncılık; Metin And (1976); Ruhi Su (1994): *Türk Halk Oyunları*, T. C. Kültür Bakanlığı / 1624, Halk Müziği ve Oyunları Dizisi: 11, Ankara: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: 208.

⁶⁴ Öztürkmen (1998), S. 202ff.

⁶⁵ Cemil Demirsipahi (1975), S. 241ff.

bewerbe von Volkstanzgruppen statt, am bekanntesten ist eine seit 1994 alljährlich mit Tanzgruppen aus ganz Deutschland stattfindende Veranstaltung in Langen bei Frankfurt am Main.⁶⁶ Serdar Yolcu, Leiter der Folkloregruppe des ›Türkischen Aleviten-Kulturzentrums München‹ (*Münih Türkiye Alevi Kültür Merkezi*) sowie der Tanzgruppe *Potpuri*:

Wir bereiten uns gerade auf einen Wettbewerb in Österreich vor. Wir haben schon etliche Wettbewerbe mitgemacht. [...] Der erste Wettbewerb war vor zirka drei Jahren in Österreich, das war eine alevitische Organisation in Vorarlberg. Da haben wir den ersten Platz gemacht. Dann gibt es jedes Jahr in Deutschland eine Veranstaltung, das wird von Frankfurt aus koordiniert, mit Hilfe des Konsulates, eine Veranstaltung für ganz Deutschland, nicht nur alevitische Organisationen. Die prüfen vorher schriftlich und mit Videoband, ob die Truppe auch etwas taugt, weil das eine große Veranstaltung ist. Dann kommt auch TRT. Letztes Jahr haben wir hier im [alevitischen Kultur-] Verein auch einen Wettbewerb veranstaltet für Gruppen aus ganz München, da haben wir auch gewonnen. In Frankfurt, wo wir das erste Mal mitgemacht haben, waren wir Erster, letztes Jahr Zweiter.

Insgesamt führte die Entwicklung von Volksmusik und -tanz an Rundfunk und TRT zu einer allmählichen nationalen Homogenisierung der zuvor vor allem regional bestimmten Traditionen Anatoliens. Zunächst wurden Chöre und Volksmusikensembles, die – ähnlich wie in der Kunstmusik (siehe Kapitel IV, Abschnitt 2.1) – nach dem Vorbild westlicher Klassik nach und nach zu kleinen Orchestern anwuchsen, zum allgemeinen Standard. Ein typisches Volksmusikensemble umfasst heute eine größere Anzahl von *saz*, möglichst in verschiedenen Größen (*cura*, *bağlama*, *divan sazı*), daneben *kaval*-Flöten (ursprünglich ein Hirteninstrument), *zurna* (die Schalmel dörflicher Festmusik), die Kurzoboe *mey*, die Spießgeige *kabak kemane*, die aserbaidchanische Langhalslaute *tar* sowie Rahmentrommeln (*def*, *mazhar*) oder die Bechertrommel *darbuka*.⁶⁷ Solche Volksmusikensembles spielen mehr oder weniger einheitlich Stücke verschiedener Herkunft und nivellierten klangliche regionale

⁶⁶ Interview mit Mehmet Canbolat.

⁶⁷ Stokes (1992). Die Kastenfidel *kemençe* der Schwarzmeerregion (siehe oben, S. 212) ist bei TRT-Ensembles selten; als Grund wird offenbar häufig angegeben, dass die Spieler angeblich meist keine Noten lesen können (Martin Stokes, 1993, S. 27-45).

Unterschiede. Auch die Instrumente erlebten eine Standardisierung und Professionalisierung, insbesondere die *saz*, die gewissermaßen zu einem nationalem Volksmusikinstrument wurde. Die Zahl ihrer Bünde, auf dem Land einst noch variabel, seine Maße sowie Stimmung und Spieltechnik wurden standardisiert. Die drei Saitenchöre waren früher regional und individuell durchaus unterschiedlich gestimmt, heute sind die Stimmungen *kara düzen* (oder *bozuk düzen*, la – re – sol), und *bağlama düzen* (oder *âşık düzen*, la – re – mi) allgemeiner Standard (siehe Kapitel IV, Abschnitt 3.3). Kannten Musiker in früheren Jahrzehnten lediglich Saiten aus Schafsdarm, so sind heute überall Stahlsaiten die Regel.

3.4 Türkische Volksmusik im Musikleben der imaginären Türkei

Während die enge Einbettung von Volksmusik und -tanz in das dörfliche Leben und sein Brauchtum mehr und mehr verloren ging, entstand im Gegenzug die Idee von Volksmusik als absoluter Musik (siehe Kapitel IV, Abschnitt 3.1). Nur in wenigen Situationen hat diese ›Volksmusik‹ in der Türkei noch direkte soziale Funktionen, etwa als Wiegenlieder oder Totenklagen. Bereits Hochzeitsfeiern werden heute weitaus stärker von ›türkischen Volksliedern‹ bestimmt, die über Rundfunk, Fernsehen und Kassetten bekannt sind, als von direkt überlieferten Liedern (etwa sogenannten *gelin ağlatması*, Liedern, welche die Braut beweinen, wenn diese ihr Elternhaus verlässt). Solche medial verbreitete Volksmusik jedoch ist in der Türkei wie der imaginären Türkei heute überaus populär. So sind Volkstanzeinlagen auch auf Hochzeitsfeiern oder in türkischen Diskotheken häufig. Überall in Deutschland eignen sich türkische Jugendliche Grundkenntnisse des *saz*-Spiels an, genug, um einige gerade aktuelle Volkslieder begleiten zu können. Volksmusik macht den weitest- aus größten Teil der in Deutschland bzw. von Deutschland aus produzierten Kassetten und CDs von Musikern der imaginären Türkei aus.

Anders als landsmannschaftliche Identitäten, oder auch kurdische und ale-vitische (siehe unten), wird türkische Volksmusik kaum von speziellen Vereinen oder anderen Organisationen der Diaspora getragen. In den 1960er und 70er Jahren entstanden zwar auch in einigen deutschen Städten ›Volkshäuser‹, diese sind aber heute weitgehend bedeutungslos. Lediglich vereinzelte, eher

informelle Volkstanzgruppen scheinen im schnelllebigen Musikleben der Diaspora ausgesprochen stabil und langlebig zu sein. Tanju Mandıracı von der Münchner Tanzgruppe *Hoytop* (eine Abkürzung für *Halk Oyunlar Topluluğu* – ›Volkstanz-Ensemble‹):

Hoytop besteht seit 1980. [...] Ich war von Anfang an dabei, mit achtzehn, neunzehn habe ich angefangen. Geboren bin ich in Izmir, seit ich siebzehn bin, bin ich hier. Meine Schwester war damals hier, die kam ein Jahr vor mir, die hat schon in der Türkei getanzt. Als sie dann von der Gruppe hörte, hat sie mich überredet mitzumachen. Damals war ich eigentlich nicht so interessiert, eher an Discos. Damals waren in der Gruppe lauter Studenten, [...] Alle waren ledig. Es ging darum, eine Gruppe zu finden, daneben Ausbildung oder arbeiten. Wir waren damals so dreißig Leute. Danach waren wir immer zusammen 'was trinken oder in die Disco. Diese Verbindung hat bis heute gehalten. Zwanzig von den ersten sind noch dabei, alle verheiratet, einige haben sich hier kennengelernt. Jetzt sind die Kinder zehn, elf Jahre alt, die machen auch Folklore. Außerdem haben wir eine Mädchengruppe, die sind vierzehn bis fünfundzwanzig Jahre alt. [...] Früher hatten wir fünf, sechs Tänze aus der Türkei gelernt. Es gab nur eine *saz* und *davul*. [...] Die Mädchen, die haben sich Videokassetten aus Ankara schicken lassen und danach gelernt. [...] Insgesamt ist die Gruppe nicht gewachsen, es sind immer noch die gleichen Leute.⁶⁸

Auch die Duisburger Gruppe ›Anatolische Folklore im Ruhrpott e.V.‹ (AFIR) wurde bereits 1984 von dem Islamwissenschaftler Hüseyin Tercan gegründet, der die Gruppe bis heute leitet (1999 arbeitete er als Türkisch-Lehrer. Etwa fünfzig Tänzer kann das Ensemble aufbieten, der harte Kern umfasst zehn bis fünfzehn Personen. Selbständig gewordene Abzweigungen der Gruppe bestehen mittlerweile in einigen Nachbarstädten. Auch die Musiker wechseln immer wieder; als Akkordeonspieler – für Tänze der Kaukasusregion – war zuletzt ein Kroatie dabei, der *davul*-Trommler, der über seine mittanzende Tochter von der Gruppe erfuhr, kommt aus Dortmund, *saz*- und *zurna*-Spieler aus Duisburg. Das Repertoire umfasste Ende 1998 Volkstänze aus Bitlis und Diyarbakır, von der Schwarzmeerküste, aus Adıyaman sowie aus Artvin, nahe der russischen Grenze.⁶⁹

⁶⁸ Interview mit Tanju Mandıracı.

⁶⁹ Interview mit Hüseyin Tercan.

In der Diaspora bestehen neben solchen Tanzgruppen, die mehr oder weniger bewusst den kemalistischen Vorstellungen nationaler türkischer Volkstänze folgen, auch viele landsmannschaftlich ausgerichtete sowie kurdisch-nationalistische Tanzgruppen. Auf lokaler Ebene bestehen meist mehr oder weniger enge Kontakte sowie ein gewisser Austausch zwischen den verschiedenen Tanzgruppen. Serdar Yolcu, Leiter der Folkloregruppe des ›Türkischen Aleviten-Kulturzentrum München‹ (*Münih Türkiye Alevi Kültür Merkezi*) sowie der Gruppe *Potpuri*:

Angefangen habe ich bei der Folkloregruppe *Potpuri*, da bin ich schon in der Kindergruppe gewesen. Seit fünf Jahren tanze ich in der Gruppe hier und seit neuem bin ich der Leiter der alevitischen Gruppe und auch von *Potpuri*. [...] Der vorige Lehrer Metin Akbulut war ein ausgebildeter Tanzlehrer aus der Türkei, der hat in Ankara in bekannten Volkstanzgruppen wie *Hoytur* mitgetanzt. Er hat die Gruppe mit aufgebaut. [...] Dann hatte er keine Lust mehr, und die alte Truppe war kurz davor, sich aufzulösen. Da bin ich bereit gewesen. Einige der alten Tänzer haben aufgehört. Parallel dazu kam das Angebot von der anderen Truppe, *Potpuri*, sie zu übernehmen. Bei *Potpuri* läuft es anders, da gibt es nicht nur einen Lehrer, sondern drei, vier Zuständige für verschiedene Tänze. Diese Gruppe existiert seit über 18 Jahren, sie ist die älteste in München. [...] Ansonsten gibt es in München noch eine kurdische Gruppe bei ›Komkar‹ [...], die leitet der Mehmet Datli. Wir sind alle miteinander befreundet, er ist auch von unserer alten Tanzgruppe. Er ist auch Alevite, aber er hat mehr kurdische Ader, und ich bin halt Alevit und bin halt bei den Aleviten gelandet. [...] Sonst ist noch die Gruppe *Hoytop*. Aber die stärkste Gruppe ist diese [alevitische] hier und dann *Potpuri*. [...] Es gab früher eine weitere Gruppe, die dem türkischen Konsulat nahestand, aber ich weiß nicht, ob sie noch existiert. Mit denen hatten wir wenig zu tun. Dann gab es die ›Initiativgruppe‹, aber die haben sich aufgelöst. Somit sind es derzeit vier Gruppen – das sind alles so demokratische, alevitische. Von den anderen weiß ich nur, dass es eine Gruppe vom Schwarzen Meer gab, aber sehr nationalistisch, bei den [rechtsnationalistischen] ›Idealistenzentren‹. Dann hatten die Tscherkessen früher eine Tanzgruppe, die waren auch nationalistisch. [...] Mit den Volkstanzgruppen in München ist es immer so ein bisschen clanmäßig, Familien. Zum Beispiel meine Familie: Wir sind drei Brüder, alle drei sind Tänzer, wenn wir irgendwo hin gehen, dann haben wir dort viel zu sagen. Das war in München immer so, da war eine Fa-

milie, die haben viel zu sagen gehabt; war dann diese Clique weg, ging es der Gruppe schlecht.⁷⁰

Insgesamt bestehen infolge der Medialisierung der Volksmusik in der Türkei, verbunden mit ihrer bereits in der Türkei fortgeschrittenen Ablösung von traditionellem Brauchtum, kaum Unterschiede zwischen dem türkischen Volksmusikleben der Türkei – zumindest dem der Städte – und der imaginären Türkei. Stärker wohl noch als in der Türkei fungiert in Deutschland der öffentlich-rechtliche Fernsehsender TRT – in Europa TRT-INT (siehe oben, S. 82ff.) – als zentraler musikalischer Orientierungspunkt. Auch in Deutschland sind *saz*-Orchester und Volksmusikchöre in türkischen Vereinen aller Art ebenso wie in Musikschulen der Regelfall. In Frankfurt am Main und in Berlin traf ich Ensembles, die explizit den Namen *Yurdun Sesi* (›Stimme der Heimat‹) übernommen hatten, in Oldenburg bestand (zumindest Anfang 2001) eine Gruppe *Hoş Seda ve Yurttan Sesler Korosu*.⁷¹

Einige in Deutschland lebende Volksmusiker wie Siddık Doğan (Berlin) oder Kenan Koçkaya (Hamburg, Mannheim) sind weiterhin als TRT-Künstler tätig. Kenan Koçkaya:

Ich habe in der Grundschule mit *saz* angefangen, von alleine. Es hat seine Vorteile, alleine damit anzufangen, in unserer ursprünglichen Musikkultur gab es keine klassische schulische Ausbildung, und kein Notenlernen oder Gesangsunterricht. [...] Anfangs habe ich vieles innerhalb der Familie gelernt, in meiner Familie gab es bereits einige, die Musik gemacht haben. [...] Später habe ich angefangen, außer mit den Musikern aus unserem Viertel auch mit Leuten zusammen zu sein, die auf Hochzeiten gespielt haben. Ich wollte mehr lernen. Arif Sağ war damals Lehrer am Konservatorium, dort habe ich Unterricht genommen und es gab regionale *ozan*, Mehmet Ali Karababa, bei ihm habe ich auch gelernt. [...] 1978 habe ich im Istanbuler Rundfunk angefangen. [...] Im gleichen Jahr bin ich mit Muhlis Akarsu, den wir in Sivas verloren haben [siehe S. 292], und zwei anderen Künstlerkollegen für Konzerte nach Deutschland gegangen, alle sind zurückgekehrt, aber ich nicht. [...] 1992 bin ich wieder zu TRT zurückgegangen, bin in einigen Sendungen aufgetreten und stelle die Situationen von hier dort dar. Jeder Mensch, der ins Ausland geht, ist ein Kulturbotschafter seines Landes. [...]

⁷⁰ Interview mit Serdar Yolcu.

⁷¹ Interview mit Ibrahim Tokgöz und anderen Gruppenmitgliedern; Recep Seplin (2001): Oldenburg Korosuna Alkıl, in: *Hürriyet*, 17. Mai 2001; Interview mit Hasan Kuzu.

Ich empfinde das als Aufgabe. In einer Stadt wie Hamburg habe ich mehr als 800 Schüler unterrichtet. Zur Zeit bin ich in Mannheim, da habe ich etwa 160 Schüler, und es gibt einen Chor.⁷²

Die Vermittlung türkischer Volksmusik gilt in Deutschland als verdienstvolle Aufgabe, und viele Musiklehrer engagieren sich aufopferungsvoll, unterrichten Kinder und Jugendliche im *saz*-Spiel oder im Chorsingen, einige haben Sammlungen mit Volksliedern herausgegeben. Bekannt auch in der Türkei sind vor allem die zahlreichen Liederbände des Frankfurters Hamdi Taneses.⁷³ Auch die meisten Volkstanzgruppen arbeiten betont unkommerziell.

Ein Mal im Jahr im Juni, Juli treten wir bei den Haidhauser Festwochen auf. [...] Je Tanz kriegen wir 500 Mark in die Vereinskasse, für die Kostüme, Anlagenmiete und so weiter.⁷⁴

Ähnlich wie die Chöre sind die meisten Tänzer Amateure, geleitet werden die Tanzgruppen von einzelnen engagierten Lehrer, oft mit Tanz-Ausbildung in der Türkei.

Unsere Folklore-Gruppe besteht seit 1979, es waren nicht immer die gleichen Leute. Ich bin hier seit drei Jahren. Ich mache seit 1980 Folklore in München. Gute Lehrer zu finden ist sehr schwer. Wir haben Weihnachten einen Lehrer aus der Türkei geholt und mussten 3 600 DM [1800 €] bezahlen für vier Tage, Flugticket und so weiter. Der Stundenlohn für einen Lehrer ist etwa 150-175 Mark [75-87 €]. Ich kriege kein Geld, die anderen sind Amateure. Wir haben eine Kasse für Kostüme, Reisekosten für Auftritte etc.⁷⁵

⁷² Interview mit Kenan Koçkaya.

⁷³ Von Taneses liegen etwa zehn Bände mit Notensammlungen vor, beispielsweise *Ozanların Dili*, Istanbul: Say, 1997; *Beste ve güfteleriyle halk türküleri*, Istanbul: Say Yayınları, 1995; Mete Soytürk, Hamdi Taneses (2000): *Çocuklar Binbir Çiçek. İlköğretim Okulları için Türküler, Maniler ve Tekerlemeler*, Köln: Önel; Hamdi Taneses (o. J.): *Gel Bize katıl bize! Komm rein und reih' dich ein!* Oberhausen: Ortadoğu. Siehe Sabri Uysal (1987); Mesut Çobancaoğlu (1980er Jahre).

⁷⁴ Interview mit Tanju Mandıracı von der Münchner Tanzgruppe *Hoytop*.

⁷⁵ Interview mit Mehmet Datlı, Leiter der kurdischen Volkstanzgruppe beim Münchner ›Verein zur Förderung ethnischer Minderheiten‹.

4 ›Kurdische Volksmusik‹

4.1 Kurden

Der kurdische Nationalismus entstand mit geringer zeitlicher Verzögerung im Gefolge des türkischen Nationalismus, seine politischen Rahmenbedingungen waren allerdings während des gesamten 20. Jahrhunderts deutlich schwieriger. Zwar ist seit etwa einem Jahrtausend eine Landschaft des Namens ›Kurdistan‹ (›Land der Kurden‹) bekannt, eine politische Einheit allerdings, ein kurdischer Nationalstaat, hat nie existiert, lediglich gleichnamige Provinzen unter der Herrschaft der Selçuken und Osmanen und im Iran, sowie 1946, unter dem Schutz der UdSSR, im Nordiran die kurzlebige kurdische Republik von Mehabad. Keines dieser politischen Gebilde verstand sich als ethnische oder nationale Einheit. Statt dessen lebten Kurden stets über mehrere Staaten verteilt, zwischen denen komplexe Migrations- und Flüchtlingsbewegungen stattfanden.⁷⁶

In der Türkei liegen die historischen Lebensräume von Kurden in Süd- und Südostanatolien, der Region mit der landesweit schwächsten Wirtschaft, der schlechtesten Infrastruktur und dem niedrigsten Bildungsniveau. Bereits in Osmanischer Zeit fanden von hier aus Binnenmigrationen und Zwangsumsiedlungen nach Westanatolien statt. Darüber hinaus flüchteten im ersten Weltkrieg Yezidi-Kurden (siehe unten) aus dem Osmanischen Reich nach Georgien⁷⁷, nach dem Seyh Said-Aufstand 1925 viele darin verwickelte Kurden in den Libanon (in Beirut leben heute etwa 100 000 Kurden), und während des Ararat-Aufstandes 1929 emigrierten weitere in die USA. Nach Israel gelangten jüdische Kurden – überwiegend aus dem Irak – vor allem im Zuge der organi-

⁷⁶ Insgesamt geht man heute von etwa 24 bis 27 Millionen Kurden aus, etwa die Hälfte davon in der Türkei, vier Millionen im Irak, fünf bis sechs Millionen im Iran, über eine Million in Syrien und Libanon, etwa 700 000 in Westeuropa – davon allein um die 500 000 in Deutschland –, 400 000 in den Nachfolgestaaten der UdSSR, 120 000 jüdische Kurden in Israel sowie einige 10 000 in den USA, Kanada und Australien. Martin Strohmeier, Lala Yalçın-Heckmann (2000); Zentrum für Türkeistudien (1998b), S. 70, 149; Andrews (1989), Türkdoğan (1997); Cornelia Schmalz-Jacobsen, Georg Hansen (Hrsg.)(1997): *Kleines Lexikon der ethnischen Minderheiten in Deutschland*, Bundeszentrale für politische Bildung, München: Beck, S. 97-100; Birgit Amman (1991): *Kurdische Juden in Israel*, in: *Kurden im Exil*, 2.3. 1-23, S. 13.

⁷⁷ Unter Stalin wurde ein Teil der georgischen Zaza in die Nähe der Stadt Dzambul in Kasachstan umgesiedelt (Zilfi Selcan, 1998).

sierten Massenmigrationen unmittelbar nach der israelischen Staatsgründung bis etwa 1950/51.⁷⁸ Ab den 1950er Jahren verstärkte sich in der Türkei die Landflucht und viele Kurden gingen in türkische Großstädte wie Mersin, Adana oder Izmir. Weitere Migrationen wurden in jüngster Zeit durch das sogenannte ›Südost-Anatolien-Projekt‹ (*Güneydoğu Anadolu Projesi*, GAP) ausgelöst, ein großangelegtes Bewässerungsvorhaben mit riesigen Staudammbauten, sowie durch den Krieg gegen die PKK.

Nun ist jedoch der Begriff ›Kurde‹ alles andere als eindeutig. Bis zum Ende des Osmanischen Reiches waren die entscheidenden sozialen Grenzen religiös definiert und nicht ethnisch, verliefen also zwischen Moslems (Kurden, Türken, Arabern) auf der einen und Armeniern, Assyern, Juden oder Yezidi auf der anderen Seite. Eine große Mehrheit von etwa 95 Prozent der Kurden waren und sind Moslems, davon zwei Drittel Sunniten, die übrigen Aleviten, hinzu kommen yezidische, christliche und jüdische Minderheiten. Weitere soziale Grenzen bestanden zwischen osmanisch-städtischer und anatolischer, ländlicher Bevölkerung sowie zwischen tribalen und nichttribalen Bevölkerungsteilen. Häufig überlagerten sich diese unterschiedlichen Grenzziehungen, etwa dort, wo sesshafte christliche Bauern und kurdische muslimische Stämme (*aşiret*) aufeinandertrafen; christliche Stämme wie Nestorianer oder Jakobiten im Tur Abdin dagegen wurden von kurdischen Stämmen als gleich behandelt.⁷⁹ Van Bruinessen beschreibt die vielfältigen Überlagerungen von sozialen Grenzziehungen:

Das Konzept des ›Kurdischen‹ war seinem Bedeutungsgehalt nach noch nie eindeutig gewesen. Abhängig von Kontext und Sprecher konnte es sich auf verschiedene abgegrenzte Gruppen beziehen. Der Name ›Kurmanc‹ konnte auf kurdische Stammesangehörige angewandt werden, wenn man beispielsweise den Gegensatz zu türkischen Stammesangehörigen, osmanischen Städtern oder christlichen bäuerlichen Untertanen deutlich machen wollte; er konnte sich auf den Kurmancî-Dialekt im Gegensatz zu den Zazasprachigen oder den Sprechern der südlichen Dialekte beziehen oder gar auf die (kurdische) Bauernschaft im Gegensatz zu den eigenen Aghas [Großgrund-

⁷⁸ Birgit Amman (1991), S. 13.

⁷⁹ Martin van Bruinessen (1997a): Kurden zwischen ethnischer, religiöser und regionaler Identität, in: Carsten Borck, Eva Savelsberg, Siamend Hajo (Hrsg.): *Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan*, Bd. 1, Münster: Lit, S. 185-216, S. 197.

besitzern] oder der osmanischen Verwaltung. Die Yezidi [s. S.250], die den gleichen Dialekt sprechen, aber als ›Teufelsanbeter‹ verachtet werden, wurden von den muslimischen Kurden oft nicht als Kurden angesehen. Andererseits brüsteten sich viele Stammesführer und manchmal ganze Stämme ihrer (wirklichen oder fiktiven) arabischen Abstammung. Kurden, die in den Staatsdienst traten, und andere Städter zogen es oft vor, sich selbst als osmanli (Osmanen) zu bezeichnen; für sie schloss der bloße Name ›Kurde‹ (wie der Name ›Türke‹!) Rückständigkeit und Ungehobeltheit ein.⁸⁰

Auch in der heutigen Türkei dauert die Unsicherheit über den Begriff ›Kurden‹ an:

Bei fast jedem in der Türkei besteht die Chance, einen entfernten kurdischen Vorfahren zu finden, wenn er nur weit genug in der Geschichte zurückgeht. Diejenigen mit wenigstens einem kurdischen Großelternteil (z. B. die früheren Präsidenten Ismet İnönü und Turgut Özal) stellen ein großes Reservoir an potentiellen Kurden dar.⁸¹

Verstärkt wird die allgemeine Unklarheit dadurch, dass die Bezeichnung ›Kurde‹ in der Türkei offiziell unerwünscht war und von vielen ›Kurden‹ lieber vermieden wurde. Viele Kurdisch-Muttersprachler empfinden sich offenbar auch tatsächlich als ›Türken‹ – nicht im ethnischen Sinn, sondern im politischen, also als Bürger der Türkischen Republik.

Wichtigste Unterscheidungsmerkmal zwischen ›Kurden‹ und ›Türken‹ stellt heute die Sprache dar. Kurdische Sprachen gehören – anders als das finno-ugrische Türkisch – zur iranischen Sprachgruppe, sie stehen dort zwischen dem nordwestiranischen und dem südwestiranischen Zweig. Wie problematisch jedoch auch das Verhältnis zwischen sprachlichen und ethnischen Kategorien sein kann, zeigt der Fall des Zaza (auch Kirmanj oder Dimli).⁸² Rein linguistisch gehört Zaza nicht zu den kurdischen Sprachen, sondern ist eher verwandt mit dem nordwestiranischen Gûranî. Die meisten der etwa zwei Millionen

⁸⁰ Martin van Bruinessen (1989): *Agha, Scheich und Staat. Politik und Gesellschaft Kurdistans*, Berlin: Edition Parabolis, S. 385f.

⁸¹ Hamit Bozarslan (1997): *La Question Kurde: États et Minorités au Moyen-Orient*, Paris: Presses de Sciences Politiques, S. 187.

⁸² Zentrum für Türkeistudien (1998b), S. 67f.; Krisztina Kehl-Bodrogi (1998): »Wir sind ein Volk!« Identitätspolitik unter den Zaza (Türkei) in der europäischen Diaspora, in: *Sociologus* 2, S. 111-135, S. 113.

Zaza-Sprecher empfinden sich aber eben doch als ›Kurden‹.⁸³ Obwohl sich Zaza- und Kurmanci-Sprecher nicht direkt miteinander verständigen können, genügt hier offenbar die etwa gleichgroße sprachliche Differenz zur türkischen Sprache, um sich als kulturell zusammengehörige Gruppe zu sehen. Während Zaza von der türkischen Regierung stets als ›Türken‹ angesehen wurden, und ebenso von kurdischen Nationalisten als ›Kurden‹, hat sich seit Ende der 1980er Jahre, vor allem ausgehend von Emigranten in Europa wie Abubekir Pamukçu in Schweden, darüber hinaus die Idee einer eigenständigen Zaza-Nation oder aber einer ›Nation‹ Dersim entwickelt.⁸⁴

Im Übrigen spricht heute – nicht zuletzt als Folge der staatlichen Türkisierungspolitik – nur noch eine Minderheit von ›Kurden‹ tatsächlich ausreichend kurdisch, die meisten bevorzugen türkisch.

4.2 Yezidi

Eine eigene Gruppe kurdischer Migranten stellen die Angehörigen der yezidischen Religion dar (die Eigenbezeichnung lautet *Êzîdiyan*⁸⁵), also. Meist wird das Yezidentum, über dessen Geschichte nur wenig bekannt ist, als synkretistische Religion beschrieben, die Elemente aus Judentum, Christentum (vor allem

⁸³ Diese leben zunächst in der zentralanatolischen Region Dersim, am Oberlauf des Euphrat, entlang der Linie Sivas-Erzurum sowie um Siverek und Diyarbakır. Dersim ist der Name einer mittelostanatolien Region, in der 1937/38 der letzte große Aufstand gegen die kemalistische Regierung stattfand. Danach wurde die damalige Provinz Dersim zwischen Tunceli, Erzincan und Bingöl aufgeteilt. Ein Großteil der Bevölkerung spricht *zazaki*, eine Minderheit *kurmanci* (Nordkurdisch). Viele sind Aleviten, wobei sich ihre Glaubensinhalte und -praktiken von türkischen Aleviten teilweise unterscheiden.

⁸⁴ Krisztina Kehl-Bodrogi: Prozesse ethnisch-sprachlicher Differenzierung am Beispiel der zazakisprachigen Alewiten aus Dersim, in: İsmail Engin, Erhard Franz (Hrsg.): *Aleviler / Alewiten, Kimlik ve Tarih / Identität und Geschichte*, Band 1, Hamburg: Deutsches Orient-Institut. Mitteilungen Bd. 59/ 2000, S: 143 -156, S. 151. Erhard Franz: Wer und was ist ein Alewite? in: İsmail Engin, Erhard Franz (Hrsg.) (2000); Martin van Bruinessen (1997b): »Aslini inkar eden haramzadedir!« The Debate on the Ethnic Identity of the Kurdish Alevi, in: Krisztina Kehl-Bodrogi, Barbara Kellner-Heinkele, Anke Otter-Beaujean (Hrsg.): *Syncretistic Religious Communities in the Near East. Collected Papers of the International Symposium »Alevism in Turkey and Comparable Syncretistic Religious Communities in the Near East in the Past and Present«*, Leiden: Brill 1997, S. 1-23, S. 15f. Krisztina Kehl-Bodrogi (1998), S. 111-135, S. 122.

⁸⁵ Die Herkunft dieser Eigenbezeichnung ist unklar, möglich ist eine Ableitung aus dem altiranischen *Yazdan* – ›Gottheit‹; ein etymologischer Zusammenhang mit Kalif Yazid I. (680-683) ist dagegen wohl unwahrscheinlich.

nestorianischer Konfession), Zoroastrismus, Islam, Gnosis, Manichäismus und verschiedenen altorientalischen Religionen aufgenommen hat. Im Zentrum des yezidischen Glaubens steht ein Dualismus von Gott und *Taus-i Melek* (›Engel Pfau‹), wohingegen negative Mächte nicht existieren (etwa Teufel oder Hölle).⁸⁶ Das religiöse Zentrum des Yezidentums, die Grabstätte von Scheich Adi ben Musafis (1075-1160), liegt in Lalisch im Nordirak, wo auch die Mehrheit der Yeziden lebt. Weitere yezidische Minderheiten befinden sich in Syrien, Armenien, Georgien und eben in der Türkei. Nicht zuletzt aus Furcht vor Verfolgung wird das religiöse Wissen überwiegend mündlich überliefert –, die wenigen heiligen Schriften sind lediglich für die religiöse Führung zugänglich. Die Religionsgemeinschaft ist endogen, ihre Zugehörigkeit kann also nur durch Geburt erworben werden. Innerhalb von Yezidi-Gemeinschaften herrscht ein Kastenwesen, wiederum mit strenger Endogamie. Grundsätzlich stehen dabei Laien (*murid*) religiösen Funktionsträgern gegenüber (*mir, şeyh, pir, fakir, qawwal*). Um den damit verbundenen engen Heiratsregeln zu genügen, sind Ehen zwischen entfernten Verwandten häufig, wodurch der großfamiliäre Zusammenhalt weiter verfestigt wird.⁸⁷ Andererseits ist gerade in der Diaspora-Situation einer sehr kleinen Religionsgemeinschaft die Aufrechterhaltung der strengen Heiratsvorschriften schwierig und führt offenbar zunehmend zu inneren Diskussionen und Familienkonflikten.

Für Muslime galten Yezidi, anders als Christen und Juden, nicht als ›Besitzer der Schrift‹, für die das Gebot der Toleranz galt, sondern als Heiden, die überdies als ›Teufelsanbeter‹ diskriminiert wurden. Bis heute werden die religiösen Gesetze des Yezidentums in der Türkei offiziell nicht respektiert.

Die yezidische Enklave in Ostanatolien ist daher unter dem Druck ihrer muslimischen Nachbarn als Religionsgemeinschaft bis auf insgesamt etwa zehn- bis zwanzigtausend Menschen in den Regionen Diyarbakır, Mardin,

⁸⁶ Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (1991): »Bleib lieber in Deutschland«. Kurdische Yezidi im deutschen Exil, in: *Kurden im Exil*, Bd. 1, Berlin, 2.2. 1-24; Claudia Kleinert (1993): Eine Minderheit in der Türkei: Die Yezidi, in: *Zeitschrift für Türkeistudien*, Heft 2, S. 223-234.

⁸⁷ Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (1991); Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (2001): *Das Volk des Engel Pfau. Die kurdischen Yeziden in Deutschland*, Berlin: Das arabische Buch.

Urfa, Şiirt und Kars zusammengeschrumpft.⁸⁸ Mindestens 90 Prozent aller ursprünglich anatolischen Yeziden sind mittlerweile nach Europa, Armenien und Georgien, vor allem aber nach Deutschland emigriert, hier konzentriert in Celle, Emmerich (Nordrhein-Westfalen) und im Saarland. Insgesamt wird die Zahl der in Europa lebenden Yezidi auf etwa 150 000-300 000 geschätzt.⁸⁹

Verstanden Yeziden unter ›Kurden‹ ursprünglich die sunnitischen Stämme, so entstand im Zusammenhang mit dem kurdischen Nationalismus die Idee, beim Yezidentum handele es sich um eine vor-islamische, gewissermaßen urkurdische Religion – ähnlich wie der Alevismus mitunter als besonders ›türkischer‹ Islam gilt (siehe unten).⁹⁰ Offenbar sind viele Yezidi in politisch-nationalistischen kurdischen Organisationen (›Komkar‹, PKK u. a.) aktiv, teilweise wohl auch, um dem religiösen Druck zu entgehen.

Die Fortführung des religiösen Lebens dagegen scheint in Deutschland schwierig zu sein.⁹¹ Ähnlich wie im Alevismus (siehe unten) hat sich jedoch in den letzten Jahren das Gewicht mehr und mehr von den religiösen Familien zu den intellektuellen Funktionären verlagert. Derzeit bestehen in Deutschland etwa zwanzig yezidische Vereine in zwei Dachverbänden, die sich in ihrer Position zu Zarathustra voneinander unterscheiden, und die teilweise auch politisch, kurdisch-nationalistisch aktiv sind.⁹² Weiterhin bestehen zwei Zeitschriften sowie eine Internetseite mit Mailing-Liste.⁹³ Im Juni 2000 fand an der Universität Hannover der ›First World Congress on Yezidism‹ statt.

⁸⁸ Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (1991); Johannes Düchting, Nuh Ateş (1992): *Stirbt der Engel Pfau? Geschichte, Religion und Zukunft der Yezidi-Kurden*, Köln: Edition Komkar, S. 108ff.

⁸⁹ Martin Strohmeier, Lala Yalçın-Heckmann (2000), S. 48; Hans-Günter Kleff (1984), S. 245; Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (2001), S. 16; Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (1991), S. 1; Zentrum für Türkeistudien (1998b), S. 77ff., Claudia Kleinert (1993), S. 233.

⁹⁰ Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (2001), S. 59; Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (1991), S. 4.

⁹¹ Immerhin lebt hier mit Prinz Yazid Anwar bin Muawiya aus dem Nord-Irak ein religiöser Führer, der religiöse Pflichten in ganz Deutschland ausübt.

⁹² Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (2001) S. 86ff, Zentrum für Türkeistudien (1998b), S. 156.

⁹³ *Laliş* (Celle) und *Dengê Yekîtiya Êzdiyan* (›Die Stimme der Einheit der Yeziden‹, Berlin, Oldenburg); www.yezidi.com, betrieben von Mirza Ali (Dinnaji), unter Mitwirkung u. a. von Dr. Mamou Othman, Dr. Khalil J. Rashow und anderen. Auch die Zeitschrift *Roj* steht hier im Netz. Organisation im Hintergrund ist das EziA (›Yeziden-Zentrum im Ausland‹) mit Sitz in Hannover. Laliş (Hrsg.)(1998): *Kürdistan'da Yezidilik Gerçeği ve Rolü*, Celle.

Im traditionellen Yezidentum spielte Musik eine durchaus wichtige Rolle. Vor allem in Lalesch galt das Instrumentenpaar *shabbâba* (Längsflöte, kurdisch: *blil*) und *daff* (Rahmentrommel mit Zimbeln) als heilig und durfte Außenstehenden nicht einmal gezeigt werden, erst recht nicht vorgespielt.⁹⁴ Dafür zuständig war die Kaste der *qawwal*, die darüber hinaus auch religiöse Gedichte sangen bzw. rezitierten.⁹⁵ In Deutschland jedoch scheint kaum ein Mitglied einer *qawwal*-Familie diese musikalische Tradition fortzusetzen. Privat sowie über die Vereine zirkulieren lediglich Kassetten mit privaten Aufnahmen. Ansonsten scheinen im Yezidentum keine religiösen Einwände gegen Musik zu bestehen, und eine spezielle Wirkung im Musikleben ist nicht feststellbar.⁹⁶

4.3 Kurdische Diaspora und Nationalismus

Der kurdische Nationalismus (und mit ihm die ersten explizit kurdischen kulturellen und politischen Organisationen) entstand Anfang des 20. Jahrhunderts unter urbanisierten adligen Kurden, wie den Gebrüdern Bedirkhan oder Sayyid Abdulqadir, in Istanbul.⁹⁷ Von Anfang an spielte die internationale Diaspora für die Entstehung und Ausbreitung des kurdischen Nationalismus eine zentrale Rolle. Bereits die ersten kurdischsprachigen Zeitschriften um 1900 waren im Exil gegründet worden.⁹⁸ Anfang des 20. Jahrhunderts gingen einzelne

⁹⁴ Sabiha Banu Yalkut-Breddermann (2001), S. 20; Schéhérazade Qassim Hassan (1976): Les Instruments de Musique chez les Yezidi de l'Irak, in: *Yearbook of the International Folk Music Council*, S. 53-72.

⁹⁵ Johannes Düchting, Nuh Ateş (1992), S. 158f; Philip G. Kreyenbroek (1995): *Yezidism – Its Background, Observances and Textual Tradition. Texts and Studies in Religion*, Bd. 62, Lewiston: Edwin Mellen Press.

⁹⁶ Die Musikgruppe *Koma Melek* (»Gruppe Engel«, Hannover) hat sich deutschlandweit als Hochzeitsband auf Feiern von Yezidi spezialisiert, allerdings weniger im Sinne religiöser Musik, sondern eher als Musikgruppe einer bestimmten Landsmannschaft. Interview mit *Koma Melek*. *Koma Melek: Delilem Klasik* [sic!] (Eigenvertrieb, etwa 1999).

⁹⁷ Martin van Bruinessen (1992): Kurdish Society, Ethnicity, Nationalism and Refugee Problems, in: Philip G. Kreyenbroek, Stefan Sperl (Hrsg.): *The Kurds. A Contemporary Overview*, London: Routledge, S. 33-67, S. 51f; Hamit Bozarslan (1997); Rohat Alakom (1998): *Eski Istanbul Kürtleri (1453-1925)*, Istanbul: Avesta.

⁹⁸ *Kurdistan* (Kairo 1898-1902), *Kurd* (Istanbul 1907), *Kurdistan* (Urumiyeh 1912-1914, später vor allem in Istanbul) oder *Hawar* (Damaskus 1932-1945) Kamal Fuad (1991): »Wir sind die freiheitsliebenden Kurden«, Kurdische Literatur, in: *Kurden im Exil*, Bd. 1, 2.6 1-17, S. 4.

kurdische Studenten an europäische Universitäten, die erwähnten Gebrüder Bedirkhan beispielsweise studierten in München bzw. Leipzig, ab 1947 unterrichtete Kamuran Bedirkhan an der Sorbonne Kurdisch, 1949 gründete er in Paris ein erstes Zentrum für kurdische Studien.⁹⁹

Politisch blieben durchgreifende Erfolge des kurdischen Nationalismus jedoch aus. Der Friedensvertrag von Lausanne 1923 garantierte die Türkische Republik Minderheitenrechte nur für Griechen und Armenier, Kurden wurden nicht erwähnt. Mit der Gründung der Türkischen Republik als Nationalstaat im gleichen Jahr richtete sich das Bemühen der neuen Regierung – wie oben gesehen – auf eine nationale ›türkische‹ Homogenisierung. Die Begriffe ›Kurde‹ und ›Kurdistan‹ wurden zu Tabus und zu Symbolen kurdischer Identität, und sie wurden, einschließlich kurdischer Namen, verboten.¹⁰⁰ Im öffentlichen Sprachgebrauch war nun anstelle von ›Kurden‹ eher von ›Bergtürken‹ die Rede. Ab 1982 war in der Türkei der Gebrauch des Kurdischen unter Strafandrohung verboten.

In den 1960er Jahren waren in vielen der damals aktiven linken türkischen Organisationen auch Kurden beteiligt, die dort die Idee des kurdischen Nationalismus wiederbelebten – nun jedoch vermischt mit linken Ideologien. Im Jahr 1979 gründete eine Gruppe um den damaligen Ankaraer Politikstudenten Abdullah Öcalan (genannt ›Apo‹) die ›Arbeiterpartei Kurdistans‹ (*Partiya Karkeren Kurdistan*, PKK; seit April 2002 ›Kongress der Freiheit und Demokratie Kurdistans‹, *Kongres Azadiya u Demokrasiya Kurdistan*, KADEK), eine streng hierarchisch gegliederte orthodox marxistisch-leninistische Kaderpartei mit kurdisch-nationalistischer Ausrichtung. Ab 1984 führte die PKK in der Türkei einen terroristischen Krieg um die Unabhängigkeit oder zumindest politische Autonomie eines kommunistischen kurdischen Staates. Etwa 30 000 Tote kostete der auf beiden Seiten mit äußerster Härte geführte Kampf, zahllose Flüchtlinge wurden in westtürkische Städte vertrieben.¹⁰¹ Parallel zu dem Terrorkrieg waren seit den 1990er Jahren in der Türkei verschiedene kurdische

⁹⁹ M. Strohmeier, Lale Yalçın-Heckmann (2000), S. 35.

¹⁰⁰ Martin van Bruinessen (1989), S. 163ff.

¹⁰¹ 1993 begann das türkische Militär eine großangelegte Offensive, Anfang 1999 fand der bewaffnete Konflikt mit der Verhaftung Öcalans sein vorläufiges Ende. Am 29.6.1999 wurde Öcalan zum Tode verurteilt, mit Rücksicht auf den angestrebten EU-Beitritt der Türkei ist die Vollstreckung bis heute ausgesetzt.

Parteien gegründet worden, die allerdings in der Regel rasch verboten und anschließend unter neuem Namen neugegründet wurden.¹⁰²

Waren Anfang des 20. Jahrhunderts nur wenige Kurden der Oberschicht nach Europa gegangen, ins politische Exil oder zum Studium, so veränderte sich die Situation mit der massenhaften Arbeitsmigration seit den 1960er Jahren grundlegend.¹⁰³ In der Diaspora stießen nun intellektuelle kurdische Nationalisten auf einfache Menschen vom Land, die sich kaum für Politik interessierten und für eine ›kurdische Nation‹ zunächst wenig Verständnis hatten. Zur politischen Auseinandersetzung in der Türkei bzw. ihren Nachbarstaaten bestanden jedoch grundsätzliche Unterschiede. Anders als dort nämlich hatten Kurden in Deutschland enge Kontaktmöglichkeiten mit Kurden aus dem Irak, dem Iran oder aus Syrien. Solche Begegnungen konnten zwar das Bewusstsein von Gemeinsamkeiten, somit den kurdischen Nationalismus, stärken, auf der anderen Seite aber auch die diesem entgegengerichteten starken regionalen Unterschiede vor Augen führen.

Vor allem jedoch waren kurdische Organisationen in Europa anders als in der Türkei bis zur Mitte der 1990er Jahre stets legal und konnten oft beträchtliche öffentliche Aufmerksamkeit erreichen. Infolge dieser Freiheit ist die kurdische Diaspora in Westeuropa heute durch ein weites Geflecht mehr oder weniger formalisierter Organisationen, Vereine, Kulturzentren, Frauengruppen, Kindertagesstätten und Elternvereine gekennzeichnet.¹⁰⁴ Mit ›Komkar‹ schlossen sich 1979 eine Reihe kurdischer Vereine Deutschlands zum ›Ver-

¹⁰² Martin Strohmeier, Lala Yalçın-Heckmann (2000), S. 108-115.

¹⁰³ Jochen Blaschke (1991): Kurdische Communities in Deutschland und Westeuropa. Ein Überblick über ihre soziale und kulturelle Situation. 2.1. 1-16. Berliner Institut für vergleichende Sozialforschung, Haus der Kulturen der Welt, medico international (Hrsg.): *Kurden im Exil. Ein Handbuch kurdischer Kultur, Politik und Wissenschaft*, Bd. 1, Berlin: Parabolis.

¹⁰⁴ Bereits 1956 gründeten irakische Kurden einen ersten kurdischen Verein in Deutschland, in den 1960er Jahren entstand die ›Vereinigung kurdischer Revolutionäre in Europa‹ (HEVRA) als ein Verband von linken Kurden aus der Türkei. Mitte der 1970er Jahre begannen sich dann immer weitere kurdische Vereine von türkischen zu trennen, und in Deutschland fanden die ersten großen *Newroz*-Konzerte statt. Birgit Amman (1997): Ethnische Identität am Beispiel kurdischer Migration in Europa, in: Carsten Borck, Eva Savelsberg, Siamend Hajo (Hrsg.): *Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan*, Bd. 1, Münster: Lit, S. 217-238.

bund der Vereine aus Kurdistan« (*Yekikiya Komelên Kurdistan – ›Komkar‹*) zusammen, der Bücher, Kassetten und Videos herausgab sowie bis 1982 die Zeitschrift *Dengê Komkar*, ab 1995 das *Komkar Bulten*.¹⁰⁵ Später folgten noch zwei weitere kurdische Föderationen in Deutschland.¹⁰⁶ In der Darstellung der deutschen Medien bestimmten in den 1990er Jahren diese linken kurdisch-nationalistischen Organisationen das Bild von ›Kurden‹, obwohl nur eine kleine Minderheit dort aktiv mitwirkte. Spannungen zwischen Türken und Kurden auf persönlicher, menschlicher Ebene treten entgegen dem Bild der Medien in Deutschland kaum auf. So sind in vielen ›türkischen‹ Organisationen Kurden

¹⁰⁵ Heute hat ›Komkar‹ bundesweit etwa 40 Mitgliedsvereine. Informationen der ›Komkar‹-Zentrale in Köln; Zentrum für Türkeistudien (1998b), S. 150f. Laut Falk fand die erste *Newroz*-Feier im März 1974 in Frankfurt am Main statt; siehe Svenja Falk (1998): Dimensionen kurdischer Ethnizität und Politisierung. Das ethnic revival von Kurden in der Bundesrepublik Deutschland, in: *Zeitschrift für Türkeistudien* (1998), Heft 1, S. 75-93.

¹⁰⁶ Die ›Föderation der demokratischen Arbeitervereine Kurdistans‹ (*Komela Karkarên Demokraten Kurdistan*, KKDK) sowie die ›Föderation patriotischer Arbeiter und Kulturvereine aus Kurdistan in Deutschland‹ (*Federasyona Yekîtiya Karkarên Welatparêzen-çandîya Kurdistan li Almanya rojava Sazbû*, FEYKA), nach deren Verbot 1993 die ›Föderation kurdischer Vereine in Deutschland‹ (YEK-KOM) mit vermutlich etwa 100 Mitgliedervereinen. In politischer Nähe zu YEK-KOM stehen die PKK bzw. ihr politischer Flügel ›Nationale Befreiungsfront Kurdistans‹ (ERNK) sowie weitere Dachverbände sozialistisch-nationalistisch orientierter religiöser kurdischer Vereine wie die Union der Aleviten Kurdistans, die Union der Yeziden Kurdistans, die Union der Gläubigen Kurdistans usw. Auch in Deutschland werden der PKK zahlreiche Brandanschläge auf türkische Einrichtungen, Morde an politischen Gegnern sowie Schutzgelderpressungen zur Last gelegt. Hier ist die PKK mitsamt weiteren, ihr nahestehenden Organisationen seit dem 26. November 1993 verboten. Die Zahl der aktiven Parteimitglieder schätzte der Berliner Verfassungsschutz im Jahr 1996 dennoch auf etwa 10 000, das Aufkommen an freiwilligen oder erpressten Spenden soll sich im Jahr 1994 auf 30 Millionen DM belaufen haben. Bundesamt für Verfassungsschutz (Hrsg.)(1996): *Die »Arbeiterpartei Kurdistans« (PKK) – Strukturen, Ziele, Aktivitäten*, Bonn. In Berlin beispielsweise bestanden Ende der 1990er Jahre folgende kurdische Organisationen: Awadani, Demokratischer Alevitenverein, Demokratische Emigrantenunion (KOC-DEM), Deutsch-Kurdischer Freundschaftsverein, Kurdische Gemeinde Berlin, Heyva sor a Kurdistanê Berlin, Internationales Beratungs- und Bildungszentrum für Frauen und ihre Familien (*Hînbûn*), Kurdisches Institut (*Înstîtûta Kurdî*), Kurdistan Kultur- und Hilfsverein (Mitglied bei ›Komkar‹), Kurdisches Kulturhaus, Kurdisches Zentrum (*Narenda Kurdî*), Vereinigung demokratischer Gewerbetreibender, Kurdischer Elternverein Yekmal. Vergl. Gıyas Sayan, Rüdiger Lötzer (Hrsg.): *Kurden in Berlin*, Berlin: Kurdische Gemeinde zu Berlin 1998. Ein spezieller Fall ist die 1994 gegründete Dersim-Kultur-Gemeinde (*Cematê Dêrsimi Berlin*), die sich nicht als kurdisch versteht, sondern als Landsmannschaft Dersim bzw. Verband von Zaza.

aktiv, die dann allerdings häufig die Bezeichnung ›aus der Türkei stammend‹ (*türkiyeli*) o.ä. bevorzugen. Und schließlich kann sich die kurdische Kultur in Deutschland auch außerhalb der kurdischen Organisationen freier entfalten als in der Türkei. So ist ein kurdischsprachlicher Schulunterricht inzwischen in Bremen, Hamburg und Niedersachsen möglich.¹⁰⁷ Mit der Verhaftung von Öcalan ist das Thema Kurden in Deutschland wieder weitgehend aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden.

4.4 Die Konstruktion ›kurdischer Volksmusik‹

Blieben dem kurdischen Nationalismus also politische Erfolge versagt, so bewirkte er doch tiefgreifende kulturelle Wandlungen, und zwar insbesondere im Zusammenhang mit der Emigration. Etwa die Hälfte aller kurdischen Intellektuellen – Schriftsteller, Künstler oder politische Kader –, so schätzte Ismet Chériff Vanly, leben heute in der Diaspora.¹⁰⁸ Vor allem außerhalb Kurdistans bemühten sich kurdische Nationalisten – etwa in den erwähnten kurdischsprachigen Zeitschriften – um die Schaffung einer einheitlichen kurdischen Sprache und Kultur.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Die Ausländerbeauftragte des Senats von Berlin (2000).

¹⁰⁸ Ismet Chériff Vanly (1991): Kurden im Exil. Einführende Bemerkungen zur Kurdenfrage, in: *Kurden im Exil*, Bd. 2. 1.3, 1-16, S. 7.

¹⁰⁹ Erst im Zusammenhang mit dem aufstrebenden kurdischen Nationalismus begann sich Kurdisch überhaupt als Schriftsprache zu etablieren. In früheren Jahrhunderten war die Analfabetenquote hoch gewesen, und von wenigen Ausnahmen abgesehen war Literatur ›kurdischer‹ Dichter in Osmanisch, Arabisch oder Persisch verfasst worden. Erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die wenigen kurdischsprachigen Vorläufer wie *Mam u Zin* von Ahmad-i Chani (1651-1706) oder andere Werke von Dichtern wie Mela-ye Dschezirî oder Feqiye Teyran zu ›kurdischen Nationalepen‹ aufgewertet. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wuchs die kurdischsprachige Literatur immer mehr an; verfasst wurde sie zunächst überwiegend im französischen Mandatsgebiet Syrien, nach 1945 dann in Europa. Dabei ist bemerkenswert, dass kurdischsprachige Romane von in Europa lebenden Autoren fast durchweg das fiktive oder reale Leben in Kurdistan behandeln, nur in Ausnahmefällen dagegen die Situation in Europa. Ruth Wolfensberger (1998): *Wo die Himmelrichtungen aufeinanderprallen. Ethnologische Aspekte neuerer kurdischer Literatur*, Frankfurt am Main: Iko, S. 115ff; Hemreş Reşo (1991): Celadet Bedir-Khan, Hawar und die kurdische Schriftsprache, in: *Kurden im Exil*, Bd. 1, 2.7, S. 1-7, S. 3. Seit 1934 wurden von einigen Intellektuellen Anstrengungen unternommen, die Unterschiede zwischen Kurmanci und Sorani zu verringern; die Ergebnisse dieser Versuche gerieten jedoch zu künstlich, um tatsächlich akzeptiert zu werden. Siehe Philip G. Kreyenbroek (1992): On the Kurdish Language, in: Philip G. Kreyenbroek, Stefan Sperl (Hrsg.): *The Kurds. A Contemporary Over-*

Kurmanci, in short, is one of the very few languages in the world whose modern standard form has so evolved almost entirely in exile.¹¹⁰

Erst in den 1960er Jahren entstanden einzelne kurdische Publikationen auch in der Türkei, wo sie jedoch meist umgehend verboten wurden. Ab 1991 durfte auch in der Türkei auf kurdisch publiziert werden. Bücher, die bis dahin in

view, London: Routledge, S. 68 -83, S. 72; Philip G. Kreyenbroek (1992), S. 68-83; Mehmed Uzun (1994): *Einführung in die kurdische Literatur*, St. Gallen: Ararat (kurdisches Original 1992). Auch die sprachwissenschaftliche Forschung des Kurdischen wurde vorangetrieben. In Paris entstand 1983 das ›Institute Kurde‹, das sich mit Konferenzen, einer Zeitschrift, die Listen mit standardisierten Ausdrücken veröffentlichten, sowie einer großen Bibliothek um ein standardisiertes Kurmanci-Kurdisch bemühte. Weitere ähnliche Institute folgten in London (1984), New York und Amsterdam (1986), Brüssel (1989) und Berlin (1992). Kurdische Institutionen und Organisationen in: Berliner Institut für vergleichende Sozialforschung, Haus der Kulturen der Welt, medico international (Hrsg.)(1991), Bd 2, 1991, 3.2, 1-188. Daneben erschienen in Deutschland, Frankreich, Belgien, den Niederlanden und Schweden auch zahlreiche kurdischsprachige Zeitschriften. Ruth Wolfensberger (1998), S. 102; Vergl. die Aufstellung in Berliner Institut für vergleichende Sozialforschung, Haus der Kulturen der Welt, medico international (Hrsg.)(1991), Bd. 1; 4.2. War das Kurdische in früheren Zeiten eher eine Sprache des häuslichen und dörflichen Alltags gewesen, konnten seit den 1980er Jahren zunehmend auch politische, soziale oder technische Themen diskutiert werden. Bedeutendster Faktor bei der Vereinheitlichung der kurdischen Sprachen ist heute zweifellos der Fernsehsender ›Medya TV‹ aus Brüssel (siehe S. 87f.).

¹¹⁰ Philip G. Kreyenbroek (1992), S. 76. Auch das Zaza kam als Schriftsprache vor allem im europäischen Exil auf, allerdings wesentlich später. 1963 war mit *Roja Newe* (›Der Neue Tag‹) erstmals versucht worden, eine dreisprachige literarische Zeitschrift (zaza, kurmanci, türkisch) zu gründen, die allerdings umgehend verboten wurde. Erst zehn Jahre später erschienen danach wieder in einzelnen Zeitschriften v.a. im Ausland Artikel in Zaza, etwa in der Züricher *Ronahi*, 1976. Ab 1980 nahmen kurdische Exil-Zeitschriften neben Artikeln in Kurmanci und Sorani, auch solche in Zaza auf – das damals noch als kurdischer Dialekt galt. Die erste rein zazasprachige Zeitschrift *Ayre* (›Mühle‹) entstand Mitte der 1980er Jahre in Schweden. Auf der ersten Seite wurde zunächst auf türkisch das neue Zaza-Alphabet vorgestellt, danach folgte die Zaza-Übersetzung eines Gedichtes von Pablo Neruda. 1988 wurde *Ayre* durch *Piya* (›zusammen‹) abgelöst, wo Anfang der 1990er Jahre erste Forderungen nach einer kulturellen Eigenständigkeit der Zaza erhoben wurden. 1986 erschien, ebenfalls in Schweden, auf türkisch und zaza *Desmala Sure* (›Roter Schal‹), sowie etwa gleichzeitig, als erste Zaza-Zeitschrift Deutschlands, in Baiersbronn *Ware* (›Sommerlager‹) – ›Zeitschrift der Dimli-Kirmanc-Zaza-Sprache und Kultur‹. In der Folge erschienen nun immer mehr Zaza-Schriften, z. B. *Tija Sodiri* (›Morgensonne‹, Frankfurt am Main) *Desmala Sure* (Schweden), *Kormiskan*, und selbst eine eigene alevitische Zaza-Zeitschrift, *Pîr* (der ›geistige Führer‹) aus Duisburg. Vergl.: Zülfü Selcan (1998), S. 104-106; Martin van Bruinessen (1997b) S. 185-216.

Europa gedruckt worden wären, erscheinen seither vorzugsweise in der Türkei, ebenso einige kurdische Zeitschriften und Musikkassetten.¹¹¹ Neben der Sprache zeigt sich die Tendenz zu Homogenisierung und Vereinnahmung durch den Nationalismus auch in anderen kulturellen Bereichen, etwa den ›Nationalfarben‹ rot-gelb-grün. Insbesondere das Neujahrsfest *Newroz* (21. März) ist in der Türkei, wie seit den 1970er Jahren auch in Deutschland, politisch stark aufgeladen und wird alljährlich als politische Demonstration genutzt – oder bekämpft.¹¹²

Auch Musik ist tief in den Diskurs des kurdischen Nationalismus verstrickt, und dies ebenfalls vor allem in der Diaspora:

Die besten kurdischen Musiker leben in Europa: Şivan Perwer, Nizamettin Arıç, Naso Rezazi, Temo. Musiker, die Zaza sprechen, leben überhaupt alle außerhalb ihrer Heimat,

schätzt der Privatsammler kurdischer Musik, Muhammed Fauzi [Oezmen], Inhaber des kurdischen Buch- und Kassettenladens ›Arkadaş Kitabevi – Heval Buchladen‹ in Berlin.¹¹³ Die Geschichte der Idee einer ›kurdischen Volksmusik‹ in der Türkei des 20. Jahrhunderts läßt sich jedoch nur bruchstückhaft rekonstruieren. Zunächst ist zu bedenken, dass infolge der politischen und militärischen Situation nur äußerst wenig musikwissenschaftliche Forschung vorliegt,¹¹⁴ und ein Teil dieser wenigen, jüngeren Arbeiten unübersehbar vom po-

¹¹¹ Etwa gleichzeitig wurden auch erste kurdische Organisationen zugelassen, so in verschiedenen Städten (Istanbul, Izmir, Adana, Mersin, Diyarbakır) das Mesopotamien-Kulturzentrum (*Mezopotamya Kültür Merkezi*) mit Musik- und Theatergruppen und der Zeitschrift *Jiyona Rewşen*. Seit einer Initiative von Ministerpräsident Turgut Özal 1992 wird in der Türkei die Einführung eines kurdischsprachigen staatlich-türkischen Fernsehens diskutiert, das Vorhaben wurde jedoch bis heute nicht umgesetzt.

¹¹² Johannes Meyer-Ingwersen (1997): Die kurdische Minderheit, in: Cornelia Schmalz-Jacobsen, Georg Hansen (Hrsg.) (1997), S. 324.

¹¹³ Interview mit Muhammed Fauzi (Oezmen).

¹¹⁴ Eva Skalla und Jemima Amiri (1999): Kurdish Music. Songs of the Stateless, in: Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo (Hrsg.): *World Music. The Rough Guide*, Bd. 1, London: Rough Guides, S. 378-384; Dieter Christensen, Stephen Blum (1999): Kurden, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter, Sp. 820-827; Avesta Müzik (1996): *Kürt Müziği*, Istanbul: Avesta, (enthält ins Türkische übersetzte Texte von Kendal Nezan, Mehrdad R. Izady, Ayako Tatsumura, Christian Poche, Dieter Christensen und Archimandrite Komitas, sowie Erol Mutlu (1996): *Kürt Müziği Üzerine*, S. 53-64); Dieter Christensen (1975a): Ein Tanzlied

litisch motivierten Bemühen um die Repräsentation einer nationalen kurdischen Musikkultur geprägt ist.¹¹⁵ Auch veröffentlichte musikethnologische Schallaufnahmen sind überaus selten.¹¹⁶ Tatsächlich ist über kurdische Musiker vor den 1960er Jahre praktisch nichts bekannt. In Bagdad scheinen bereits in den 1920er Jahren Schellackplatten mit kurdischer Musik aufgenommen worden zu sein,¹¹⁷ zwischen 1935 und 1937 produzierte Radio Eriwan wöchentlich 15 Minuten auf kurdisch, ebenfalls wieder nach 1954, ab 1961 wurde die kurdische Sendezeit auf täglich anderthalb Stunden erweitert. Das Sendegebiet reichte dabei weit über Armenien hinaus, und die Programme wurden offenbar viel gehört.¹¹⁸ Außer den Namen und wenigen Aufnahmen einiger kurdischer Sänger (vor allem von Mihemed Arif Cizrawî, 1912-1979, und seinem Bruder Hesên Cizrawî aus dem Nordirak¹¹⁹) ist aus dieser Zeit jedoch kaum etwas bekannt.

der Hakkari-Kurden und seine Varianten, in: *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Bd. XXIII, S. 195-215; Dieter Christensen (1975b): Musical Style and Social Context in Kurdish Songs, in: *Asian Music* 6, S. 1-6; Edith Gerson-Kiwi (1971): The Music of Kurdistan Jews, in: Yuval ii, Jerusalem; Dieter Christensen (1963): Tanzlieder der Hakkâri-Kurden, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 1, S. 11-47; Dieter Christensen (1961): Kurdische Brautlieder aus dem Vilayet Hakkari, Südost-Türkei, in: *Journal of the International Folk Music Council*, 13, S. 70-72.

¹¹⁵ Al-Salahi etwa beschreibt den Musiktheoretiker Ibrâhîm Mausilî (743-806) als kurdischen Musiker (Nur-Al-Din Al-Salahi, 1989: *Die Musik in Kurdistan*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 20), ähnlich wie türkische Autoren ihn als Türken bezeichnen. Laut Berliner Institut für Sozialforschung (1991) ist der in Kirkuk (Iran) geborene Al-Salihi Mitglied der kurdischen Akademie in Neuss (siehe S. 259). Andere Bücher mit zumindest teilweise politischem Hintergrund sind Zülfü Kızıldemir (1995): *Das ethnische Lied als Medium kultureller Selbstbehauptung*, Münster: Agenda; Mehmet Bayrak (1991): *Kürt Halk Türküleri (kîlam û Stranên Kurd)*, Ankara: Özge; Ferhat (1990): *Govent. Die Kurden durch ihre Lieder kennenlernen*, Köln: Komkar; Mustafa Düzgün (Hrsg.)(1989): *Tayê Lawikê Dêrsimî / Dersim Türküleri*, Istanbul: Berhem; Cemila Celil (1982): *Kîlam û Miqamêd Cimeta Kurda*, Stockholm.

¹¹⁶ *Kurdische Barden. Traditionelle Musik aus Dersim* (Extraplatte, 1998); *Kurdistan. Zikr et Chants Soufis* (Ocora, 1994, Aufnahmen von Qâderi aus Sanandaj, Iran); *Kurdistan, Zikr et chants soufis, Les derviches qâderi de Sanadaj (Iran)* (Ocora, 1994); auch dem Artikel von Christensen (1963) liegen Aufnahmen bei.

¹¹⁷ Stephen Blum, Amir Hassanpur (1996): ›The morning of freedom rose up‹: Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival, in: *Popular Music*, Nr. 15/3, S. 325-343, S. 328.

¹¹⁸ Zülfü Kızıldemir (1995), S. 66.

¹¹⁹ Mihemed Arif Cizrawî, Hesên Cizrawî: *Stranên Bijartî* (KOM, ca.1980er).

Auch die unter kurdischen Musikern häufig geäußerte, durchaus wahrscheinliche Annahme, türkische Volksmusikforscher wie Sarisözen und später Nida Tüfekçi (siehe oben, S. 218ff.) hätten »eigentlich kurdische« Volkslieder mit türkischen Texten versehen und dem Corpus der »türkischen Volksmusik« einverleibt, lässt sich mangels seriöser Untersuchungen einstweilen nicht belegen.¹²⁰ In der Türkei waren kurdische Schallplatten, wie erwähnt, erst in den 1960er Jahren und nur bis 1972 erlaubt.¹²¹ Die folgende Schilderung des bereits zitierten Muhammed Fauzi [Oezmen] mag einen Eindruck von der schwierigen Annäherung vermitteln:

Zum ersten Mal hörte ich kurdische Platten ungefähr 1960, als ich Kind war, vom Radio. In unserem Dorf, in der Nähe von Malatya, konnten wir über Kurzwelle Radio Eriwan hören. Abends eine Stunde lang gab es da *dengbej* [Liedermacher] und kurdische Volksmusik. [...] Die erste kurdische Konzernacht war 1967 in Istanbul im »Casablanca Salonu« im Istanbuler Stadtteil Tepebaşı, organisiert war sie vom »Revolutionären Kulturzentrum des Ostens« (*Devrimci Doğu Kültür Ocak*, DEDEKO). Ich war mit meinem Vater da, Ayşe San ist mit ihrem Mann aufgetreten. Daneben hatten wir eigene kopierte Kassetten mit kurdischer Musik aus Irakisch-Kurdistan. Aber privat in Häusern sangen *dengbej*. [...] Ich ging damals, 1967, zum Studieren nach Istanbul, da gab es kurdische Organisationen. In Plattenläden habe ich damals Hesên Cizrawî und andere Schellackplatten gefunden. In der Türkei aber gab es offiziell Mitte der 1960er Jahre keine kurdischen Sänger. Nur Selahattin Alpay aus Malatya, von dem gibt es Schellackplatten, oder Ramazan Sen, der im türkischen Rundfunk sang. Er war kurdischer Herkunft, sang aber kurdische Lieder auf türkisch.

Die Schellackplatten wurden von großen Firmen heimlich in Istanbul aufgenommen, natürlich nicht, um kurdische Kultur zu erhalten. [...] LPs mit kurdischer Musik gab es nicht, aber Singles. Und es gab Platten von UNESCO und anderen, aber davon habe ich erst später, außerhalb der Türkei erfahren. [...] Ab etwa 1975 begann es mit den Kassetten, und erste kurdische Konzertabende gab es ab 1970, zu *Newroz*. Ich war damals in Batman und

¹²⁰ Siehe etwa Erol Mutlu (1996), S. 60; Mehmet Bayrak (1991), S. 28. Der Artikel von M. Ferruh Arsunar über Pentatonik in der Volksmusik von Dersim aus dem Jahr 1937 ist einer der wenigen Fälle, in der eine kurdische – oder hier zazasprachige – Region explizit thematisiert wurde.

¹²¹ Zülfü Kızıldemir (1995); Sinan Gündoğar (2001): *Üç Kürt Ozanın Hikâyesi*, Istanbul: Sî, S. 29ff.

Diyarbakır, da gab es viele Veranstaltungen mit Musik. In Diyarbakır gab es auch Kassetten, schlechte Aufnahmen, Kopien, von kurdischen Klassikern, die heimlich verkauft wurden: *Dengbej* Murado aus Batman, Sänger aus Muş wie Sakiro oder Hüseyino gab es überall. Nach 1977 wurden Kassetten in Istanbul produziert, technisch wurden sie immer besser, es gab einige Kurden in der Kassetten-Industrie. Der Besitzer der Firma ›Harika‹, ein Laze, hatte 1965 die erste kurdische Kassette von Mahmut Kızıl produziert. Er wurde verhaftet, obwohl er nichts von kurdisch wusste, er wollte nur verkaufen. Auch Şiwans erste Kassette wurde in der Türkei verboten, deshalb musste er 1976/77 aus der Türkei raus.¹²²

Ende der 1970er Jahre begann ein Aufstieg kurdischer Musik mit Sängern aus der Türkei wie Şiwan Perwer oder später Nizamettin Arıç. In den 1980er Jahren wurden in Deutschland zahlreiche Kassetten kurdischer Musiker produziert, die dann in der Türkei unter der Hand vertrieben wurden.¹²³ Süleyman Koç, der einst den Vertrieb der kurdischen Kassettenfirma ›Delilo‹ in Bergisch-Gladbach bei Köln organisierte (heute in gleicher Funktion bei ›Destan Müzik‹ tätig) berichtete:

Es waren die ersten kurdischen Kassetten: Tahsin Taha ist letztes Jahr in Holland gestorben, Hesên Cizrawî war der erste kurdische Musiker überhaupt, und Seîd Yûsuf lebt in Deutschland. [...]. *Hürriyet* und *Milliyet* haben von uns damals keine Reklame angenommen. In der Türkei waren die Kassetten verboten. Die Aufnahmen entstanden in Köln bei ›Sefa Müzik‹.¹²⁴

Nach 1991, als das Verbot der kurdischen Sprache in der Türkei aufgehoben wurde, ging ein Großteil der kurdischen Musikproduzenten nach Istanbul-Ünkaparı (siehe Kapitel I), bekannte Produzenten zumindest auch kurdischer Musik sind die Firmen ›Ses‹, ›Ataman‹, ›Diyar‹, ›Mazlum‹ und ›Nepa‹.

¹²² Interview mit Muhammed Fauzi [Oezmen].

¹²³ Nedim Hazar (1998), S. 285-297.

¹²⁴ Interview mit Süleyman Koç. Kassetten von ›Delilo‹: Mahmut Kızıl: *Tobe Ayçani*; Seîd Yûsuf: *Îsev Sevka Baranê*; Hesên Cizrawî: *Kevoke Im*; Tahsin Taha: *Rabe Cotyar*. Neben ›Delilo‹ gab es weitere kleinere kurdische Firmen in Deutschland sowie Eigenproduktionen von Musikern, beispielsweise Serwan: *Alemano Hildesheim* (aufgenommen im Tonstudio Fuat Saka, Hamburg); Hozan Sahin: *Wuy daê lemin* (YNHK; Kejal, Köln); Elî Singalî: *Hadî Sin galî / Ci Biken?* (Eigenvertrieb, 1993); Hozan Salah Kîkî: *Rawanduz* (Eigenvertrieb, aufgenommen in Deutschland und Holland); Bedil: *Sersale / Hévalêmin* (O.G., Kalkar-Deutschland).

Heute sind eine Reihe von Volkssängern der Türkei als Kurden bekannt, bei anderen sind mehr oder weniger glaubwürdige Gerüchte in Umlauf:

Ibrahim Tatlıses hat privat im Çankaya Köşkü [dem Amtssitz des Staatspräsidenten] vor Turgut Özal gesungen – der war ja auch kurdischer Herkunft. Und zwar hat er kurdisch gesungen, in der Zeit als das verboten war. [...] Rahmi Saltuk hat kurdisch gesungen, er spricht zwar nicht kurdisch, ist aber kurdischer Herkunft. Er tritt immer als kurdischer Künstler auf. [...] In den 1930ern und -40ern waren Malatyalı Fahri Kayan und Diyarbakır'lı Celâl Gülses bekannte kurdische Volksmusik-Sänger, aber sie sangen türkisch, türkisierte kurdische Volkslieder. Die *uzun hava* [metrisch freien Volksgesänge] aus Urfa gelten als türkische Volksmusik, obwohl sie eigentlich kurdisch sind. Ähnlich ist es heute mit berühmten Sängern wie Müslüm Gürses und Mahsun Kırmızıgül, der hat ungefähr 1992 eine kurdische Kassette in Diyarbakır gemacht, hat aber auch viele kurdische Lieder türkisiert. İzzet Altınmese aus Diyarbakır singt dauernd beim Fernsehsender TGRT. Auch [arabesk-Sänger] Emrah ist Kurde. [...] Heute sind etwa achtzig bis neunzig Prozent der bekannten Sänger der Türkei kurdischer Herkunft, vor allem bei *arabesk* und *uzun hava*.¹²⁵

Die Konstruktion ›kurdischer Volksmusik‹ folgt im Prinzip der oben dargestellten Konstruktion ›türkischer Volksmusik‹, wird allerdings dadurch erschwert, dass, anders als bei letzterer, keine Institution die Sammlung, Verbreitung und Modernisierung durchsetzte. Ganz im Gegenteil war und ist es für Musiker durchaus riskant, sich selbst als ›kurdische Volksmusiker‹ zu bezeichnen. Der Verdacht, ›Separatisten‹ – d.h.: die PKK – zu unterstützen, kann in der Türkei schnell zu harten Angriffen der überwiegend nationalistischen Presse oder gar zu Strafverfolgung führen. Der Sänger Sanar Yurdatapan etwa wurde 1996 und erneut 1997 als angeblicher PKK-Unterstützer festgenommen, weil von ihm komponierte Musik im kurdischen ›Med-TV‹ gesendet worden

¹²⁵ Interview mit Muhammed Fauzi [Pezmen]. Die folgenden bekannten Musiker gelten mehr oder weniger als Zaza: Âşık Daimi, Davut Suları, Ali Ekber Çiçek, Yavuz Top, Arif Sağ, Süleyman Yıldız, Rahmi Saltuk, Muhlis Akarsu. Siehe Zilfi [Selcan] (1987): *Lawikê Pir Sultan*, Berlin: Selbstverlag. Vergleiche die Kassetten Daimi: *Dersim Ezgileri* (Trikont, ca. 1970er) und Daimi: *Dersim Ezgileri Dizisi 2* (Stran, ca. 1970er).

war.¹²⁶ Auch der populäre *özgün-müzik*-Sänger Ahmet Kaya geriet im Februar 1999 in die Schlagzeilen, als ein Video auftauchte, das ihn im November 1993 bei einem Konzert in Berlin zeigte, wo er vor einer Landkarte von Kurdistan aufgetreten war. Nach heftigen Angriffen türkischer Zeitungen ging Ahmet Kaya ins Exil nach Paris. Im Jahr 2000 wurde er in Abwesenheit zu drei Jahren und neun Monaten Haft verurteilt, Ende 2000 starb er in Paris.

Während die meisten türkischen Medien daher explizit ›kurdische‹ Musiker grundsätzlich ignorieren und auch keine Anzeigen von Konzerten oder neuen



Abbildung 28

Heimat festhalten dazu auf, an unserem Abend teilzunehmen!« Rechts ist das Programm aufgelistet, Star des Abends ist der kurdische Volkssänger Şivan Perwer, der groß auf dem Plakat zu sehen ist.

Ähnlich wie in der Türkei die *âşık* als typisch für türkische Volksmusik galten, halten viele Kurden die in ihrer Funktion (als Sänger von realen persönlichen

Kassetten gestatten, findet in Deutschland eine öffentliche Kommunikation immerhin statt, und zwar praktisch ausschließlich über die kurdische Zeitung *Özgür Politika* bzw. ihre Vorgänger.

Abbildung 28 zeigt eine Anzeige aus *Özgür Politika* vom Oktober 2000 für eine Veranstaltung des Landsmannschaftsvereins des Dorfes Karsini (*Karsini Köyü Dayanışma Kültür ve Sanat Derneği*) in Hamburg am 21. Oktober 2000. Der Titel lautet (auf Türkisch): »Wir bleiben bei dem Volkstanz (*halay*) der Korboğ-Berge«. Darüber: »Wir rufen alle Freunde, die an ihrer Sehnsucht nach der

¹²⁶ Ömer Erzeren (1997): In Istanbul verhaftet. Komponist Yurdatapan soll die PKK unterstützt haben, in: *Die Tageszeitung*, 19.4.1997, S. 1.

Geschichten) und auch musikalisch vergleichbaren *dengbej* (von *deng* – Stimme und *bej* – derjenige, der) für typisch kurdisch. Die Bedeutung der Volkstänze (kurdisch *govend*) für das kurdische Nationalbewusstsein ist wegen ihres publikumswirksamen Potentials, etwa bei *Newroz*-Feiern oder auch bei Demonstrationen, und wegen ihrer großen Popularität sogar noch höher einzuschätzen als im Fall des türkischen Nationalismus. Oft singen die Tänzer bei solchen Tänzen selber, in anderen Fällen spielen Trommel und Oboe (kurdisch: *dahul-u-zurna*);¹²⁷ musikalisch dominieren kurze enge Melodien, die endlos wiederholt werden.

Auch die Hochschätzung des Sammelns von Volksliedern und Volkstänzen und die entsprechende Hochschätzung musikalischer Authentizität verweisen auf das Vorbild des türkischen Nationalismus und seines Volksmusikdiskurs. Der in Bielefeld lebende kurdische Volkstanzlehrer Süleyman* erzählt:

Ich beschäftige mich seit 1982 mit Volkskunde, genauer gesagt mit Volkstanz. Von 1969 bis 1982 habe ich Volkstanz gemacht, von 1982 bis 1999 habe ich darüber geforscht und geschrieben. Zur kurdischen Musik gib es bis heute keine grundlegende Forschung. [...] Bis 1984 habe ich eine Ausbildung in [türkischer] Volkskunde gemacht. Danach habe ich in Tanzgruppen gearbeitet, in Istanbul und in Ankara. Zu Hause habe ich ein Archiv, und zur Zeit schreibe ich ein Buch. [...] Dieses Buch ist beinahe abgeschlossen, ich werde es ins Deutsche übersetzen. Ich weiß nicht, ob es hier an einer Universität Volkskunde gibt, wenn ja, möchte ich das Buch dort als Dissertation einreichen. [...] Es ist sehr wichtig, authentisch zu arbeiten, ohne zu interpretieren, nur weiterzugeben. Ich kann nicht interpretieren, ich sammle und ordne lediglich, aber eine Bewertung muss nicht sein. Derzeit unterrichte ich Lehrer, ich gehe überall hin, wo man jemanden ruft, und sei es auch bis nach Stuttgart. Um unsere Kultur zu entwickeln, zu schützen, zu verbreiten und erforschen, müssen wir ernsthaft als dynamische Volkskundeforscher arbeiten, und diese Arbeit muss aus kulturellem Blickwinkel erfolgen. [...] In technischer Hinsicht benötigen wir viele Dinge. Wir haben nichts von den Musikhochschulen hier. Wenn wir beispielsweise Leute hätten, die Notation und Instrumente gelernt hätten, könnten wir unsere Klassi-

¹²⁷ Andere Gattungen und Instrumente kurdischer Volksmusik hingegen sind in der Diaspora überaus selten: *tanbur*, eine Langhalslaute ähnlich der türkischen *bağlama* mit zwei oder drei Saiten, *bilûr*, eine Längsflöte aus Holz, *dûdûk*, eine Kurzoboe, ähnlich der türkischen *mey*, die Doppelklarinette *duzala* (auch *dutke* oder *mitbaj*), oder *çengê teyra*, eine kleine Flöte aus Adlerknochen.

ker [*klasiklerimiz*] notieren und zusammen mit den Texten archivieren. Dazu haben wir überhaupt keine Möglichkeiten. Wir haben nur wenige Freunde, die Lieder in Noten schreiben können, und die arbeiten woanders an ihrer eigenen Musik und an ihren Kassetten. Daher brauchen wir eine Schule. Auf eigene Kosten können wir aber eine solche Schule nicht gründen.¹²⁸

Auch im Zaza-Nationalismus ist diese Haltung mittlerweile häufig. Zilfi Selcan beispielsweise kam 1964, mit 16 Jahren, aus einem Dorf in Tunceli nach Deutschland, um in Dortmund eine Schlosserlehre zu beginnen. Fünf Jahre arbeitete er unter Tage, erlangte daneben seine Hochschulreife und begann Maschinenbau zu studieren. Seit 1969 sammelte Zilfi auf Urlaubsreisen Geschichten, Märchen und Lieder in Zaza. 1976 nahm er in Berlin seine erste Kassette mit eigenen Interpretationen dieser Lieder auf, später übersetzte er sogar Lieder des türkischen Volksdichters Pir Sultan in das Zaza.¹²⁹ Politisch war Zilfi zunächst in kurdischen Selbsthilfevereinen Berlins aktiv. Als er in den 1980er Jahren begann, sich im Rahmen eines Linguistikstudiums auch wissenschaftlich mit den Zaza zu beschäftigen, vor allem bei der Arbeit an einer Dissertation zur Grammatik des Zaza, wandte sich Zilfi vom kurdischen Nationalismus ab:

Als ich die wissenschaftliche Literatur kennen lernte, war ich mir endgültig sicher, dass Zaza eine eigenständige Volksgruppe ist.¹³⁰

Auch die Gebrüder Metin und Kemal Kahraman, zwei bekannte *özgün*-Musiker veröffentlichten 1997 eine CD mit ethnologischen, teilweise historischen Aufnahmen von Zaza-Liedern.¹³¹

Bis in die frühen 1990er Jahre, als immer zahlreichere kurdische Kassetten auf den Markt kamen, hatten kurdische Volksmusiker kaum einen andere

¹²⁸ Interview mit Süleyman*.

¹²⁹ Zilfi [Selcan] (1987); Zilfi: *Zilfi 5: Vengê Welati* (Eigenvertrieb, ca. 1997).

¹³⁰ Interview mit Zilfi Selcan; Zilfi Selcan (1998). In einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekt bemüht er sich derzeit um die Erstellung eines linguistischen Corpus des Zaza, der neben wissenschaftlich-analytischen Aufgaben indirekt auch das Ziel hat, »die Kultur der Zaza« zu erhalten – bzw. dazu beiträgt, diese zu konstruieren.

¹³¹ CD *Yaşlılar Dersim Türküleri Söylüyor* (Ada, 1997). Kemal Kahraman lebt seit 1992 als politischer Flüchtling in Deutschland (erst in Frankfurt, später in Darmstadt, Duisburg und Berlin).

Möglichkeit, ihr Repertoire zu erweitern, als selbst zu sammeln. Ein Archiv – wie im Fall der türkischen Volksmusik bei TRT – existierte nicht. Haşim Saydan von der Gruppe *Koma Aşti* erläuterte Anfang 1988 diese schwierige Materiallage:

Unsere Lieder holen wir oft von Kassetten, der Sänger bekommt sie. [Frage des Interviewers: Woher?] – Der bekommt sie aus der Heimat geschickt. Sagen wir, zum Beispiel ein Mensch, der in Deutschland arbeitet, macht seinen Urlaub in der Heimat und trifft in Kurdistan zufällig eine *değbej*-Sänger und nimmt seine Stimme auf. Die [Sänger] wissen natürlich meistens nicht, was er damit vorhat. Aber diejenigen, die in Kurdistan aufgewachsen sind, wollen [in Deutschland] gerne weiter diese Musikstücke hören. Und da hat man immer Sehnsucht nach alten Liedern, nach Tradition oder nach dieser Stimme. Das ist ein Stück Vergangenheit, wenn man mit dieser Tradition oder Musik aufwächst.¹³²

4.5 Kurdische Volksmusik in Deutschland

Der stärkste nationalistische Druck auf kurdische Musiker in Deutschland geht von kurdischen Organisationen aus. Die meisten dieser Vereine sind prinzipiell an kurdischen Musikgruppen und insbesondere Volkstanzgruppen interessiert, sowohl als Teil des Vereines als auch bei Vereinsveranstaltungen. Durch die internen Netzwerke können Verbänden zu ihren Veranstaltungen, Konzerten und vor allem Newroz-Feiern meist viel Publikum mobilisieren. Solche Konzerte kurdischer Organisationen ähneln prinzipiell solchen von Landsmannschaftsvereinen, allerdings nehmen politische Reden, mitunter auch politisches Kabarett oder Theater mitunter deutlich breiteren Raum ein.¹³³ Wie erwähnt produzierte ›Komkar‹ auch Kassetten und Videos von solchen Konzerten.

¹³² Interview mit Haşim Saydan von der Gruppe *Koma Aşti* am 29.2. und am 14.3.1988 durch Hans Brandeis. Ich danke Max Peter Baumann für die Einsicht in das Transkript aus dem Projekt Klangbilder der Welt.

¹³³ In einer Befragung von 638 Besucher bei sieben kurdischen Veranstaltungen stellte Zülfü Kizildemir fest, dass nur etwa ein Drittel der Besucher der Musik wegen kommt (38,9%), deutlich wichtiger waren politische Vorträge und Diskussionen (69,9%) und Informationen aus der Heimat (67,9%). Selbst bei der Musik bevorzugten 82,6% Musik mit politischem Inhalt, Volksmusik noch 50,8%, internationale Musik 23,2%. Zülfü Kizildemir (1995), S. 155.

1983 entstand mit dem ›Verband der patriotischen Künstler aus Kurdistan‹ (*Hunerkom*) eine erste kurdische Organisation mit gezielt künstlerischer und kurdisch-nationalistischer Zielsetzung. *Hunerkom* unterstützte Folklore- und Musikgruppen, gab Kassetten heraus¹³⁴ und veranstaltete alljährlich im Frühsommer ein kurdisches Folklore- und Musikfestival. Verbunden mit dem Verband war vor allem die Bonner Musikgruppe *Koma Berxwedan* (›Gruppe des Widerstands‹), die bis Anfang der 1990er Jahre bereits sieben Kassetten produziert hatte.¹³⁵

Ende der 1990er Jahre war die 1986 in der Nachfolge von *Hunerkom* gegründete ›Kurdische Akademie‹ (*Akademîya Kurdî*) in Neuss zweifellos das bedeutendste kurdische Musikzentrum Westeuropas.¹³⁶ Von hier aus wurden große zentrale Konzerte, Festivals und europaweite Musik- und Volkstanzwettbewerbe organisiert, Kassetten produziert, die im assoziierten Kölner Tonstudio ›Roj‹ aufgenommen wurden, sowie das Musikprogramm des kurdischen Fernsehsenders ›Medya TV‹ mitbetreut. Seit 1990 gab die Akademie überdies ein eigenes Jahrbuch (*Huner*) heraus.¹³⁷ In den Räumen der Akademie probt

¹³⁴ Beispielsweise: Mahmut Baran: *Wesanen Hunerkom II* (Hunerkom, ca. 1980er Jahre), auch die inzwischen verstorbene Gönül Sahin produzierte zwei Kassetten (Interview Muhammed Fauzi).

¹³⁵ Kurdische Institutionen und Organisationen in: Berliner Institut für vergleichende Sozialforschung, Haus der Kulturen der Welt, medico international (Hrsg.)(1991), Bd. 2, , 3.2, 1-188, S. 54, 83. Beispielsweise: Koma Berxwedan: *Helbestên Bijartî – II* (Ezgi Mûzik, ca. 1980er Jahre), Koma Berxwedan: *Kulilken Newroze* (Hunerkom, ca. 1980er), Koma Berxwedan: *Namêmin Mezopotamya* (Mazlum, ca. Ende 1990er). Die Biographiensammlung ebenda, Bd. 1, 3.1 (Kurdische Künstler, Politiker und Schriftsteller; Kurdologen) führt drei Musiker der Gruppe auf: Seyidxan Brusk (Bonn), geboren 1961 in Midyat, Lehrstudium in Diyarbakır, seit 1979 in Deutschland, zwei Solokassetten. Xemgin (Bonn), geboren 1961 in Dersim, seit 1981 in Deutschland, studierte an der Universität Münster Publizistik, zwei Solokassetten. Xelil Xemgin (Bonn), geboren 1954 in Afrin (Syrien), ging 1985 nach Frankreich, zwei Solokassetten. Weitere Kassetten erschienen in den 1990er Jahren, etwa Xelil Xemgin: *Name* (Akademîya Kurdî).

¹³⁶ Zu kurdische Institutionen und Organisationen siehe Berliner Institut für vergleichende Sozialforschung, Haus der Kulturen der Welt, medico international (Hrsg.)(1991), Bd. 2, (1991), 3.2, 1-188, S. 4.

¹³⁷ In der Ausgabe vom Winter 1998 finden sich über Musik folgende Artikel: Kurzbiographie von Ludwig van Beethoven (S. 15); Artikel über die kurdische Sängerin Eyse San (1938-1996) (S. 20ff) sowie über Aram Tigran (S. 24); Bericht über den Musik- und Volkstanzwettbewerb *Mihricana Govend û Mûzîka Kurdî*.

zunächst zwei Mal wöchentlich eine etwa 20-köpfige Volkstanzgruppe mit Tänzerinnen aus der Umgebung, aus Neuss, Wuppertal, Köln und Mönchengladbach. Neben den Tänzen selbst (»aus verschiedenen Teilen Kurdistans: Adıyaman, Muş, Diyarbakır, Mardin«) wird auch Volkskunde, Mimik, Gestik und Politik unterrichtet.

Die Jugendlichen sind hier geboren oder aufgewachsen. Sie verdeutschen, sprechen vielleicht kurdisch, aber ihre Kultur ist nicht kurdisch. Sie lernen hier auch die Bedeutung der Tänze und ihrer Bewegungen. (Piro, der Tanzlehrer der Gruppe)¹³⁸

Von Neuss aus erstreckt sich heute ein Netzwerk kulturell aktiver Gruppen und Vereine über ganz Westeuropa, gleichnamige Ableger der ›Kurdischen Akademie‹ bestehen in Basel und Berlin. Einige wenige Spezialisten, etwa Lehrer für Volkstänze, aber auch herausragende Volksmusiker werden für einzelne Kurse von Gruppe zu Gruppe weitervermittelt. Der bereits zitierte Volkstanzlehrer Süleyman* aus Bielefeld:

Nach dieser Arbeit haben wir hier im Raum Norddeutschland achtzehn kurdische Volksmusikgruppen, außerdem beinahe fünfzehn Volkstanzgruppen. [...] In Europa gibt es fünf Meister [kurdischer Musik]: Merdan, Piro, Yasin, Yılmaz, Veli. Yılmaz kam von Konservatorium Istanbul, er hat ein paar Gruppen. Yasin kommt auch vom Konservatorium, er spielt *kaval*. Memo [siehe unten] lebt in Düsseldorf, Yasin ist zusammen mit Memo vor kurzem gekommen. Veli unterrichtet Volkstanz, er ist Regionalkünstler, also hat keine Schulausbildung gemacht. Er kommt aus der Region selbst, er ist stärker regionalen Lehrern verbunden. Wenn Veli dir von Botan erzählt, kann er dir fünfzig Beispiele zeigen. [...] ¹³⁹

In enger Zusammenarbeit mit der ›Akademie‹ arbeitet das professionelle Kölner Tonstudio ›Roj‹ (›Tag‹). »Mein Ziel ist es, diese Kultur vor dem Verschwinden zu bewahren«, erklärte Merdan Zerav, der Leiter des Studios.¹⁴⁰ Dort waren 1999 etwa 700 Kassetten mit kurdischer Volksmusik vorhanden,

¹³⁸ Interview mit Piro sowie den Tänzerinnen der ›Akademiya‹-Tanzgruppe. Piro lernte die Tänze in der Türkei, arbeitete an Schulen in türkischen Großstädten, daneben sammelte er Volkstänze in kurdischen Dörfern. 1996 kam er nach Deutschland, wo er in verschiedenen Städten Kurse leitete, z. B. Mannheim, Nürnberg.

¹³⁹ Interview mit Süleyman.

¹⁴⁰ Interview mit Merdan Zerav.

darunter ungefähr 150 Feldaufnahmen, die Merdan in Syrien gesammelt hatte, dazu zahlreiche Videoaufnahmen. Ein echtes Volksmusikarchiv als Teil der ›Akademie‹ war im Sommer 2000 für die spätere Zukunft geplant. Für Kassettenaufnahmen (siehe Kapitel II 4) vermittelt das Studio kurdische Musiker aus Deutschland oder angrenzenden Ländern wie Frankreich, Belgien oder den Niederlanden.¹⁴¹ Einer der wichtigsten Studiomusiker von ›Roj‹, der *ney*-, *bilûr*-, *tambûr*- und *ud*-Spieler Memo (Mehmet Gül), der nach eigenen Angaben bei etwa 60 Kassetten mitgewirkt hat (überwiegend kurdische, aber auch bei ›demokratische Türken‹ sowie bei zwei persischen Kassetten), berichtet:

1993 gab es keine kurdischen Musiker-Instrumentalisten, aber sehr viele Sänger, *ozan*. Seither kamen welche mit der ›Akademie‹. Auch wegen des Krieges [gegen die PKK] kommen viele, es gibt hier ein ganzes Orchester¹⁴², lauter Kurden. Im Iran studieren viele Kurden an Konservatorien, es gibt auch Theaterschauspieler etc.¹⁴³

Einige der bei ›Roj‹ aufgenommenen Kassetten werden anschließend von Istanbuler Firmen wie ›Ses‹ oder ›Kom‹ produziert, andere von der ›Akademie‹ selbst.¹⁴⁴

¹⁴¹ Häufig beschäftigte Studiomusiker neben den genannten Merdan (Arrangements, Keyboards) und Memo sind: Delil (Gesang, Perkussion), Yılmaz (Geige), Sînan (Geige), Kemal Dînç (*bağlama*) Sinan (Perkussion), Cebraîl Kalın (*dillî kaval*, *mey*, *zurna*) u. a., häufig sind überdies deutsche Musikernamen – in der Regel nur die Vornamen. Bei dem Mitschnitt eines Festivals aus dem Jahr 1995 beispielsweise finden sich auf dem Booklet folgende Begleitmusiker verzeichnet: Oboe: Thomas X., Resid; Violine: Sascha, Magnus, Krassi, Frank; Solo-Violine: Garcia; Flöte: Sven; Fagott: Raimund; Cello: Vera, Sabine; Kontrabass: Silvia; E-Gitarre, Saxophon, Bass: Hary Lin; Konzertgitarre: Merdan; *kanun*: Metîn; *ud*: Serhad, Rençber; *bağlama*, *cura*: Serhad; *mey*, *zurna*: Cebraîl Kalın; Perkussion: Yaşar, Delil, Serhad; Tonmeister, Mix: Merdan, Serhad. CD *Albûma Taybetî ya Festîvala '95 (I)* (Akademiya Kurdî, 1995), mit den Solisten Gavan, Beşer Şahin, Xemgin Birhat, Serhat, Şehrîbana Kurdi, Ismail Mamilî, Ajwa, Zarîfe, Rotînda, Diyar, Sehrûz, Semdin.

¹⁴² CD Orchester kurdischer Musik: *Newroz 1998/99*. (Köln: Orientalische Musikproduktion, 1999). Folgende Instrumente werden verwendet: Streicher, *bağlama*, *santur*, *kanun*, *ud*, akustische Gitarre, Bassgitarre, Perkussion, Synthesizer, Blockflöten, Oboe, Querflöte, *zurna*, Klarinette, *balaban*, Alt-Saxophon, dazu singen ein Chor und Vokalsolisten, Leitung Prof. Dr. Eqbal Hajabi.

¹⁴³ Interview mit Memo. MC *Siya Evîne* (Mîr, 2001)

¹⁴⁴ Mitte 1999 fand ich beispielsweise folgende Kassetten: Sehrîbana Kurdî: *Em hatin* (Akademiya Kurdî 6); Xelîl Xemgîn: *Name* (Akademiya Kurdî 7); Eylem: *Vîradena Mordemî*; Xeribo: *Xero Abbas*; Zozan: *Gulek Sore* (Akademiya Kurdî 14). In Zusammen-

Besteht eine wichtige Aufgabe der ›Akademie‹ im Vermitteln von Musikern für regionale Veranstaltungen, so organisiert sie mitunter auch selbst zentrale Veranstaltungen und Konzerte. 1998/99 etwa fand in Düsseldorf, München, Heidelberg und Köln das sogenannte ›Kurdische Dorf‹ (*Xaniyê Gel*) statt, eine überaus einfach und folkloristisch gestaltete, einwöchige Open-Air-Ausstellung eines ›traditionellen‹ kurdischen Dorfes, ergänzt durch Pappmaschee-Nachbildungen bekannter kurdischer Bauwerke (z. B. die Stadtmauern von Diyarbakır, der Palast des Ishak Paşa). Begleitet wurde die Ausstellung durch eine Reihe von Konzerten, wo auf einer einfachen Bühne jeden Tag zahlreiche Sänger und Volkstanzgruppen verschiedener Regionen auftraten (Hakkârî, Dersim, Diyarbakır, Botan, Mardin etc.). Die größte und im Musikleben wohl einflussreichste Veranstaltung der ›Akademie‹ ist der seit 1986 alljährlich in einer anderen europäischen Stadt stattfindende Kurdische Volksmusik- und Tanzwettbewerb (*Mihricana Govend û Mûzîka Kurdî*): 1994 in Essen, 1995 in Bielefeld, 1996 in Bremen, 1997 in Frankfurt und 1998 in Dortmund. 1999 fand der Wettbewerb mit achtzehn Tanz- und zwölf Musikgruppen aus ganz Deutschland, dazu aus der Schweiz, aus Holland und aus Schweden, in einer Oldenburger Schule statt.¹⁴⁵ Von einigen früheren Wettbewerben sind Kassetten und CDs erhältlich.¹⁴⁶ Die meisten der Musikgruppen und alle

arbeit mit der ›*Kürdistan Aleviler Federasyonu*‹ entstand die Kassette *Zülfikar 1 – Deyisler*. Um 2000 wurde in Düsseldorf das Label *Mîr* gegründet, das der Akademie offenbar ebenfalls mehr oder weniger nahesteht.

¹⁴⁵ Besuch beim Wettbewerb am 16. und 17.10.1999 in Oldenburg. Die Preise im Bereich Musik gingen an *Koma Harun* (Bielefeld) vor *Koma Botan* (Berlin) und *Koma Arın* (Basel). Bei den Volkstanzgruppen gewann *Koma Ali Can* (Bielefeld) vor *Koma Serhildan* (Bielefeld) und *Koma Şehit Sipan* (Hannover). Necmettin İçiger, İlyas Ersöz, Murat Özçelik (1999): Ve Mihrican'ın zirvesi, in: *Özgür Politika*, 19.10.1999.

¹⁴⁶ *Kurdische Folklore und Musik Festival / Mihricana Govend û Muzika Kurdistan 1996* (Akademîya Kurdî 13). *Koma Sefkan* (Basel), *Koma Botan* (Berlin), *Koma Rahsan* (Bremen). Unter den weiteren Teilnehmern dieses Jahres, die jedoch nicht aufgenommen wurden, finden sich die Musikgruppen *Koma Zerdest* (Emmerich), *Koma Welat* (Hamburg), *Koma Amed* (Hannover), *Koma Harun* (Bielefeld), *Koma Jîyan* (Bielefeld), *Koma Mizgîn* (Düsseldorf), *Koma Serkeftin* (Frankfurt), *Koma Zilan* (Den Haag), *Koma Zilan* (Paris), *Koma Cudl* (Montbéliard, Frankreich) und die Tanzgruppen *Koma Ronahi-Berivan* (Mönchengladbach), *Koma Stêrka Welat* (Mainz), *Koma Welat* (Hamburg), *Koma Nujin* (Wuppertal), *Koma Amed* (Hannover), *Koma Cesur* (Bielefeld), *Koma Zilan* (Bielefeld), *Koma Ayhan Celik* (Bielefeld), *Koma Serkeftin* (Frankfurt), *Koma Nurhaq* (Mannheim), *Koma Hebûn* (Bochum), *Koma Halin Dener* (Hagen), *Koma Dersim* (Dortmund), *Koma Serhat*

Volkstanzgruppen sind Amateure, allerdings oft angeleitet oder unterstützt von den Musikspezialisten der Akademie. Die Musik entspricht überwiegend dem, was auf türkisch *özgün müzik* hieße, es handelt sich also um anatolische Volkslieder in modernisierten Arrangements. Einige der Solisten sind *dengbej*, andere singen eher im Stil alevitischer *âşık*.

Die Wettbewerbe sowie viele Konzerte der Akademie werden von ›Medya TV‹ via Satellit live übertragen, kleinere Veranstaltungen auch als Aufzeichnungen gesendet. Auch die meisten musikalischen Studioproduktionen des Senders werden von Musikern und Tanzgruppen der Akademie bzw. von durch deren Vermittlung gefundenen bestritten.

Für Musiker bietet die Akademie mit ihren vielfältigen Kontakten in die Türkei sowie innerhalb Europas ein einzigartiges Betätigungs- und Experimentierfeld, und nicht alle hier aktiven Künstler sind tatsächlich politisch interessiert.¹⁴⁷ Ein ehemaliger – türkischer – Arrangeur aus dem Umfeld der Akademie spielte mir eine Reihe ausgesprochen origineller interkultureller Mischprodukte aus seiner Zeit dort vor, bat mich jedoch mit Rücksicht auf die politische Situation in der Türkei weder seinen Namen zu nennen noch Details seiner Arbeit dort. Der oben zitierte Studiomusiker Memo, damals gleichzeitig Mitglied der Gruppe *Koma Amed*, die bereits vier Kassetten produziert hatte, meinte:

Hier gibt es viel kurdisches Potential und auch demokratisches türkisches. [...] Hier haben wir die Chance, die Gruppe etwa internationaler bekannt zu machen. [...] Wir sammeln selber auch Volkslieder, daher kommen unsere Lieder, aus Botan, Amed, Serhat, Konya und Ankara. Zwei unserer Mitglieder sammeln dort. [...] Wir arrangieren die Lieder neu, etwas modern. Es sind halb unsere Stücke, halb traditionell. Unsere Kassette *Derviş* haben wir in einem Studio in Istanbul angefangen, im ›Mesopotamien-Kulturzentrum‹ (*Mezopotamya Kültür Merkezi*) in Beyoğlu. Dann waren wir hier in einem

(Paris), aus den Niederlanden *Koma Hesreta Welat* (Arnhem), *Koma Mezopotamya* (Amsterdam), *Koma Jivan* (Den Haag).

¹⁴⁷ Eine Reihe kurdischer Sänger gehört zum festen Kreis der Akademie, etwa Eylem, eine der wichtigsten Organisatorinnen von Konzerten und dem Wettbewerb, Zozan, Xemgin Birhat, Xelil Xemgin, Seyid Yüsif, Diyar, Xeribo, Şeribana Kurdî und Ozan Şahin. Diyar: *Cenga Jinê* (Kom / Navenda Canda Mezopotamya, Ende 1990er); Ozan Şahin: *Serê na kon mij dumana* (Eigenvertrieb, Deutschland, ca 1990er Jahre), weitere Kassetten siehe oben, Fußnote 144.

deutschen Studio, das war teuer, aber gut. *Hoy Memo* zum Beispiel ist ein Stück aus Botan als Reggae arrangiert, andere als Rockstücke. Auf unserer neuen Kassette werden wir vielleicht Cello und *kaval* verwenden, der Cellist ist ein Kurde aus dem Irak, aus dem kurdischen Orchester in Köln. Gitarrist ist Merdam. Bassgitarre kann auch ein Deutscher sein, das ist egal. Dazu *ud, kaval, mey, bağlama*.¹⁴⁸

Auch für jugendliche Musiker hat die kurdische Akademie viel zu bieten. Bei dem schweizerischen Musiktheorielehrer Paul Ragaz in Basel traf ich 1999 dessen Schüler, den damals gerade 16-jährigen Sänger Ula Çolak:

Ich stamme aus Maraş, aber bin hier geboren. Mit acht sagten mir andere, ich sei musikalisch. Dann habe ich *bağlama* gelernt. Ich begann auch mit europäischer Musik, mein älterer Bruder spielt Congas und so, ich singe und spiele. Ich will eine Synthese aus kurdischer und europäischer Musik. Jetzt spiele ich mit unserer Gruppe *Koma Sefkan* im Sefkan-Kulturzentrum [einem Basler Ableger der Kurdischen Akademie]. [...] Vorher hatten wir mehrere Auftritte in Brüssel bei ›Med TV‹. Die haben auch die Anregung zur Gründung der Gruppe gegeben. [...] Europäische Klassik gefällt mir schon, ich will auch Blues, Jazz und Soul singen, aber ich finde nicht die Leute! Hier im [europäischen] Musiktheorie-Unterricht [bei einem Schweizer Lehrer] fällt es mir nicht schwer. Im Sefkan-Kulturzentrum gibt es gute Pianisten, mit denen übe ich. Es gibt dort ungefähr achtzig Schüler und fünf Musikgruppen, dazu kommen welche aus Aargau, Luzern und so weiter. [...] Die Gruppen spielen mit *bağlama*, Perkussion, Drums, Gitarre und Keyboard. Ich bin jeden Abend da, ab 18 Uhr. Ich will besser werden, eine gute Stimme haben. Ich singe kurdisch [kurmanci], weil ich so meine Gefühle besser ausdrücken kann. Die Auftritte, die wir da bekommen, sind alle politisch. Wenn jemand sagt, ihr müsst da und da auftreten, dann müssen wir.

¹⁴⁸ Interview mit Memo. Seine Familie stammt aus Diyarbakır, lebt aber seit 30 Jahren in Adana. Memo wurde 1974 geboren, seit 1990 arbeitet er als Profimusiker, anfangs in Adana in Tavernas als Sänger und Pianist türkischer Musik. Seit 1992 war mit dem kurdischen Nationalismus in Kontakt, damals begann er mit kurdischer Musik und ging für acht Monate nach Diyarbakır zum ›Mesopotamya Kültür Merkezi‹. 1993 kam er nach Istanbul und ging von dort aus mit dem dortigen ›Mezopotamya Kültür Merkezi‹ auf Tournee nach Deutschland, Frankreich, Holland und in die Schweiz. Die Gruppe *Koma Amed* lernte er dabei in Deutschland kennen, ging aber zunächst zurück nach Istanbul. In der folgenden Zeit wurde am ›Mezopotamya Kültür Merkezi‹ aus politischen Gründen nur wenig kurdische Musik gespielt, und Memo arbeitete als Musiker bei Hochzeiten. 1995 wurde er kurz verhaftet. Um nicht zum Militär zu müssen, flüchtete er nach Deutschland. Kassette *Koma Amed: Dergûs* (Ses, Mitte 1990er).

Vor allem in Deutschland! Immer wieder, zum Beispiel im ›Kurdischen Dorf‹ bei Düsseldorf. [...] Wir waren zwei Wochen in Neuss, da haben wir viel aufgenommen. Der Leiter der Akademie dort war monatelang in Iranisch-Kurdistan und hat Lieder aufgenommen.

Vermittelt von den Akademien in Basel und Neuss hatte die Gruppe *Koma Sefkan* regelmäßig Auftritte vor vielen Tausend Zuhörern in ganz Europa, Instrumente und Verstärkeranlage bekommen sie gestellt. Für Ula Çolak erschien dies alles selbstverständlich; auf meine Frage, ob seine Schweizer Klassenkameraden von seinen musikalischen Erfolgen wüssten, antwortete er:

Sie wissen schon, dass ich auftrete, aber ich zeige es nicht so. Wir hatten ein Konzert beim Basel-Fest, da waren welche da, aber es waren nur 500 Zuschauer, das war nur ein kleines Konzert.¹⁴⁹

Längst nicht alle kurdischen Musiker in Deutschland jedoch lassen sich von dem Netzwerk der Akademie einbinden, sei es, weil sie politisch nicht mit der Akademie übereinstimmen, oder aber weil sie fürchten, als vermeintliche PKK-Unterstützer das zahlenmäßig weitaus größere türkische Publikum zu verprellen. Viele versuchen politische Neutralität dadurch zu wahren, dass sie für unterschiedliche Organisationen auftreten, für die Akademie, für ›Komkar‹ oder für verschiedene alevitische Vereine (siehe unten). Die bekanntesten unabhängigen kurdischen Musiker in Europa sind Şivan Perwer, Temo¹⁵⁰, Nizamettin Arıç und Ciwan Haco.

Der gegenwärtig wohl bekannteste, explizit als Kurde auftretende Sänger ist zweifellos Şivan Perwer. Geboren 1955 zwischen Urfa und Diyarbakır, begann Şivan seine Musikerlaufbahn 1974, beeinflusst u. a. von Meryam Xan, Hesên Cizrawî und İsa Bervarî.¹⁵¹ 1976 floh er ins Ausland, zunächst nach Deutschland, teilweise lebt Şivan in Schweden. Von hier aus wurde er seit Ende der 1970er Jahre berühmt, trat auf zahlreichen kurdischen Veranstaltungen aller

¹⁴⁹ Interviews mit Ula Çolak.

¹⁵⁰ Temo: *Chants et Musique Kurdes* (Ethnic, 1995)

¹⁵¹ Gündoğar (2001), S. 33 - 78; Halim Can (1989): »Müziğin Halkımın Acısını Dindiriyor, Öfkesini Biliyor«, Interview mit Şivan Perwer, in: *Medya Güneşi Der*, Nr. 10, Nachdruck in: Mehmet Bayrak (1991), S. 64.

Art auf und hatte bis 1991 bereits etwa 25 Kassetten produziert.¹⁵² Ende der 1990er Jahre erschienen unter dem Istanbuler Label ›Net Ses‹ eine Reihe wiederaufgelegter älterer Kassetten. Ebenfalls recht bekannt ist mittlerweile seine Frau Gülistan Perwer, geboren 1960 in Vangok bei Urfa, seit 1978 in Europa.¹⁵³ Eine größere Zahl weiterer kurdischer Sänger folgt, mehr oder weniger erfolgreich, diesem Weg von Şivan Perwer; sie treten offensiv und durchaus mit politischem Bewusstsein als kurdische Musiker auf, ohne sich aber einer bestimmten Partei oder Organisation ganz zu verschreiben. Dennoch sind die meisten für Konzerte auf die Vereine angewiesen.¹⁵⁴

¹⁵² Stephen Blum, Amir Hassanpur (1996).

¹⁵³ Berliner Institut für vergleichende Sozialforschung, Haus der Kulturen der Welt, *medico international* (Hrsg.) (1991), Bd. 1, 3.1.

¹⁵⁴ Einige mehr oder weniger bekannte (mehr oder weniger) kurdische Sänger und Gruppen in Deutschland sind Baran (Karlsruhe, Kassetten: *Ey Dersime 3*, Eigenvertrieb; *Livekonzert kurdisch – deutsch*, Baran; *Destê Ma*, Net Ses; ebenda, Bd. 1, 3.1); *Koma Nurhak* (Köln, Giessen, *Tê bira min*, Stran); Firat Başkale (*Ax Limin*, Ses; *Avrupa Konserleri 1*, Armoni, live in Straßburg und Köln); Sêxo (Karlsruhe, *Ji bo Bîranîna*, Stran; *Poesie der Wurzeln – Wurzeln der Poesie*, Ceren 1994); Ali Haydar Can (Siegburg, *Herşeye Rağmen*, Ses 1998); Ali Riza Kartal; Fatê (Bornheim bei Köln), Ozan Serdar (Kreuzach), Bedii (Kleven), Aşık Ihsani, Ozan Şahin, *Koma Sor* (Köln), *Koma Denge Azadi* (inzwischen wieder in Istanbul), Nilüfer Akbal (inzwischen wieder in der Türkei, lebte in Nordrhein-Westfalen), Seydo (Schweden); Necla Saygılı (Köln, *Derman sendedir / Gundo*, Temur Müzik); Dedo (Basel, *Dedo 3 were yaro*, Garip). Hinzu kommen einige Musiker, die (mehr oder weniger) eher als Zaza auftreten: Deste Günaydın (Köln), Emekçi (Frankfurt am Main), Rençber (Aschaffenburg, *Bira şeusen / Elif Kızın Bakışı*, Devran), Ali Baran, Metin Kemal Kahraman (*Ferfecir*, Ses); In der Biographiensammlung ebenda, Bd. 1, 3.1 (Kurdische Künstler, Politiker und Schriftsteller; Kurdologen) sind insgesamt 36 kurdische Musiker aufgeführt, u. a. Baran (Karlsruhe), Delal (Stockholm, geboren 1961 in Istanbul, studierte 1971 bis 1981 am Konservatorium Istanbul, seit 1982 in Europa, drei Kassetten), Emekçi (Osnabrück, geboren 1955 in Haticepınarı, Kreis Afşin, aufgewachsen in Maraş, in den 1970er Jahren politisch aktiv, 1974 verhaftet, nach der Entlassung Musiker am Rundfunk, musste 1980 die Türkei verlassen, vier LPs und zwölf Kassetten), Birader Müsiki (Arnhem, Niederlande, geboren 1958 in Mardin, drei Kassetten), Nuzan (München, geboren 1959 in Siirt, bis 1980 Auftritte als Sänger kurdischer Lieder mit *bağlama*, floh 1987 nach Deutschland, Rojhat (Berlin, geboren 1959 in Diyarbakır, vier Kassetten), Haşım Saydan (Berlin, geboren 1953 in Tercan, kam 1977 nach West-Berlin, studierte seit 1979 an der Hochschule der Künste Malerei und Grafik, daneben bei Musikgruppe *Koma Aşiti*), Seydo (Ruhrgebiet, geboren 1942 in Erzurum), Aşık Temeli (Marktobersdorf, geboren 1948 bei Kayseri, mehrfach in Haft und gefoltert, kam 1973 als Flüchtling nach Deutschland, hier Fabrikarbeiter, ab 1975 Aufbau der Organisationen KKDK und KURDKOM, einer der ersten, die auf kurdisch sangen, drei Kassetten); Xelil Xemgin (Bonn).

Der bekannteste Zaza-Sänger Europas ist der in Basel lebende Arif-Sağ-Schüler Yılmaz Çelik. Geboren 1961, kam er 1981 in die Schweiz. Seine zweite Kassette war in der Türkei die erste, auf der Zaza gesungen wurde. Yılmaz Çelik tritt bei Dersim-Veranstaltungen auf, aber auch bei alevitischen sowie reinen Volksmusikkonzerten, bis 2000 waren fünf Kassetten erschienen.¹⁵⁵

Auch viele kurdische Volkstanzgruppen verhalten sich ähnlich. Mehmet Datlı, Leiter einer beim Verein zur Förderung ethnischer Minderheiten bei ›Komkar‹ angesiedelten Münchner Tanzgruppe erklärt:

Meine alte Gruppe war auch politisch, aber nicht so kurdisch, sondern türkisch-kurdisch gemischt, in München-Haidhausen. Da habe ich vierzehn Jahre getanzt, da hab' ich gelernt. Irgendwann habe ich gesagt, ich bin Kurde. [...] Auftritte haben wir hauptsächlich bei politischen Abenden, soweit sie für uns akzeptabel sind, manchmal auch ohne Geld, wenn wir die Veranstalter unterstützen: ›Komkar‹, auch deutsche und türkische Organisationen, Gewerkschaften, Kirchen, türkische Organisationen, wenn sie nicht türkisch-nationalistisch sind.¹⁵⁶

Für viele kurdische Musiker jedoch ist vor allem ihre künstlerische Entwicklung wichtig (siehe Kapitel IV, Abschnitt 3), viele spielen in Deutschland auch mit Nicht-Kurden zusammen (siehe unten, Kapitel VI, Abschnitt 2.2). Bekanntestes Beispiel hierfür ist Civan Haco, ein syrischer Kurde, der in Bochum Musik studierte und heute in Norwegen lebt. Seine fünf Kassetten/CDs, auf denen er gemeinsam mit internationalen Musikern kurdische Volksmusik in Arrangements im stilistischen Bereich zwischen Rock und Jazzrock spielt, sind in der Türkei wie in Europa durchaus populär.¹⁵⁷ In Berlin arbeitet die 1962 in

¹⁵⁵ Interview mit Yılmaz Çelik; *Yaprak Ağlar Dal Ağlar* (Devran, 1999), *Mezelâ Seyidê Mi* (Devran, 1998), *Çeke çeke* (ASM, 1989), *Daye daye – Gelin Canlar Bir Olalım* (ASM, 1991), *Weyve Weyve* (Devran, Mitte 1990er). Zuletzt erschien im Jahr 2001 gemeinsam mit Tolga Sağ und Erdal Erzincan *Türküler Sevdamız 2* (Bay).

¹⁵⁶ Interview mit Mehmet Datlı.

¹⁵⁷ Civan Haco: *Bilûramin* (KOM, 1997) mit u. a. Paolo Vinaccia (Schlagzeug, Perkussion), Knut Reiersrud (Gitarre), Audien Erlien (Bass), Stein Bulhanssen (halbakustische Gitarre), Büge Wefestelut (Keyboard-Melodica), Bendik Hofset (Saxophon). Weitere Kassetten von Civan Haco: *Sî û Sê Gûle* (Ses, Mitte 1990er), *Dûri* (Ses, Mitte 1990er), *Leyla* (Ses, 1985), *Gula Sor* (Ses, 1983). ebenda, Bd. 1, 3.1.; Gündoğar (2001), S. 143 - 172. Vorläufer für

Sivas geborene Sängerin Nûrê seit 1989 in vergleichbarer Weise mit deutschen Musikerinnen zusammen.¹⁵⁸

International bekannt wurde in Europa auch der ebenfalls in Berlin lebende Nizamettin Arıç.¹⁵⁹ Geboren 1956 im türkisch-kurdischen Ağrı arbeitete er Ende der 1970er Jahre als erfolgreicher Volksmusiker am Rundfunk Istanbul, Ankara und Izmir, veröffentlichte mehrere LPs und Musikkassetten und spielte in Filmen. Nachdem er öffentlich auf kurdisch gesungen hatte, musste Arıç 1981 vor der damaligen Militärregierung über Syrien nach Deutschland fliehen, 1984 erhielt er in Berlin politisches Asyl. Unter dem Künstlernamen Feqîyê Teyra (der Name eines kurdischen Dichters des 14. Jahrhunderts) nahm er hier in eigener Produktion zehn Kassetten und CDs auf,¹⁶⁰ meist auf kurdisch, aber auch mit türkischen, aserbajdschanischen, armenischen oder kasachischen Liedern. Daneben schrieb er die Musik für Theaterproduktionen und für die Filme *Dilan* von Erden Kiral, *Düğün* von Ismet Elçi und *Komitas* von Don Askerjan (über den armenischen Komponisten, siehe oben, S. 27). Für seine Hauptrolle und seine Musik in dem kurdischsprachigen Spielfilm *Ein Lied für Beko* erhielt er insgesamt vierzehn internationale Preise. Arıç spielt Flöten (*dûdûk*, *ney*, *blûr*), die Schalmei *zirne* (türkisch *zurna*), die Lauten *tanbur*, *çumbuş* (türkisch *cûmbû*) sowie diverse Trommeln (*tebîrxane*, *def*, *dahol*).

seine musikalisch international orientierten Volksmusikversionen ist offenbar Nasri Rezazi (Moskau).

¹⁵⁸ Interview mit Nurê. *Nurê* (Eigenvertrieb, ca 1996), mit Satyam (*dombak*), Veronika Vogel (Gitarre), Serpil (*saz*), Tina Wrase (Saxophon), Gastmusiker Mustafa El Dino (*saz*). Ein weiteres Beispiel sind die bereits erwähnten Brüder Metin Kemal Kahraman, auf deren CD *Ferfecir* (Ses, 1995) u. a. folgende Musiker mitwirken: Memo (*ney*), Dorothea Marien (Violine), Henning Schmiedt (Keyboard).

¹⁵⁹ Gündoğar (2001), S. 85 - 112; Interview mit Nizamettin Arıç; Barbara Eisenmann (1995): Eine Stimme von fern und nah, in: *Die Tageszeitung*, 4. November 1995, S. 16.

¹⁶⁰ Beispielsweise: Nizamettin Arıç: *Bê Kesa Min* (Aydın, 1990er), Nizamettin Arıç: *Tut elimden dü meyelim* (Berlin, 1980er), Feqîyê Teyra 7 û orkestra: *Dayê* (Teyra, 1990er), Feyî 5: *Cîyayên Me* (Eigenproduktion, 1990er).

5 Sunniten und Aleviten

5.1 Islam und Alevismus in der Türkischen Republik¹⁶¹

Der Vorgängerstaat der Türkischen Republik, das Osmanische Reich, hatte sich als islamischer Staat definiert. Ungeachtet ethnischer oder auch innerislamischer konfessioneller Unterschiede waren Moslems offiziell als Einheit betrachtet worden, denen eine Reihe von Minderheiten gegenüberstand (Juden, armenische Christen oder Griechisch-Orthodoxe), die ebenfalls als in sich geschlossen galten.¹⁶² Mit der Gründung der Türkischen Republik wurde diese

¹⁶¹ Teile dieses Kapitels sind veröffentlicht in: Martin Greve (2000a): Alevitische und musikalische Identitäten in Deutschland, in: *Zeitschrift für Türkeistudien*, Heft 2, S. 213-238

¹⁶² In der Türkei leben heute noch höchstens 20 000 Juden, fast ausschließlich in Istanbul (Andrews, 1989, S. 157-160; Zentrum für Türkeistudien, 1998b, S. 62-67, 185f.). In Deutschland bin ich selbst nie türkischen Juden begegnet und habe auch nur in verschwindend wenigen Einzelfällen von solchen gehört. Allerdings traten beispielsweise in Berlin bei Veranstaltungen wie den ›Jüdischen Lebenswelten‹ (1992) oder den ›Jüdischen Kulturtagen‹ verschiedentlich türkisch-jüdische Sänger aus Israel mit liturgischen und halbliturgischen Gesängen (*reshuyiot*, *piyyutim*) der jüdisch-osmanischen Tradition auf, außerdem, seltener, Juden aus Istanbul wie die Gruppe *Los Paşaros Sefaradis* oder das Duo Janet und Jak Esim mit weltlichen *Romances* und *Cantigas* in Landino. CD *Jüdische Lebenswelten. Patterns of Jewish Life. Highlights from the Concert Series ›Traditional and Popular Jewish Music‹ Berlin 1992* (Wergo, 1993), darauf u. a. Konzert ›500 Jahre sephardisch-orientalischer Mystizismus und liturgischer Gesang‹ vom 16.2.1992 in der Matthäus-Kirche (mit dem Sänger Jacob Cohen, geboren in Tel-Aviv, Oberkantor der Beit-Abraham Synagoge in Petach-Tikwah, stammt aus einer Familie aus Istanbul). Bekannte jüdische Gruppen in Istanbul sind *Los Paşaros Sefaradis*: *Kantikas Judeo-Espanyolas* (SKP, Ende 1980er); Erensya Sefaradi: *La Kula de Galata* (Diskotür, Ende 1990er); Janet & Jak Esim Ensemble: *Münih ve Ankara Konserleri* (Trikont, 1996). –Auch nur wenige Armenier verblieben nach 1923 in der Türkei (siehe oben, S. 27f.), gegenwärtig sind es etwa 40 000 Menschen (Zentrum für Türkeistudien, 1998b, S. 54-59; Karl Leuteritz: Rechtsstatus und tatsächliche Lage der christlichen Minderheiten in der Türkei, in: *Zeitschrift für Türkeistudien*, 1995, Hft. 1, S. 75-96; Andrews, 1989). Nach Deutschland kamen Armenier zumeist als türkische Gastarbeiter, ihre Zahl dürfte heute bei etwa 17 000-20 000 liegen (Mihran Dabag, 1994: Die Armenier in der Bundesrepublik Deutschland, in: *Berliner Institut für Vergleichende Sozialforschung* (Hrsg.) (1994): *Ethnische Minderheiten in Deutschland*, 3.2.5. 1-15, S. 1). In vielen deutschen Städten existieren armenische Kirchengemeinden, von denen einige unter anderem auch Folklore- und Musikgruppen unterhalten. In der Öffentlichkeit verhalten sich die meisten dieser Gemeinden eher zurückgezogen, und vor allem gegenüber Türken grenzen sie sich deutlich ab. Nur in einem Fall traf ich im ›türkischen Deutschland‹ einen armenischen Musiker, Garo Atmacayan, Solo-Cellist des städtischen Orchesters in Freiburg im Breisgau. – Die Situation von Griechen aus der Türkei ist ähnlich: Zwischen griechischen und türkischen Vereinen in Deutschland bestehen, von ver-

überragende Stellung der religiösen Identität radikal herabgesetzt und – wie gesehen – durch eine nationale verdrängt. Das Verhältnis zwischen Religion und dem neuen Staat wurde als laizistisch definiert, als organisatorische und rechtliche Trennung von religiöser Sphäre und Staat, was de facto allerdings auf eine starke Kontrolle des Islam durch den Staat hinauslief.¹⁶³

In den 1950er Jahren, mit der Zulassung demokratischer Parteien und Wahlen, gewann der Islam erneut an Bedeutung,¹⁶⁴ und es entwickelte sich eine Synthese aus Religion und türkischem Nationalbewusstsein.

einzelten temporären Ausnahmen abgesehen, in der Regel keine Kontakte. Mitunter traf ich jedoch Türken griechischer Herkunft, von denen jedoch keiner musikalisch aktiv war. Nachkommen von Phanarioten, Griechen aus dem Istanbuler Stadtteil Phanar/Fener, deren weltliche Musik zumindest bis in das 19. Jahrhundert hinein der osmanischen Kunstmusik nahestand, bin ich in Deutschland nie begegnet (siehe R. M. Brandl, 1989: Konstantinopolitische Makamen des 19. Jahrhunderts in Neumen: Die Musik der Fanarioten, in: *Makam – Raga – Zeilenmelodik, Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion; Materialien der 1. Arbeitstagung der Study Group »maqam« beim ICTM 1988*, Berlin, S. 156-169; Murat Bardakçı, 1992: *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*, Istanbul: Pan). – Weiterhin leben in Deutschland gegenwärtig etwa 35 000 syrische Christen, konzentriert in Ahlen, Delmenhorst, Hannover, Braunschweig, Gütersloh und Paderborn, in der Schweiz etwa 30 000, in Schweden 25 000 (Zentrum für Türkeistudien, Hrsg., 1998b: *Das ethnische und religiöse Mosaik der Türkei und seine Reflexionen auf Deutschland*, Band 1, Münster: Lit Verlag, S. 125-128, 176-181). Seit 1980 existiert ein »Zentralverband der assyrischen Vereinigungen in Deutschland e.V.«, Sitz der deutschen Gemeinde der syrisch-orthodoxen Kirche ist Hamburg, die Diözese Mitteleuropa hat ihren Sitz in Hengelo (Niederlande) (Gabriele Yonan, 1993, S. 21-23). Einige Gemeinden haben eigene Volkstanzgruppen, andere befassen sich eher mit liturgischer Musik. In Berlin initiierte Amill Gorgis die Aufnahme von drei CDs mit einem breiten Querschnitt liturgischer Gesänge (*Syrisch-orthodoxe Kirche in Mitteleuropa: Brevier in aramäischer Sprache*, Berlin 1994, Ltg Amill Gorgis; *Syrisch-orthodoxe Kirche in Mitteleuropa: Hosianna in aramäischer Sprache; Zur Auferstehung in aramäischer Sprache* (Harmonia Sacra) (Interview mit Amill Gorgis). Zu Türken und türkischen Organisation bestehen praktisch keine Verbindungen.

¹⁶³ Günter Seufert (1997): *Politischer Islam in der Türkei. Islamismus als symbolische Repräsentation einer sich modernisierenden Muslimischen Gesellschaft*, Beirut Texte und Studien Bd. 67, Stuttgart: Franz Steiner, S. 38. So ordnete Atatürk im Februar 1932 an, den Gebetsruf *ezan* künftig auf Türkisch – anstatt wie im Islam üblich auf Arabisch – zu lesen, 1941 wurde das Verbot noch verschärft. Dane Kusi (1996): *Discourse on Three Teravih Namazi-s in Istanbul. An Invitation to Reflexive Ethnomusicology*. Diss., University of Maryland. Zuständig für die Verwaltung des Islam ist das Präsidium für Religionsangelegenheiten (*Diyanet İşleri Başkanlığı*, DIB).

¹⁶⁴ 1947 wurde der Religionsunterricht wieder zugelassen, 1949 in Ankara eine islamisch-theologische Fakultät eröffnet, 1950 der Zutritt zu einzelnen *türbe* (Grabstätten bedeutender Persönlichkeiten) für Gläubige ermöglicht sowie der arabische Gebetsruf wieder gestattet. Ab

Türkentum und Islam sind für die Mehrzahl der Türken so eng miteinander verschmolzen, dass ein kurdischer Nationalist sich in ihren Augen nicht nur von seiner Zugehörigkeit zum türkischen Volk, sondern auch von der zur islamischen Religion verabschiedet hat.¹⁶⁵

Daneben sind weitere, vielfältige und komplexe Überlagerungen von islamischen Identitäten mit regionalen, ethnischen und nationalen möglich. Gerade die Stellung des Islam ist in der Türkei seit den 1960er Jahren umstritten, und alle drei Militärinterventionen (1960, 1971, 1980) wurden mit der Verteidigung des Laizismus begründet. 1996/97 war die islamistische *Refah*-Partei von Necmettin Erbakan ein Jahr lang an der Regierung beteiligt, dann musste Erbakan auf Druck des Militärs zurücktreten. Seit November 2002 regiert die islamische *Adalet ve Kalkınma Partisi*.

Brachten die Schulbildung – allgemein schon die Alphabetisierung – sowie die landesweite Kontrolle durch die Religionsbehörde DIB eine Vereinheitlichung des Islam und eine Angleichung des Volksislam an den Hochislam mit sich, so wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein latentes Spannungsverhältnis zwischen Sunniten und Aleviten immer deutlicher sichtbar.

Bis ins frühe 20. Jahrhundert war der anatolische Alevismus¹⁶⁶ eine weitgehend schriftlos tradierte, dörfliche anatolische Volksreligion, deren Anhänger –

1950 wurde Religion Pflichtfach an allen Schulen, und im Dezember 1953 begannen erstmals die Festspiele des *mevlevi*-Sufismus in Konya, 1963 die der Bektaşiten-Aleviten in Hacıbektaş (siehe unten, S. 295). Bernhard Lewis (1961), S. 410ff.; Esmâ Durugönül (1993): *Über die Reislamisierung in der Türkei als sozial-religiöse Bewegung*, Frankfurt am Main: Lang; Mete Tuncay (1984): *Der Laizismus in der Türkei*, in: Jochen Blaschke, Martin van Bruinessen (Hrsg.): *Islam und Politik in der Türkei*, Berlin: Express.

¹⁶⁵ Günter Seufert (1997), S. 219.

¹⁶⁶ Der Begriff Alevismus ist hier synonym mit den verwandten Ausdrücken Bektaşitentum, *kızılbaşlık* usw. gemeint. Die durchaus bestehenden historischen oder religiösen Unterschiede können für die hier besprochenen Zusammenhänge außer Acht gelassen werden. Zum Alevismus/Bektaşitentum allgemein siehe etwa Krisztina Kehl-Bodrogi (1988): *Die Kızılbaş/Aleviten. Untersuchungen über eine esoterische Glaubensgemeinschaft in Anatolien*, Berlin: Schwarz; Nejat Birdoğan (1990/1995): *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*, Hamburg Alevi Kültür Merkezi Yayınları (1990), Istanbul: Berfin (1995); Ali Duran Gülçiçek (1994): *Der Weg der Aleviten (Bektaschiten). Menschenliebe, Toleranz, Frieden und Freundschaft*, Köln: Ethnographia Anatolica Verlag; Mehmet Yaman (1993/1994): *Alevilik. Inanç – Edeb – Erkân*, Istanbul: Ufuk; Alexandre Popovic, G. Veinstein (Hrsg.) (1992): *Les Bektachis, Revue des Études Islamiques* 60, Paris: Paul Geunther. Verbreitet war der Alevismus in schlecht zugänglichen Bergregionen Mittelanatoliens, vor allem in

heute schätzungsweise 15 bis 20 Millionen – von den sunnitischen Moslems als häretische Minderheit angesehen und beargwöhnt, in einigen Fällen sogar blutig verfolgt wurden. Gegenüber Außenstehenden wurde der Alevismus daher sorgsam verborgen gehalten. Innerhalb alevitischer Dörfer waren ihre religiösen Führer, die *dede*, gleichzeitig Richter und übten beträchtlichen Einfluss auf weltliche bzw. politische Entscheidungen aus.

Sehen sich die weitaus meisten Aleviten als Muslime, so unterscheidet sich der Alevismus doch erheblich sowohl vom Sunnismus als auch vom Schiismus, als dessen Zweig er, historisch gesehen, entstand. Praktisch alle zentralen Glaubensinhalte und Gebote des orthodoxen Islam spielen im Alevismus keine Rolle, das gilt auch für die ›fünf Säulen‹: das Glaubensbekenntnis, das tägliche Gebet in der Moschee, das Fasten im Ramadan, die Armensteuer sowie die Pilgerfahrt nach Mekka. Gebetet wurde statt dessen in großen jährlich oder mehrmals jährlich stattfindenden Gemeindezeremonien (*cem*).

Als mit der Gründung der Türkischen Republik 1923 Staat und Religion voneinander getrennt wurden, endete die staatliche Unterdrückung des Alevismus, ohne dass die Säkularisierungspolitik der 1920er und -30er Jahre in alevitischen Dörfern größere Auswirkungen zeigte.¹⁶⁷ Mit der zunehmenden Modernisierung der Türkei begann sich jedoch das traditionelle alevitische Sozialgefüge unmerklich aufzulösen.¹⁶⁸ Wie andere zuvor kaum zugängliche Regionen Anatoliens wurden auch die bisherigen alevitischen Rückzugsgebiete nach und nach infrastrukturell erschlossen und damit enger mit dem sunnitischen Anatolien verbunden. Gleichzeitig verloren die *dede* ihre traditionellen Aufgaben nach und nach an staatliche Einrichtungen wie Justizbehörden oder Kommunalverwaltungen. Im Zuge der allgemeinen Landflucht begannen überdies viele Aleviten in die vormals überwiegend sunnitischen Großstädte zu ziehen, wo das traditionell dörflich geprägte alevitische Sozialsystem weiter erodierte. Aus Angst vor sunnitischen Repressionen wurden vor allem in den

den Provinzen Maraş, Malatya, Erzincan, Sivas, Tokat und Çorum, in geringerem Maße auch in Westanatolien, auf dem Balkan sowie entlang der Südküste (Andrews, 1989).

¹⁶⁷ Lediglich die Konvente der *Bektaşî* – eines Sufiordens, der dem Alevismus nahe steht – wurden, ebenso wie die der übrigen Bruderschaften (*tarikât*), 1925 geschlossen.

¹⁶⁸ Krisztina Kehl-Bodrogi (1992): *Vom revolutionären Klassenkampf zum »wahren« Islam. Transformationsprozesse im Alevitentum in der Türkei nach 1980*, Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 49, Berlin: Das Arabische Buch, S. 7ff.

Städten häufig alevitische Traditionen aufgegeben oder sunnitischen angepasst. Seit den 1960er Jahren, in einer Atmosphäre zunehmender Politisierung, wandten sich viele Intellektuelle und Künstler aus alevitischen Familien von ihrer Religion ab und engagierten sich in linken politischen Organisationen, eine Entwicklung, die durch die ohnehin traditionell undogmatische und obrigkeitsskritische Haltung des Alevismus begünstigt wurde. Aleviten – von deren Religion die Sunniten meist noch immer kaum etwas wussten – begannen allgemein als linksorientiert zu gelten und wurden zum Feindbild für die politische Rechte.

Spätestens seit den 1970er Jahren, als die Bedeutung des Islam in der Türkei weiter anwuchs, geriet der Alevismus darüber hinaus erneut unter sunnitischen Druck. Der einheitliche, nun obligatorische sunnitisch-islamische Religionsunterricht, in dem der Alevismus nicht einmal erwähnt wurde, der Bau von Moscheen in alevitischen Dörfern sowie die verstärkte Repräsentation des sunnitischen Islam in Rundfunk und Fernsehen: All diese Maßnahmen mussten den Aleviten als staatliche Versuche einer Sunnitisierung erscheinen. Mit der offiziellen Ideologie *hepimiz müslümanız* (›wir alle sind Moslems‹) wurden Unterschiede zwischen Alevismus und Sunnismus heruntergespielt, und vor allem in den Städten wuchs der Druck auf Aleviten, etwa im Ramadan das Fasten einzuhalten, oder gegen eine allzu ›offene‹ Kleidung der Frauen.

Ende der 1970er Jahre kam es zu ersten Pogromen an Aleviten, etwa 1978 in Kahramanmaraş, die jedoch politisch folgenlos blieben.¹⁶⁹ Erst als am 2. Juli 1993 in einem Hotel im mittelanatolischen Sivas 37 teilweise prominente alevitische Tänzer, Schriftsteller und Sänger von einer islamistischen Menschenmenge bei lebendigem Leib verbrannt wurden, kam es zu einer lawinenartigen Solidarisierungsbewegung. Durch einen Mordanschlag und nachfolgende Unruhen im Istanbuler Bezirk Gazi Osman Paşa am 12. März 1995 wurde die Stimmung weiter angeheizt.

Der soziale Charakter des Alevismus hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt grundlegend gewandelt. Die Selbstverständlichkeit, die einst in den Dörfern geherrscht hatte, war verloren gegangen, und religiöses Wissen war oft kaum

¹⁶⁹ Ömer Laçiner (1984/1989): Der Konflikt zwischen Sunniten und Aleviten in der Türkei; in: Jochen Blaschke, Martin van Bruinessen (Hrsg.): *Islam und Politik in der Türkei*, Berlin: Express, S. 233-254.

noch vorhanden. Seit den 1980er Jahren hatten Aleviten privat, bei Symposien und Podiumsdiskussionen oder in Zeitungsartikeln über Bedeutung und Charakter des traditionellen, vor allem aber über die Perspektiven eines zeitgemäßen Alevismus diskutiert. Einigen erschien der Alevismus nunmehr als reine Philosophie, anderen als Religion, als politische Haltung oder als eine Art Alltagskultur.¹⁷⁰ Alevitische Identität wurde zu einer Ergänzung und Konkurrenz für kulturelle, religiöse, ethnische, politische oder regionale Identitäten, wobei sich der Alevismus aufgrund seiner traditionell undogmatischen Haltung sowie aufgrund seiner Auflösung im 20. Jahrhundert als Projektionsfläche für verschiedene Identitätsmixturen erwies. Es entstanden die unterschiedlichsten alevitischen Ideologien, etwa als ›wahrer Islam‹, ›aufgeklärter und türkischer Islam‹ oder als ›anatolischer Islam‹, als ›mesopotamische Religion‹, als ›islamisch beeinflusster Schamanismus‹ oder als moderner Ableger der zoroastriischen Lehre. So befinden sich die Aleviten aus der mittelanatolischen Region Dersim (siehe S. 241) nicht nur im Spannungsfeld von drei nationalen bzw. ethnischen Bewegungen (türkisch, kurdisch, zaza), sondern auch im Einflussbereich der alevitischen und schließlich von verschiedenen regionalen, landsmannschaftlichen Identitäten.¹⁷¹ Von alevitischen Turkmenen werden Sunniten vielfach abgrenzend als ›Türken‹ bezeichnet, andererseits sehen sich viele sunnitische Kurden in erster Linie als Kurden, alevitische hingegen nicht.¹⁷² Spätestens seit 1993 wurden die türkisch-nationalen Töne im alevitischen Diskurs leiser, während das anatolische ›Mosaik‹ stärker betont wurde. Hatte die PKK

¹⁷⁰ Elise Massicard (2001): Alevismus in der Türkei: Kollektive Identität ohne starken Inhalt? In: Werner Rammert et al. (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen. Ethnologische, soziologische und historische Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 155-174; Erhard Franz (2000); Karin Vorhoff (1995), S. 59-74; Gerhard Vāth (1993): Zur Diskussion über das Alevitentum, in: *Zeitschrift für Türkeistudien* (1993), Heft 2, S. 211-222; Kehl-Bodrogi (1992); Ahmet Yaşar Ocak (1991): Alevilik ve Bektaşilik hakkındaki son yayınlar üzerinde (1990) genel bir bakış ve bazı gerçekler, in: *Tarih ve Toplum*, Nr. 91, S. 20-25; Nr. 92, S. 51-56.

¹⁷¹ Krisztina Kehl-Bodrogi (2000); Martin van Bruinessen (1997b); Martin van Bruinessen (1996): Kurds, Turks and the Alevi Revival in Turkey, in: *Middle East Report, July-September 1996*, S. 7-10; Vorhoff (1995); Andrews (1989), Peter J. Bumke (1989): The Kurdish Alevis – Boundaries and Perceptions, in: Peter Alford Andrews (1989), S. 510-518; Altan Gökalp (1989): Alevisme nomade: des communautes de statut à l'identité communautaire, in: Peter Alford Andrews (1989), S. 524-537; Kehl-Bodrogi (1988).

¹⁷² Krisztina Kehl-Bodrogi (1998), S. 118.

die alevitische Bewegung anfangs betrachtet als »direkt vom türkischen Staat gesteuert, um die Spaltung der Kurden zu provozieren«,¹⁷³ so deuteten kurdische Nationalisten den Alevismus – und ähnlich das Yezidentum (siehe S. 241) – nun als Rudiment einer von islamisch-arabischem und türkischem Einfluss noch unberührten reinen kurdischen Kultur. Es entstand ein kurdisch-nationalistischer alevitischer Verband (*Kürdistan Alevileri Birliđi*), der ab 1994 in Duisburg die Zeitschrift *Zülfikar* sowie einzelne Musikkassetten herausgab.¹⁷⁴ Am 21. Oktober 2000 fand im Berliner *cemevi* erstmals ein *cem* auf Zaza statt.

Bereits in den 1950er und 1960er Jahren waren in der Türkei erste alevitische Vereine gegründet worden, seit Ende der 1980er Jahre folgten zahllose weitere Organisationen unterschiedlichster Ausrichtung, religiöse, politische, kulturelle sowie eine Reihe alevitisch geprägter Landsmannschaftsvereine. An der damit einsetzenden Renaissance des Alevismus in der Türkei hatten europäische Aleviten von Anfang an maßgeblichen, wenn nicht entscheidenden Anteil.¹⁷⁵ Heute bestimmen vor allem diese Vereine das öffentliche Bild des Alevismus.¹⁷⁶ Innerhalb der neuen Organisationen gewann eine intellektuelle Elite – oft mit linker politischer Vergangenheit – gegenüber den Angehörigen der traditionellen *dede*-Familien immer mehr an Bedeutung. Seit einigen Jahren streben einige der alevitischen Organisationen die Einrichtung einer geregelten Ausbildung in »alevitischer Theologie« an, mit dem Ziel

die alevitische Religionsgemeinschaft aus dem Stadium einer »archaischen« Volksreligion in eine anerkannte islamische Konfession hinüberzuführen.¹⁷⁷

¹⁷³ Martin van Bruinessen (1997b), S. 209.

¹⁷⁴ *Zülfikar 1 – Deyişler* (Kürdistan Aleviler Federasyonu, 1990er Jahre).

¹⁷⁵ Helga Rittersberger-Tilic (1998): Development and Reformulation of a Returnee Identity as Alevi, in: Tord Olsson, Elisabeth Özdala, Catharina Raudvere (Hrsg.): *Alevi Identity*, Transactions of the Swedish Research Institute in Istanbul, Bd. 8, Istanbul, S. 69-78.

¹⁷⁶ Beispielsweise *Hacı Bektaş Veli Kültür Dernekleri*, *Pir Sultan Abdal Kültür Derneđi*, *Semah Kültür Vakfı*, *Hacı Baktaş Veli Anadolu Kültür Vakfı*, *Ehli Beyt Vakfı*, *CEM (Cumhuriyetçi Eğitim ve Kültür Merkezi) Vakfı*. Siehe Vorhoff (1995), S. 74, 86ff., Sinan Erbektaş (1998): Axiome und Organisationsformen der Aleviten, in: Föderation der Alevitengemeinden (Hrsg.): *Wie der Phönix aus der Asche. Renaissance des Alevismus*, Köln, S. 86-109, S. 102f; Ali Yaman (1998): *Alevilik Nedir?*, Istanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi, S. 82f.

¹⁷⁷ Vorhoff (1995), S. 21.

Heute ist der Alevismus stark von Medien geprägt. Neben zahllosen Büchern über den Alevismus existieren eine Reihe spezieller alevitischer Zeitschriften, etwa *Cem*, *Kervan*, *Nefes* oder *Pir Sultan Abdal*¹⁷⁸. Viele städtische Aleviten und alevitische Vereine dokumentieren regelmäßig ihre *cem*-Zeremonien und Kulturveranstaltungen auf Video, größere alevitische Organisationen wie die Stiftungen von Şahkulu Sultan oder Karacaahmet Sultan geben regelmäßig Bücher und Broschüren mit allgemeinverständlichen Einführungen in Traditionen und Glaubensinhalte des Alevismus heraus und bestimmen so dessen Repräsentation in der Öffentlichkeit.¹⁷⁹ Mittlerweile sind jedenfalls praktisch alle Details des Glaubens und der Tradition, etwa was den Ablauf von *cem*-Zeremonien anbelangt, veröffentlicht, teilweise auch übersetzt,¹⁸⁰ und wieder stammen nur wenige Autoren der zahllosen neuen Schriften aus den Familien der *dede*, der religiösen Führer, vielmehr finden sich unter ihnen vor allem Hochschulabsolventen verschiedener Fachrichtungen, Journalisten, Schriftsteller, sowie einige wenige ausländische Nicht-Aleviten, insbesondere die französische Alevismus-Expertin Irène Melikoff.¹⁸¹ Im Fernsehen wird der Alevismus darüber hinaus durch eine Reihe prominenter alevitischer Künstler repräsentiert, in erster Linie Volksmusik-Sänger wie Yavuz Top, Arif Sağ oder Mahzuni Şerif. Insgesamt scheint die institutionelle Vernetzung ebenso wie die Publikation zuvor geheimer Traditionen auf eine Vereinheitlichung und Dogmatisierung von zuvor regional durchaus unterschiedlichen alevitischen Traditionen hinauszulaufen.

5.2 Islam und Alevismus in Deutschland

Sowohl der sunnitische Islam als auch der Alevismus befand sich in Deutschland in einer gegenüber der Türkei vollkommen veränderten Situation.

¹⁷⁸ Vorhoff (1995), S. 86f. Ali Yaman nennt auf der Homepage der *Şahkulu Sultan Vakfi* 41 Zeitschriften (darunter allerdings auch Folklorezeitschriften), siehe <http://www.sahkulu.org/alevi/periodyi.html> (Juni 1998).

¹⁷⁹ Beispielsweise Ali Yaman (1998); John Schindeldecker (1998): *Turkish Alevi Today*, Istanbul: Şahkulu Sultan Vakfi; Şahkulu Dergâhi Vakfi Yayınları veröffentlichte ganze Reihen sowie Broschüren über Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal und Hüseyin oder zu speziellen Themen wie *musahiplik* oder *dede*.

¹⁸⁰ Beispielsweise Gülçiçek (1994). Siehe auch etwa das Gebetbuch von Ömer Uluçay (1992): *Gülbang. Alevilikte Dua*, Adana: Ajans.

¹⁸¹ Vorhoff (1995), S. 80.

Aus der staatsnahen Religion einer breiten Bevölkerungsmehrheit, dem Islam, war die einer Minderheit geworden, der eine mehr oder weniger verständnislose und oft ablehnende christlich geprägte Mehrheit gegenüberstand.¹⁸²

Während in der Türkei ein öffentlich vollzogenes Gebet an der Autobahnraststätte eine Selbstverständlichkeit sei, löse man hier damit Befremden aus. Missmut erzeuge man vor allem dann, wenn man in der öffentlichen Toilette die rituellen Waschungen vollzieht. Es sei einfach anstrengend,

¹⁸² In Deutschland existieren heute kaum noch unabhängige Moscheen ohne Anschluss an einen der großen islamischen Dachverbände: ›Islamische Kulturzentren e.V.‹, der den streng koranorientierten Islam der Süleymancı-Erneuerungsbewegung vertritt, ›Europäische Vereinigung der Neuen Weltsicht e.V.‹ (*Avrupa Milli Görüş Teşkilatı*, AMGT), später umbenannt in ›Islamische Gemeinschaft der Nationalen Sicht‹ (IMGM, kurz: *Milli Görüş*), die eng mit der islamistischen türkischen Wohlfahrtspartei (*Refah Partisi*) zusammen arbeitet, die bereits erwähnte ›Türkische Föderation‹ (ADÜTDF) mit extrem-nationalistischer, pan-turkistischer Ideologie und schließlich als Ableger der türkischen Religionsbehörde, die ›Türkisch-islamische Anstalt für Religion e.V.‹ (*Diyanet İşleri Türk İslâm Birliği*, DITIB). Zu erwähnen ist ferner der sektentartige ›Verband der Islamischen Vereine und Gemeinden‹ (*İslâm Cemiyetleri ve Cemaatları Birliği*, ICCB), eine radikal-islamistische Abspaltung von *Milli Görüş*. Die Unterschiede zwischen den großen islamischen Organisationen liegen im theologischen Bereich sowie in ihrer unterschiedlichen Haltung gegenüber dem türkischen Nationalstaat, für das Musikleben sind sie ohne Belang. Stehen die großen islamischen Dachverbände im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung, so ist doch auch häufig festgestellt worden, »dass diese Vereine nur einen geringen Bruchteil der in Deutschland lebenden Muslime repräsentieren.« (Niels Feindt-Riggers, Udo Steinbach, 1997: *Islamische Organisationen in der Bundesrepublik. Eine aktuelle Bestandsaufnahme und Analyse*, Hamburg: Deutsches Orient-Institut, S. 6). Präzise Angaben zu Mitgliederzahlen sind zwar nicht möglich, Schätzungen gehen jedoch von fünf bis zehn Prozent aller in Deutschland lebenden Muslime aus. Siehe beispielsweise Peter Heine (1997): *Halbmond über Deutschen Dächern. Muslimisches Leben in unserem Land*, München: List, S. 120; M. Salim Abdullah (1993): *Was will der Islam in Deutschland*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, S. 37f. Tatsächlich ist es für einen einfachen Moscheebesucher auch nicht notwendig, Mitglied in einem Moscheenverein zu werden, viele gehen zu wechselnden Moscheen, auch zu solchen konkurrierender Organisationen. Siehe Werner Schiffauer (2000): *Die Gottesmänner. Türkische Islamisten in Deutschland*, Frankfurt: Suhrkamp; Bernhard Trautner (2000): *Türkische Muslime und islamische Organisationen als soziale Träger des transstaatlichen Raumes Deutschland-Türkei*, in: Thomas Faist (Hrsg.): *Dazwischen und doch verortet: Transstaatliche Räume in und zwischen Deutschland und der Türkei*, Bielefeld: Transscript, S. 57-86; Ursula Spuler-Stegemann (1998): *Muslimen in Deutschland. Nebeneinander oder Miteinander?*, Freiburg: Herder; Peter Heine (1997): *Ausländerbeauftragte der Landeshauptstadt München* (1997); Ursula Mihciyazgan (1990): *Moscheen türkischer Muslime in Hamburg*, Hamburg: Behörde für Arbeit, Gesundheit und Soziales.

seine religiöse Praxis immer gegen die Gesellschaft durchsetzen zu müssen.¹⁸³

Von wenigen repräsentativen Moschee-Neubauten abgesehen¹⁸⁴ liegen die meisten Gebetsstätten in einfachen Hinterhöfen.

Anders als für Sunniten stellte sich die veränderten Situation für Aleviten eher als eine Verbesserung dar: Waren Aleviten in der Türkei eine Minderheit unter tendenziell ablehnenden Sunniten gewesen, so waren sie nunmehr eine Minderheit unter tendenziell desinteressierten Deutschen. Überdies hatte sich das zahlenmäßige Verhältnis gegenüber den Sunniten verschoben: Obgleich keine gesicherten Daten vorliegen, scheinen Aleviten insgesamt die Türkei tendenziell früher und relativ zahlreicher verlassen zu haben als Sunniten. Die Schätzungen über den gegenwärtigen Anteil von Aleviten unter westeuropäischen Türken variieren zwischen zwanzig und vierzig Prozent.¹⁸⁵

Heute existiert in praktisch jeder deutschen Kleinstadt mindestens ein alevitischer Verein, in größeren sind es meist zwei oder drei, in Berlin etwa ein Dutzend.¹⁸⁶ Vor allem die frühen alevitischen Vereine waren dabei äußerlich selten als solche erkennbar, Vereinsnamen vermieden das Wort ›alevitisch‹, viele Vereinsräume lagen nicht einsehbar in der ersten Etage, und auffällige Schilder am Hauseingang wurden vermieden. Die Mitgliederzahlen schwanken zwischen einigen Dutzend Familien und über 600, etwa in den großen Vereinen von Mannheim oder Wiesloch (bei Heidelberg). Mit dem Erwerb einer ehemaligen Kirche als *cem*-Haus ist das ›Alevitische Kulturzentrum Berlin‹ (AAKM) nach eigenen Angaben auf über 1000 Mitglieder angewachsen. Dabei ergaben sich in den Vereinen komplexe Identitätskombinationen, beispiels-

¹⁸³ Schiffauer (2000), S. 132.

¹⁸⁴ In München, Ahlen, Karlstadt (Bayern), Wesseling, Bremen, Mannheim und Berlin-Tempelhof.

¹⁸⁵ Insgesamt spricht die ›Föderation der Aleviten-Gemeinden in Europa‹ (siehe unten) von etwa 900 000 Aleviten in Europa, davon allein 600 000 in Deutschland.

¹⁸⁶ Beispielsweise hatte die ›Alevitische Föderation‹ 1999 allein in Baden in folgenden Städten Mitgliedervereine: Freudenstadt, Mülheim, Offenburg, Pforzheim, Radolfzell, Bühl, Weil am Rhein, Wendlingen, Wiesloch, Worms und Mannheim – bemerkenswerterweise dagegen weder in Freiburg noch in Karlsruhe.

weise mit landsmannschaftlichen oder nationalistischen Komponenten, die das alevitische Organisationswesen bald immer mehr ausdifferenzierten.¹⁸⁷

Seit Ende der 80er Jahre ist eine zunehmende Vernetzung der regionalen alevitischen Vereine der Diaspora zu beobachten. Eine erste Föderation entstand 1989, seit 1991 bestanden die ›Europäische Föderation der Aleviten-Gemeinden‹ (AABF) sowie ein mit ihr assoziierter Jugendverband, in denen Organisationen aus Kanada, Australien, Schweiz, Italien, England, Dänemark, Österreich, Frankreich und Deutschland vertreten waren. Angesichts der ständig wachsenden Zahl von Mitgliedervereinen – obgleich die Satzung der AABF nur jeweils einen einzigen Verein pro Stadt als Mitglied zuließ – teilte sich die AABF dann in verschiedene nationale Föderationen auf, in Deutschland, Frankreich, der Schweiz, Dänemark, Österreich, den Niederlanden etc.; am 27.8.2000 schlossen sich Vereine und Föderationen aus der Türkei und aus der Diaspora zur *Alevi-Bektaşî Kuruluşları Birliği* zusammen.¹⁸⁸ Auch auf dieser höheren organisatorischen Ebene jedoch machen sich Spaltungen bemerkbar. Seit 1996 baut die halbstaatliche ›C.E.M Vakfı‹ (*Cumhuriyetçi Eğitim Merkezi*, ›Republikanisches Erziehungszentrum‹) eine Organisation in Westeuropa auf, und auch kurdisch-nationalistische alevitische Vereine sind, wie erwähnt, in einer eigenen Föderation zusammengeschlossen, der ›Kurdistan Aleviten- Föderation‹ (*Fedarasyona Elewiyên Kurdistanî*, FEK) mit Sitz in

¹⁸⁷ Im schweizerischen Basel beispielsweise (8 000 Türken, dazu etwa 6 000 im umliegenden Kanton Basel-Land) entstand 1992 als erster alevitischer Verein der Schweiz das ›Alevitisch-Bektaschitische Kulturzentrum‹ (*Basel ve Çevresi Alevi Bektaşî Kültür Birliği*), von Anfang an Mitglied in der Europäischen Föderation der Aleviten-Gemeinden. Vor den nachfolgenden Abspaltungen war das Kulturzentrum aufgrund seiner hohen Mitgliederzahl relativ wohlhabend: Ende 1997 waren hier 504 Mitglieder eingetragen. So mietete man in den Jahren 1995 und 1996 das Basler ›Hilton‹-Hotel für *cem*-Zeremonien. 1993 und 1994 hatten *cem* in einer Kirche stattgefunden. Mit *Cem Evi* spaltete sich 1993 ein konservativer Zweig ab, inzwischen Mitglied in der türkei-staatsnahen *Cem-Vakfı*, kurdische Nationalisten gründeten den ›Alevitischen Kulturverein Pir Sultan Abdal‹. Am 24.12.1997 wurde schließlich, wiederum als Abspaltung des Kulturzentrums, die linksliberale ›Gesellschaft zeitgenössischer Aleviten‹ (*Çağdaş Aleviler Derneği*) gegründet. In unmittelbarer Nachbarschaft von Basel befindet sich ein weiterer alevitischer Verein im deutschen Grenzort Weil am Rhein, derjenige von Schopfheim (im südlichen Schwarzwald) wurde nach kurzer Zeit wieder aufgelöst. Greve, 1998; Helmut Bürgel, Markus Moehring, Gudrun Schubert (Hrsg.)(1996): *Zwischen zwei Welten, Türkisches Leben in Lörrach* (= Lörracher Hefte 1), Lörrach: Waldemar Lutz; Interview mit Zeynel Arslan.

¹⁸⁸ Türkiye’de Aktüell, in *Alevilerin Sesi*, Nr. 39, 10/ 2000, S. 10-11.

Frankfurt am Main. Die überwältigende Mehrheit der in Deutschland lebenden Aleviten ist jedoch nicht organisiert und besucht höchstens gelegentlich eine *cem*-Zeremonie oder, eher noch, einem Kulturabend eines Vereins.

In der gegenwärtigen Diaspora-Situation kulminieren die sozialen Veränderungen des Alevismus in mehrfacher Hinsicht: Stärker noch als in der Türkei ist die alevitische Diaspora angesichts des Verlustes der dörflichen Strukturen auf moderne Vereine angewiesen, in denen regionale Unterschiede direkt aufeinander treffen. Auch die Tendenzen zur Zentralisierung und Dogmatisierung des Alevismus finden hier in besonderem Maße Anhänger: Am 1. November 1997 wurde die ›Europäische Alevitische Akademie‹ (*Avrupa Alevi Akademisi*)¹⁸⁹ gegründet, die heute ihren Sitz in Bielefeld hat, kurze Zeit später, am 10. Januar 1998, das ›Alevitisch-Bektaschitische Kulturinstitut e.V.‹ mit Sitz in Mannheim.¹⁹⁰ Nirgends ist auch die Medienprägung so deutlich wie unter westeuropäischen Aleviten, wo praktisch keine *cem*-Zeremonie mehr ohne Videokamera stattfindet, deren Aufnahmen mitunter durch kleine lokale alevitische Rundfunk- und Fernsehstationen verbreitet werden.¹⁹¹ Auch verschiedene alevitische Vereine in Deutschland haben mittlerweile einführende Bücher und Broschüren herausgegeben¹⁹², hinzu kommt ein Vielzahl mehr oder

¹⁸⁹ Nähere Informationen waren Ende 2000 unter der Internetadresse www.aleviakademisi.org/ zu finden.

¹⁹⁰ In Ankara existiert an der Gazi Üniversitesi das *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi*, das die Zeitschrift *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* herausgibt.

¹⁹¹ Im ›Offenen Kanal Berlin‹ beispielsweise sendeten Ende der 1990er Jahre allein drei alevitische Sender (›Al Canlar TV‹, ›Kırk Budak TV‹ und ›Ehli Beyt TV‹), hinzu kommen gelegentlich weitere freie Gruppen. Am 15.4.1994 gründete die ›Europäische Föderation der Aleviten-Gemeinden‹ in Ankara den alevitischen Sender ›Radyo Mozaik‹ (Vorhoff 1995, S. 87), der mittlerweile allerdings wieder verkauft wurde.

¹⁹² Beispielsweise Birdoğan (1990/1995); Föderation der Aleviten-Gemeinden e.V. (Hrsg.)(1998): *Alevi-Bektaşiliğın Temel Öğretisi. Panelistler için Dökümanlar*; Gülçiçek (1994); Ali Duran Gülçiçek, Rüdiger Benninghaus (1996): *99 Bektaschi Witze / 99 Bektaşı Fıkrası*, Köln: Ethnographia Anatolica Verlag; Cemal Çener (1997): *Şaha Dogru Giden Kervan. Alevilik Nedir*, Hrsg.: Avrupa Alevi Birlikleri Federasyonu, Köln: AABF Yayınları; Alevitisches Kulturzentrum Ludwigsburg und Umgebung e.V. (Hrsg.)(1997); Mannheim Alevi Kültür Merkezi Yayınları (1998); Föderation der Alevitengemeinden (1998).

weniger kurzlebiger alevitischer Zeitschriften¹⁹³. Selbst im Internet ist die Dominanz der Diaspora deutlich spürbar.¹⁹⁴

Die Mitte der 1990er Jahre aufgekommene Idee eines ›deutschen Alevismus‹ hat dem Identitätskonvolut im Übrigen ein weiteres Element hinzugefügt. Unter dem Schlagwort ›europäischer Alevismus‹¹⁹⁵ zielt auch die ›Europäische Föderation der Aleviten-Gemeinden‹ immer stärker auf eine dauerhafte Etablierung als Teil der westeuropäischen bzw. deutschen Gesellschaft. Die Zeitschrift *Alevilerin Sesi* ist seit Anfang 2001 an vielen deutschen Zeitungskiosken erhältlich, der Anteil deutschsprachiger Artikel hat stark zugenommen. In den *cem* des derzeit einzigen praktizierenden *dede* der zweiten Migrantengeneration, Zeynel Arslan (er selbst bezeichnet sich als ›alevitischer Theosoph‹¹⁹⁶) haben neben Elementen von Yoga und Buddhismus auch Zitate von Sokrates und Goethe Eingang gefunden.¹⁹⁷ Kürzlich vollzog Zeynel Arslan, wohl erstmals in Deutschland, bi-religiöse alevitisch-christliche Trauungen. Er dürfte auch der einzige *dede* sein, der *cem* zu Lehrzwecken bereits vollständig auf deutsch abgehalten hat (z. B. in Geislingen 27.3.1999), einschließlich der dazugehörigen Lieder, die er, wie viele *dede*, selber schreibt. Als Beispiel möge das Lied *Für die ewige Wahrheit* dienen (Mai 1998):

¹⁹³ Beispielsweise *Gerçek İlim Dergisi* (Ahlen/Westfalen), *Kerbela* (Recklinghausen); *Semah* (Wiesloch), *Can Can'a* und *Çocukların Sesi* (Worms), *Muhabbet* (Heilbronn), *Zülfikar* (Duisburg bzw. Frankfurt am Main, z. B. 1997), *Rehber*, *Barış* und *Die Stimme der Aleviten / Alevilerin Sesi* (Köln), *Ehlibeyt* (Rödermark), *Fidan* (Rheda-Wiedenbrück), *Gençliğin Sesi* und *Çağdaş* (Basel); *Al-Gül* (Berlin), *Gözcü* (Berlin), *Çağdaş Halk Ozanı* (Berlin) sowie *Öze Doğru* (München, März 1998), *Pir* (Zaza, z. B. 1999, Duisburg). Auch die in der Türkei erscheinenden alevitischen Zeitschriften haben meist freie Korrespondenten in der Diaspora, *Kervan* (Istanbul) etwa in Berlin, Essen, London, Paris, Schiedam (Niederlande), Moskau und Canberra (Australien).

¹⁹⁴ Siehe etwa <http://www.fas.harvard.edu/~erdemir/alevi.html>, <http://superonline.com/~user0303> oder <http://www.sahkulu.org/alevi/dostlar.html>, jeweils mit Links zu weiteren Adressen. Es ist auffällig, dass, von □ah Kulu Vakfi und der Stadt Hacibektaş abgesehen, praktisch alle alevitischen Homepages in der Diaspora eingerichtet wurden, von den Föderationen AABF und AAGB, sowie in Schweden, Norwegen, der Schweiz, Deutschland, den USA, Frankreich oder von der alevitischen Gemeinde von Melbourne, Australien.

¹⁹⁵ Ali Kiliç (1998): Europäische Aleviten, in: *Die Stimme der Aleviten*, Nr. 26, S.6-8.

¹⁹⁶ Zeynel Arslan (1998a): Geschichtlicher Abriss über das Alevitentum, in: *Die Stimme der Aleviten*, Nr. 26, S. 10-12, 1998.

¹⁹⁷ *Cem* in Worms am 7.11.1998.

Gott ist in der höheren Wahrheit
so erlangt's Bewusstsein Klarheit
schaff dich raus aus der Dunkelheit

Hü gerçeğin demine

Hü für die ewige Wahrheit hü!

Refrain:

Hudey um des Meisters Willen
des heiligen Schahes Willen
der zwölf Imame Willen

Hü gerçeğin demine

Hü für die ewige Wahrheit hü!

Alles ist in allem erhalten
lass deine Knospen entfalten

zur Vollkommenheit gehalten

Hü gerçeğin demine

Hü für die ewige Wahrheit hü!

So wie Pir Sultan es auch sang
deshalb erhängt man ihn am Strang
fing dann richtig zu leben an

Hü gerçeğin demine

Hü für die ewige Wahrheit hü!

5.3 Musik im sunnitischen Islam und im Alevismus

Um die herausragende Rolle von Musik im alevitischen Diskurs zu verstehen, ist es notwendig, sich die erheblichen Unterschiede zu vergegenwärtigen, die in Fragen der Bewertung und praktischen Verwendung von Musik zwischen dem sunnitischen Islam und dem Alevismus bestehen. In der orthodoxen islamischen Theologie ist Musik ein umstrittenes Thema, und die Diskussion um ihre Rechtmäßigkeit hat eine lange Geschichte.¹⁹⁸ Zwar findet sich im Koran selbst

¹⁹⁸ Renate Wunsch (1999): *Die Musik in der Kultur des Islam. Schriftenreihe der Stiftung Basler Orchester-Gesellschaft*, Heft 2, Basel; Gabriele Braune (1994): Die Stellung des Islams zur Musik, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 15; Hans Engel (1987): *Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 49; Eckard Neubauer (1980): Islamic Religious Music, in: *The New Grove Dictionary of Music*

kein eindeutiges Verbot von Musik, einzelne Stellen jedoch (etwa 31. Sure *Luqmân*, Vers 6) lassen sich, in Verbindung mit Überlieferungen von Aussprüchen und Handlungen des Propheten Mohammed (*hadit*), als gegen Musik gerichtet interpretieren. Generell am unbedenklichsten galt die menschliche Stimme, daneben die Rahmentrommel (*def* oder *bendir*), die in vielen religiösen Vokalformen als Begleitinstrument dient. In der Realität islamischer Gesellschaften wurde Musik unter wechselnden politischen, theologischen und sozialen Bedingungen unterschiedlich gehandhabt. Bestanden am Osmanischen Hof enge Verbindungen zwischen islamischen Geistlichen und Hofmusikern (siehe Kapitel IV, Abschnitt 2.2), so ist auf dem Land in Anatolien die Auffassung verbreitet, dass sich Musik für einen frommen Moslem nicht schickt. Selbst in osmanischen Großstädten war das Unterhaltungsleben – auch das Unterhaltungsmusikleben – bevorzugt in den Händen von Christen und Juden. So berichtete Rüştü Kam, Leiter des islamischen Fernsehsenders TFD in Berlin:

Reaktionen [bei den Zuschauern] gibt es vorwiegend auf Musiksendungen. Da wird dann zum Beispiel am Telefon gesagt: »Du bist doch Hodscha! Was bringst du denn da für eine Musik?«¹⁹⁹

Selbst die Frage, ob es so etwas wie eine ›liturgische Musik‹ im Islam gibt, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Während viele Geistliche dies vehement verneinen, vor allem um die allzu weltlichen Assoziationen des Begriffs ›Musik‹ zu vermeiden, sind in allen türkischen Musiklexika ausführliche Einträge über ›islamische Musik‹ enthalten. Selbst in den *Imam-Hatip*-Schulen zur Ausbildung von islamischen Geistlichen wird in der Türkei Musik gelehrt.²⁰⁰ In der Diskussion um einen islamischen Religionsunterricht an deutschen Schulen

and Musicians, London, S. 342ff.; Lois Ibsen al Faruqi (1980): *The Status of Music in Muslim Nations*, in: *Asian Music xii*, S. 56-85; Doc. Dr. Süleyman Uludağ (1976): *İslâm açısından Müsîkî ve Semâ*, Bursa: Uludağ Yayınları; İsmail Baha Sürelsan (1972): *Dini Türk Müsîkisine Giriş*, Ankara: TRT Merkez Müzik Dairesi Yayınları; Amnon Shiloah (1968): *L'islam et la musique*, in: Jacques Porte (Hrsg.): *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris: Editions Labergerie, S. 414-421. Louis Lamya Farukî (1985): *İslâm'a göre Müzik ve Müzisyenler, Çağdaş bir Değerlendirme*, İstanbul; Zekâi Kaplan (1991): *Dinî Müsîkî Dersleri*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2219, Öğretmen Yazarlar Dizisi 87, İstanbul; M. Sadık Yiğitbaş (1968): *Dil, Din ve Musiki*, İstanbul.

¹⁹⁹ Metin Gür (1993): *Türkisch-Islamische Vereinigungen in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main, S. 39.

²⁰⁰ Kazim Etik (1970): *Nota ve Dinî Müzik*, Konya: Kanaat Matbaası; Zekâi Kaplan (1991).

scheint das Thema keine Rolle zu spielen, im entsprechenden Curriculum von Nordrhein-Westfalen etwa wird Musik nicht erwähnt.²⁰¹

Dini müzik (>religiöse Musik<) ist in der Türkei heute ein geläufiger und in keiner Weise anstößiger Ausdruck. Gemeint sind damit verschiedene Formen von gesungenen Hymnen: *mevlüt* oder *mevliit*, epische Lieder, die die Lebensgeschichte des Propheten erzählen und die an dessen Geburtstag gesungen werden²⁰²; *miraciye*, Lieder, die den Aufstieg des Propheten in den Himmel besingen, vor allem aber *ilahi*. *Ilahi* ist heute ein Sammelbegriff für islamische Hymnen aller Art. Viele stammen letztlich aus dem Bereich des Sufismus, sind aber längst Allgemeingut aller Moslems geworden. Ihre melodische Struktur entspricht jener der osmanisch-türkischen Kunstmusik (siehe Kapitel IV, Abschnitt 2), viele stammen von berühmten Komponisten der weltlichen Hofmusik.²⁰³ Schon 1933 erschienen Notenausgaben von *ilahi*, später auch spezielle Lehrbücher.²⁰⁴ Die Texte solcher Hymnen stammen oft von bedeutenden Dichtern.

Seit etwa 1990 boomt in der Türkei der Markt mit *ilahi*-Kassetten aller Art. Einfache Geistliche vom Land, elitäre Ensembles in der Nachfolge der Mevlevi-Sufis, junge Konservatoriumsabsolventen, Schlager-, Pop- oder Volksliedsänger, westlich ausgebildete Komponisten – kaum ein Musiker, der nicht – in welchem Stil auch immer – unter anderem auch *ilahi* singt oder spielt. In Deutschland dagegen sind *ilahi* im türkischen Musikleben ohne nennenswerte Bedeutung. Ihre Rolle beschränkt sich auf einige Moscheen sowie private religiöse Treffen von Frauen. Im öffentlichen Musikleben bin ich nie auf rein islamisch-religiöse Sänger gestoßen. Einzelne Musiker singen bei Veranstaltun-

²⁰¹ Landesinstitut für Schule und Weiterbildung (Hrsg.)(1986): *Religiöse Unterweisung für Schüler islamischen Glaubens. Entwurf*, Soest; Anna Siegele (1990): *Die Einführung eines islamischen Religionsunterrichtes an deutschen Schulen: Probleme, Unterrichtsansätze, Perspektiven*, Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

²⁰² Neşet Çağatay (1968): The Tradition of Mevlid Recitation in Islam, Particularly in Turkey, in: *Studia Islamica* XXVIII, S. 127-133.

²⁰³ Beispielsweise das *bayram tekbiri* von Buhurîzade Mustafa İtrî (1640-1711) oder das *bayram salatu* des Hatîb Zâkirî Hasan Efendi (um 1600).

²⁰⁴ Istanbul Konservatuvarı (Hrsg.)(1930, 1933, 1933) [Ali Rifat C., Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet Irsoy, Dr. Suphi Ezgi]: *Türk Musikisi Klasiklerinden: İlâhiler* (3 Bände), Istanbul: Feniks; Yusuf Ömürlü (Hrsg.)(1979-1984): *İlâhiler*, 5 Bände, Istanbul; Yusuf Ömürlü (Hrsg.)(1979): *Türk Müsikisi Klâsikleri – İlâhiler*, Bd. 1, Istanbul: Kalem.

gen islamischer Organisationen, in Berlin etwa Adil Avaz und in der Vergangenheit Ümit Akkaya.²⁰⁵ Kassetten mit religiöser Musik, wie sie in vielen Moscheen und islamischen Organisationen vertrieben werden, scheinen durchweg aus der Türkei zu stammen.²⁰⁶ Werner Schiffauer beschrieb den Verlauf eines ›Hedschra-Treffens‹ der islamistischen Organisation des ›Verbands Islamischer Vereine und Gemeinden‹ (ICCB) in Köln, wo bereits während der gemeinsamen Anreise im Bus Koransuren und islamische Lieder (wohl *ilahi*) erklangen, während der Veranstaltung selbst dann »islamische Revolutionslieder, in denen europäische Marschrhythmik und arabische Harmonik eine eigentümliche Verbindung eingingen.«²⁰⁷ Ähnlich scheinen auch die zentralen Vereinsfeiern von *Milli Görüş* zu verlaufen.²⁰⁸

Deutlich außerhalb des Musikleben steht die Koranrezitation (*tecvit*), bei der einzig und allein der arabische Text im Mittelpunkt steht. Die klanglich und zeitlich genau festgelegte Aussprache dieser hochentwickelten Kunst wird jedoch streng tradiert, und die Realisierung steht dem *makam*-gebundenen Kunstgesang nahe.²⁰⁹ Eine wichtige Rolle in der Außenabgrenzung gegenüber den nicht-muslimischen Deutschen spielt der *ezan*, der Gebetsruf des Muezzin vom Minarett, der in Deutschland aber in aller Regel nur innerhalb der Mo-

²⁰⁵ Kassetten Adil Avaz: *Meydan Okuyorum* (Asir Ajans, ca. 1996); Ümit Akkaya: *Sen Ezelsin* (Eigenvertrieb, ca. 1997).

²⁰⁶ Metin Gür (1993), S. 30.

²⁰⁷ Werner Schiffauer (2000), S. 134-139, S. 136.

²⁰⁸ Reportagen über solche Veranstaltungen sind beliebte Stilmittel in Zeitungsartikeln über ›Islamisten‹ und die vermeintlich von ihnen ausgehende Gefahr in Deutschland, etwa in: Helmut Frank, Kuno Kruse, Stefan Willeke (1996): Zuflucht in der Moschee, in: *Die Zeit, Dossier*, 23. August 1996; Thomas Kleine-Brockhoff (1997): Deutschland, deine Islamisten, in: *Die Zeit*, 20.6.1997, S. 6; Martin Spiewak, Wolfgang Uchatius (1999): Mit Koran und Grundgesetz, in: *Die Zeit, Dossier*, 4. Februar 1999.

²⁰⁹ Die Koranrezitation wurde häufig zum Gegenstand philologischer, zuweilen auch musikwissenschaftlicher Untersuchungen, etwa: Dane Kusiç (1991): Topical Peculiarity of Terminology in the Reading of the Kur'an in Turkey, in: *Turkish Music Quarterly*, 4 (1), S. 1-8; Kristina Nelson (1985): *The Art of Reciting the Qur'an*, Austin: University of Texas Press; Lois Ibsen al Faruqi (1978): Accentuation in Qur'anic Chant: A Study in Musical Tawâzun, in: *Journal of the International Folk Music Council* 10, S. 53-68.

schee erklingt, und auch kaum als Musik behandelt wird.²¹⁰ Der *ezan* scheint vor allem für Deutsche von starker symbolischer Wirkung zu sein und löst immer wieder antiislamische Kontroversen aus (siehe S. 394ff.).

Ganz anders dagegen lässt sich die Rolle der Musik im Alevismus beschreiben, sowohl im traditionellen, besonders aber im modernen, inszenierten Alevismus der imaginären Türkei. Die zentrale Zeremonie des traditionellen Alevismus ist die *âyin-i cem* oder *cem*-Versammlung²¹¹. Geleitet wird eine solche *cem* von einem geistigen Führer, *pir* oder *mürşit*, bzw. meist von einem ihrer Vertreter, einem *dede*. Frauen nehmen gleichberechtigt an *cem* teil. Zunächst bespricht der *dede* aktuelle Streitigkeiten unter Gemeindemitgliedern. Dann beginnt ein Sänger und *bağlama*-Spieler (*zakir*, *post* oder *âşık*), das Glaubensbekenntnis (*ikrar*) zu singen, später *duvaz*, Hymnen zu Ehren der zwölf Imame, sogenannte *deyiş*, Lieder religiösen bis philosophischen Inhalts, *mersiye*, Klagelieder um den Tod von Hüseyin sowie *miraçlama* (Auferstehungslieder), zu denen die ersten *semah*-Tänze erfolgen. Unter den insgesamt zwölf religiösen Diensten bildet der *semah* einen der spirituellen Höhepunkte jeder *cem*. Theoretisch gehört der *zakir* (Musiker) zu den zwölf Dienern, die für den Ablauf einer *cem* verantwortlich sind, in den Dörfern sangen allerdings häufig die *dede* selber, heute sind nicht selten auch zwei oder drei Musiker beteiligt.²¹² Bei

²¹⁰ Türkische Musiker erkennen in ihnen leicht die *makame*, die Tonarten der klassischen türkischen Kunstmusik. Bernard Mauguin (1968): L'appel à la prière dans l'Islam, in: Jacques Porte (Hrsg.): *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris: Labergerie, S. 404-408.

²¹¹ Mittlerweile sind zahllose Beschreibungen der noch vor dreissig Jahren für Außenstehende vollkommen geheimen *cem* publiziert, z. B. Mehmet Yaman (1994), S. 164-203; Irène Melikoff (1971): *The Ceremony of Ayin-i Cem Among the Alevi of Anatolia*, Vortrag, gehalten im Seminar für Vergleichende Musikwissenschaften der FU Berlin; Hans Lukas Kieser (1994): L'Alévisme Kurde, in: *Les Kurdes et les Etats*, Peuples Méditerranéens 68-69, S. 57-76, S. 67ff. Hüseyin Bal (1996): Ayin-i Cem, in: *Türkiye Günlüğü Dergisi*, Nr. 39, März-April 1996, Nachdruck in ders.: *Alevi-Bektasi Sosyolojisi*, Istanbul: Ant; Melih Duygulu (1997): *Alevi-Bektasi Müziğinde Deyişler*, Istanbul: Sistem, S. 17-21. Manfred Backhausen, Anton Josef Dierl (1996b): *Der rituelle Gottesdienst CEM des anatolischen Alevismus*, Wuppertal: Deimling, beschreiben sechs *cem* in Deutschland bzw. Österreich. Im Zuge eigener Feldforschungen konnte ich an einem guten Dutzend *cem* in Berlin, Basel, Geislingen an der Steige, Worms, Süceattin Külliyesi (Eskişehir) und Tekke (Elmalı – Antalya) teilnehmen.

²¹² Dagegen wies die Musik in den *bektaşî*-Konventen von Istanbul (zumindest seit dem frühen 20. Jahrhundert) offenbar Gemeinsamkeiten mit der osmanischen Hofmusik auf. In den

ihrer Verwendung in einer *cem* wird die *bağlama* auch ›Koran mit Saiten‹ (*telli kuran*) genannt – analog zu dem Ausdruck ›sprechender Koran‹ (*konuşan kuran*) für den Menschen: Praktisch das gesamte religiöse Wissen wurde in den Dörfern durch *saz*-begleitete *deyiş*-Lieder überliefert. Die *saz* selbst repräsentiert dabei Ali, der Resonanzkorpus seinen Körper und der lange Hals das Schwert *zülfi kar*. Einige alevitische Musiker spielten Instrumente mit genau zwölf Bündeln – zur Versinnbildlichung der zwölf Imame.²¹³ Die *Çepni*-Aleviten verwenden während ihrer *cem* zur Begleitung der *semah* genau zwölf Instrumente.

Deyiş bilden zum einen untereinander keine musikalische Einheit und unterscheiden sich zum andern auch nicht markant von andern Volksliedern. Manchmal gehen ihnen längere Instrumental-Improvisationen voraus, einige sind metrisch frei, andere haben die typischen asymmetrischen Rhythmen der anatolischen Volksmusik. Meist handelt es sich um melodisch einfache Strophenlieder, oft mit langen Textwiederholungen, monoton und eindringlich, mit beinahe meditativer Wirkung. Oft werden gleiche Melodien an verschiedenen

cem wurden hier neben *saz* auch Violine, *ud* und *kanun* gespielt (Eugène Borrel, 1947: Les Poetes Kizil Bach et leur Musique, in: *Revue des Etudes Islamique* 2, Bd. XV, S. 157-190, S. 187). In seinen Erinnerungen schrieb Vahit Lutfi Salcı, dass zumindest im *Bektaşî-tekke* von Hacı Tahir Baba in Istanbul-Çamlıca auch Berufsmusiker des Osmanischen Hofes lebten (nach Borrel 1947, S. 168). 1933 erschien die erste Notenausgabe von etwa 100 Bektaşî-Hymnen (*nefes*), herausgegeben vom Istanbuler Konservatorium (Yekta, Ezgi, Irsoy, Çağatay 1933). Die Lieder in dieser Sammlung sind nach *makam* geordnet. Es handelt sich um engräumige Melodien, deren Tonumfang häufig nur eine Quinte beträgt, mit kurzen, wiederholten oder geringfügig variierten Motiven und fast stereotyper Melodiebildung. Bisweilen sind die verschiedenen Melodien bei ein und demselben *makam* kaum auseinanderzuhalten. In den 1940er Jahren wurden einige dieser *nefes* vom städtischen Konservatorium auf Schellackplatten herausgegeben, gesungen von Hüseyin Baba. Der Gesang wird darin von einem einzelnen Zupfinstrument begleitet, offenbar ein *ud*. In den 1960er Jahren nahm Niyazi Sayın, ein *ney*-Spieler der *mevlevî*-Tradition, eine Version solcher *nefes* auf, arrangiert im Kunstmusikstil der *mevlevî* (siehe Kapitel IV, Abschnitt 2.2). Die jüngste Aufnahme dieser Tradition erschien 1997, eingespielt von einem Ensemble unter Leitung des *kemençe*ci (Streichfidel-Spielers) Ihsan Özgen, Vokalsolist war der bekannte Koranrezitator und Sänger Kani Karaca: Niyazi Sayın: *Bektaşî Nefesleri* (Aras 1970er); Ihsan Özgen: *Bektaşî Nefesleri (1 und 2)*, (Cemre, 1997); Ensemble Nezih Üzel: *Klasik Bektaşî Nefesleri / Bektaşî Hymns* (EMI-Kent, 1995).

²¹³ Tewari, Laxmi (1972): Turkish Village Music, in: *Asian Music* 3(1), S. 10-24, S. 22.

Orten mit verschiedenem Text gesungen bzw. gleiche Texte zu unterschiedlichen Melodien.²¹⁴

Der Begriff *semah* (auch *samah*, *sema*, *sima* oder *zamah*) stammt ursprünglich aus dem Arabischen und bedeutet dort ›hören‹. In ähnlicher Bedeutung ist er außer bei Aleviten auch in verschiedenen sufistischen Bruderschaften in Gebrauch, so etwa bei den *mevlevi*.²¹⁵ Anders als *deyiş* bilden die *semah*-Lieder tatsächlich eine erkennbare musikalische Gattung.²¹⁶ Die Musik der *semah* ist in der Regel drei-, selten vierteilig, wobei sich das Tempo von Abschnitt zu Abschnitt kontinuierlich steigert (siehe Abbildung 27, Anfang eines *semah* aus der Region Sivas): Auf eine langsame Einleitung (*ağırlama*) folgen immer schnellere Teile mit regional unterschiedlichen Eigenbezeichnungen (*yürüme – hızlanma*; *hoplatma – yeldirme – devşirme*). Die Musik der Tänze verläuft häufig in wechselnden vier-, sieben- oder neunzähligen Rhythmen, die meisten Melodien verharren in einem engem Tonumfang, dessen kurze Motive vielfach wiederholt werden. Meist beschreitet eine – je nach Tradition unterschiedliche, in jeden Fall aber genau festgelegte – Anzahl von Tänzern einen Kreis, wobei sich die Tänzer mit einladenden Handbewegungen von außen nach innen drehen. Anders als bei den Tänzen sunnitischer Sufis nehmen an den *semah* von Aleviten und Bektaşiten auch Frauen gleichberechtigt teil. Je schneller die Tänze werden, desto einfacher und beschwörender wird die Musik. Der zweite Melodieabschnitt beginnt meist mit synkopierten Rhythmen, später kreist die immer schnellere Melodie oft nur noch um eine einzige Tonebene. Gegen Ende kommt es meist wieder zu einer deutlichen Beruhigung der Tänze und ihrer

²¹⁴ Von dem Buch Duygulus (1997) abgesehen fehlt es bislang an musikwissenschaftlichen Untersuchungen der wohl Tausende zählenden *deyiş* und ihrer regionalen Varianz. Vahit Lütfi Salcı (1940): *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisi'nde Armoni Meseleleri*, Istanbul: Nümune, Nachdruck (1995) Istanbul: Puhu; Bedri Noyan Dedebara (1970): Bektâsilik'te Musikî. Sima', in: *Musiki ve Nota* 13, 2, S. 8 (etc.); Halil Bedi Yönetken (1966), darin Artikel verschiedener Zeitschriften aus 1940er Jahren. Das Gesamtrepertoire alevitischer und bektâşitischer *deyiş/nefes* läßt sich kaum abschätzen, Gölpinarlı veröffentlichte 1963 die Texte von 250 *nefes*, Uluçay 1996 die von 530 Liedern, hinzu kommen die zahlreichen Neuschöpfungen zeitgenössischer alevitischer Sänger.

²¹⁵ Heinz Ritter (1933): Der Reigen der Tanzenden Derwische, in: *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* 1, S. 28-48.

²¹⁶ Mehmet Aydoğmu (1998): Semahlarımız, in: *Kervan* Nr. 66, S. 24-25, Nr. 67, S. 22; Fuat Bozkurt (1992): *Semahlar*, Istanbul: Cem; İlhan Cem Erseven (1990): *Aleviler'de Semah*, Ankara: Ant; Metin And (1976).

Musik. Insgesamt gibt es, regionale Unterschiede nicht gerechnet, etwa dreißig *semah*-Tänze.²¹⁷ Obwohl es sich heute eindeutig um ›Lieder‹ handelt, denen klanglich nichts irgendwie Archaisches anhaftet, werden sie im Kontext von *cem* fast wie Gebete empfunden.

Noch vor wenigen Jahrzehnten wurden die *cem*-Zeremonien und mit ihnen die alevitische Musik vor Nicht-Aleviten geheim gehalten, und nur wenige außenstehende Beobachter konnten darüber berichten.²¹⁸ Anfang der 60er Jahre wurden erstmals alevitische *semah* im Rundfunk gesendet sowie auf 45-UpM-Schallplatten veröffentlicht, etwa von Alik Veysel, Haydar Ağbaba, Sivaslı Cemal oder Muhlis Akarsu.²¹⁹

Insgesamt erleben Aleviten Musik also als einen hoch angesehenen Teil ihrer Religion. In einer Untersuchung über das Verhältnis der *dede* zu Musik hat

²¹⁷ Muammer Uludemir (1995): *Eskişehir Semahları*. Kültür Bakanlığı: 1693, Halk müziği ve oyunları: 13, Ankara: Halk Kültürlerini Araştırma ve geliştirme genel Müdürlüğü yayınları: 218. Die wenigen vorhandenen Feldaufnahmen aus alevitischen Dörfern legen allerdings die Vermutung nahe, dass in früheren Zeiten dort bei der Begleitung von *semah* weniger gesungen als vielmehr emphatisch, beschwörend und musikalisch mehr oder weniger frei rezitiert wurde, es sich also weniger um feste Tanzlieder handelte als vielmehr um impulsive Rezitationen, die erst im Zuge der Artifizierung von Volksmusik im 20. Jahrhundert einen eindeutig musikalischen Charakter angenommen haben (siehe Kapitel IV, Abschnitt 3.1). Bislang sind nur sehr wenige Originalaufnahmen veröffentlicht, z. B. *Turkey – Village Music* (Nonesuch Records, 1975); *Turkey – Traditional Songs and Music*, (Lyricord 1977); Kurt Reinhard: *Musik der Türkei* (Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, 1985); *Tahtacılar* (Kalan Müzik, 1997). *Turquie. Cérémonie du Djem Alevi* (Ocora 1998).

²¹⁸ Beispielsweise Borrel (1947), Melikoff (1971). Die ältesten Tonaufnahmen von anatolisch-alevitischen Liedern entstanden fast zufällig im April 1955, als der Berliner Musikwissenschaftler Kurt Reinhard auf der Suche nach türkischer Volksmusik in der Provinz Adana in die Dörfer alevitischer Tahtacı kam. Ein gewisser Baba Ali Ekber Işık war damals bereit, dem fremden Forscher auch einige alevitische Lieder vorzusingen – und wurde von anderen Dorfbewohnern deswegen heftig angegriffen (nach dem Bericht von Ursula Reinhard, Gespräch am 28. Juli 1997). Die Musikaufnahmen liegen heute in der Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem. Bei den erwähnten Tahtacı-Dörfern handelte es sich um Pozanti, Belemelik und Çamalan. Siehe Kurt Reinhard (1962): *Türkische Musik*, Berlin: Museum für Völkerkunde, S. 39, 41, 48ff. Abdruck und Übertragung einiger Texte in Ursula Reinhard (1965): *Vor seinen Häusern eine Weide. Volksliedtexte aus der Süd-Türkei*, Berlin: Museum für Völkerkunde, S. 458-469, eine der Aufnahmen ist veröffentlicht in Reinhard (1989); zu den Tahtacı vergl. Krisztina Kehl-Bodrogi (1988), S. 50f.

²¹⁹ Irene Judith Markoff (1990): The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse, in: *Asian Music* 22 (1), S. 129-145.

Gloria Clarke festgestellt, dass über die Hälfte der von ihr befragten *dede bağlama* spielt, etwa zwei Drittel singen während der *cem*, und immerhin jeder dritte gab an, auch eigene Lieder zu komponieren.²²⁰ Für Aleviten erscheint Musik also nicht anrühlich, sondern wird im Gegenteil religiös verehrt.

Früher kamen zwei, drei Mal im Jahr die *dede* ins Dorf und machten *cem*. Damals war ich klein, 4 oder 5 Jahre. Da habe ich zum ersten Mal *bağlama* gehört, ich habe zu Füßen der *dede* gesessen. Wenn die Pause gemacht haben und die *saz* weggestellt haben, habe ich sie angefasst und gezupft. Dann habe ich mir gesagt, das möchte ich auch spielen.²²¹

Die weitaus meisten *saz*-Spieler in Deutschland stammen jedenfalls aus alevitischen Familien, ebenso viele Leiter von Musikschulen oder Volksmusikvereinen, außerdem viele Hochzeitsmusiker²²², kommerzielle Konzertveranstalter oder Besitzer von Musikläden.²²³

Mit der Wiedererweckung des Alevismus seit Ende der 1980er Jahre wurde es notwendig, teilweise bereits vergessene Traditionen neu zu konstruieren und zu etablieren. Vor allem Jugendliche, aber auch viele Ältere hatten längst keinen direkten Bezug mehr zu dem traditionellen Alevismus der Dörfer. Alevitische Organisationen, ebenso wie viele einzelne Aleviten in der Diaspora, fordern auch heute aus dem Gefühl dieses Mangels an sicheren Traditionen immer

²²⁰ Gloria Clarke (1998): »How musical is a Dede?« *Elite Music Education: The Role of Music in the Education of Alevi Spiritual Leaders in Turkey*, unveröffentlichte Dissertation, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı. Etnomüzikoloji ve Folklor Programı, Istanbul, S. 254, 273. Der *dede* Zeynel Arslan aus Laufenburg erzählte, dass er erst sechs Jahre lang als *zakir* (Sänger) in *cem* mitwirkte, bis bei einer *cem* unvorhergesehener Weise kein *dede* anwesend war und er, immerhin Sohn einer *dede*-Familie, notgedrungen einsprang. Interview mit Zeynel Arslan (siehe S. 281).

²²¹ Interview mit Adil Arslan, *bağlama*-Spieler in Berlin.

²²² Ali Derdiyok etwa, Begründer des Duos *Derdiyoklar*, das seit Anfang der 1980er Jahre zunächst in Frankfurt, später von Nürnberg aus in ganz Süddeutschland mit ihrem »Disko-Folk«, einer Mischung aus Volks- und *arabesk*-Musik sowie alevitischen *deyiş* Furore machte, entstammt einer *dede*-Familie aus Malatya und machte seine ersten musikalischen Erfahrungen mit Musik alevitischer Tradition. Mit ihren bislang 13 Kassetten wurden *Derdiyoklar* zum Vorbild einer ganzen Generation von Hochzeitsmusikern. Musikschulen: die »deutsch-türkische Musikakademie Berlin«, die Musikschule von Güler Duman in Hannover oder »Mozaik Müzik« in Köln.

²²³ In Berlin etwa »Saygin Müzikevi« oder »Ozan Kasetçilik«, auch »Güvercim Müzik Evi« in Groß-Zimmern bei Darmstadt.

wieder lebhaft deren Rückgewinnung. Viele engagierte Aleviten in der Diaspora begannen schon lange vor der organisatorischen alevitischen Renaissance, die Traditionen in den Dörfern ihrer Herkunft auf Audiokassetten, später auf Video zu dokumentieren. Immer wieder erlebte ich in alevitischen Vereinen oder *cem* Diskussionen über zeremonielle Abläufe, wenn unterschiedliche lokale Traditionen aufeinander trafen.²²⁴

Da viele einst selbstverständliche alevitische Traditionen jedoch nicht mehr existierten und überdies aus ihrer früheren dörflichen Sozialstruktur nicht ohne weiteres auf die Lebenswelten türkischer oder gar deutscher Großstädte übertragbar waren, wuchs einfachen, auch ohne spezielles Wissen verständlichen Symbolen alevitischer Identität eine herausragende Bedeutung zu. So genügen heute oft schon einige wenige Schlüsselbegriffe (z. B. *cem*, *semah*, *nefes*), etwa in den Namen alevitischer Zeitschriften, Vereinen oder Geschäften, zur Andeutung alevitischer Identität, auch wenn längst nicht immer ihre genauen Inhalte bekannt sind. Auch die Lebensgeschichten großer Figuren der Vergangenheit (Ali, Hüseyin, Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal etc.) lassen sich leicht vermitteln. Von besonderer Bedeutung, insbesondere im Unterschied zum tendenziell bilderfeindlichen orthodoxen Islam, sind ikonographische Symbole, wie Gemälde der zwölf Imame, die sich auf zahlreichen alevitischen Musikkassettenhüllen finden, das Bildnis von Ali oder von Hacı Bektaş mit Löwe und Gazelle sowie Bildnis bzw. Statue von Pir Sultan Abdal, wie er mit beiden Händen seine *saz*-Laute über den Kopf hält, ein Motiv, das auf Plakaten, Zeitschriften, in theatralischen Inszenierungen oder auf Demonstrationen, etwa nach den Morden von Sivas, häufig wiederkehrt. Auffällig, vor allem in der Diaspora, ist eine kleine Nachahmung des Schwertes von Ali, *zülfikar*, die viele alevitische Jugendliche an einer Kette um den Hals tragen. Auch einzelne Aussprüche und Weisheiten von Ali und Hacı Bektaş haben heute Symbolcharakter erlangt, insbesondere das *eline, diline, beline sahip ol* (›Beherrsche deine Hände, Zunge und Lenden‹) oder Pir Sultan Abdals *gelin canlar bir olalım* (›Kommt ihr Seelen, lasst uns eins sein) findet sich wieder und wieder auf Transparenten²²⁵, vertont von Arif Sağ ist dieser Spruch

²²⁴ Siehe auch Karin Vorhoff (1995), S. 59-74. Erhard Franz (2000), S. 15-22.

²²⁵ Karin Vorhoff (1995), S. 155.

mittlerweile zu einer Art Hymne des Alevismus geworden.²²⁶ Auch der Massenmord von Sivas wurde sofort symbolisch verstanden und konnte daher politisch weitaus wirksamer werden, als noch beispielsweise das Massaker von Kahraman Maras 1978 und ähnliche Ereignisse. Tänzer und zum Teil äußerst prominente Musiker, die sich unter den Opfern von Sivas befanden (Edibe Suları, die Tochter von Aşık Davut Suları²²⁷, Hasret Gültekin, Nesimi Çimen und Muhlis Akarsu) werden heute unter Aleviten in hohem Andenken gehalten. Immer neue, explizit ›alevitische‹ Kassettenserien erschienen nun, teils von mehr oder weniger alevitischen Kassettensfirmen, teils direkt herausgegeben durch alevitische Organisationen, mit Aufnahmen von *semah* und *deyiş*.²²⁸ Viele Kassetten sind den Opfern von Sivas gewidmet. Photos der Opfer von Sivas und Reden ihrer Anwälte und Hinterbliebenen werden immer wieder während alevitischer Veranstaltungen zur Beschwörung der alevitischen Einheit eingesetzt.

Angesichts der klaren Unterschiede in Musiksprache und bezüglich der Bewertung von Musik in Alevismus und sunnitischem Islam lag die Verwendung von Musik als symbolische alevitische Tradition zur Abgrenzung gegenüber den Sunniten nahe. Anfang der 1990er Jahre wurden Kassetten sowohl mit *ilahi* als auch *deyiş* und *semah* populär, die Schnittfläche zwischen beiden Konfessionen bilden die Lieder von Yunus Emre, die sowohl von sunnitischen wie von alevitischen Musikern gesungen werden.

²²⁶ Bereits 1980 sang Tülay dieses Lied in einer eigenwilligen, unpathetischen Interpretation, begleitet von Bass und *saz* (*Toulai et Francois Rabbath*, Arion 1980).

²²⁷ Edibe Suları: Kassetten *Sivas Katliamında Alacakca Katladilen Şehidimiz: Başımıza gelenleri deftere yazsak* (Diyar, Mitte 1990er).

²²⁸ Serien: *Hız. Ali Dergah* (Ozan Kasetçilik), *Ozanları Diliyle Hacı Bektas Veli* (Diyar), hinzu kommen Kassetten mit alevitischen Liedern, *semah* oder ganzen *cem*-Zeremonien: *Alevilikte 12 Hizmet ve Cem Tertibi* (›Die 12 Dienste und die *cem* im Alevismus‹, Gürsev, 1990er). Originale oder wiederaufgelegte Aufnahmen alter Schallplatten gibt es von Aşık Veysel, Davut Suları oder Feyzullah Çınar. Weitere: Musa Eroğlu ve *semahlarımız: Enstrümental (Bema)*, ca. 1998); Dertli Divani: *Duaz-i Imam* (ASM, 1995), *Musa Eroğlu ve Semah Grubu – Sözlü* (Koda Müzik, 1990er); *Anadolu Alevi Klasikleri. Yöresel Semahlarımız I* (Coskun, 1990er); *Canlar Cemi I* (Sahin, 1990er); Martin Greve (2000a).

5.4 ›Alevitische Musik‹ in Europa

Die Vermittlung alevitischer Musiktraditionen erwies sich für die ersten alevitischen Organisationen der Diaspora als außerordentlich schwierig. Insbesondere die *semah* waren Ende der 1980er Jahre selbst bei den meisten *dede* weitgehend vergessen, und nur in wenigen Städten fanden sich Lehrer, die sie noch gelernt hatten.

In Basel etwa waren unter Aleviten nur noch rudimentäre Reste des *semah* bekannt, vor allem die typischen Armbewegungen, die mitunter bei Hochzeitsfeiern getanzt wurden. Das erste Basler Alevitenzentrum (*Basel ve Çevresi Alevi Bektaşî Kültür Birliği*) beauftragte um 1990 Edibe Suları, Tochter des *âşık* Davut Suları, einem *semah*-Unterricht abzuhalten; sie kam jedoch am 2. Juli 1993 bei dem Brandanschlag von Sivas ums Leben. Eine Jugendgruppe versuchte daraufhin, die Tänze selbständig mit Hilfe von Videos neu zu erlernen. Schließlich holte der Verein den professionellen *semah*-Lehrer Mehmet Aydoğmuş vom Istanbul alevitischen Zentrum *Şahkulu Sultan Vakfı*. Erdoğan blieb einige Wochen in Basel – abschließend wurden seine *semah* sicherheitshalber auf Video dokumentiert – und ging in gleicher Mission weiter nach Zürich, Weil am Rhein und Offenburg²²⁹. Seit 1997 unterrichtet, ebenfalls aus Istanbul herbeigerufen, der Volksmusiklehrer Ibrahim Çal im Basler Alevitenzentrum. In ähnlicher Weise verfahren heute viele kleinere alevitische Vereine, mittlerweile gibt es allerdings auch innerhalb Deutschlands zahlreiche *dede*, *semah*-Lehrer oder Musiker, die für Kurse oder *cem* gerufen werden können. Das Basler ›*Cem Evi*‹ etwa lud für ihre *cem* im Januar 1997 den westdeutschen *dede* Ismail Aslandoğan ein sowie als *zakir* aus Witten Aşık Mızrap und Ali Dağdevren.²³⁰ Meryem Çiloğlu, Mitglied einer *semah*-Gruppe in Böblingen, berichtet:

²²⁹ Gespräch mit Mehmet Aydoğmuş in Tekke (Antalya) am 4.6.1998; Video des Basler Alevitenzentrums 1997.

²³⁰ In seiner Diplomarbeit berichtet Nikolaus Netzer (1995: *Türkische Musik in Innsbruck. Bestandsaufnahme der musikalischen Aktivitäten im Verein »Freizeit- und Kulturzentrum der Anatolischen Aleviten in Tirol« »Anadolu Alevileri Kültür Merkezi« in Innsbruck*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst ›Mozarteum‹ in Salzburg/Innsbruck, S. 45) von ähnlichen Beobachtungen: »Oft wird mit Deutschland auch Kontakt aufgenommen, wenn es um den Besuch eines dedes oder eines anderen Geistlichen aus der Türkei geht. Dieser reist dann meistens von Österreich nach Deutschland oder umgekehrt, um mit so vielen Vereinen wie möglich religiöse Feste zu feiern.«

Wir hatten eine Lehrerin, die kam aus der Türkei, die hat uns *semah* beigebracht: Zehra Özdoğan. Sie kommt aus Hacı Bektaş. Sie hat geheiratet, ist nach Deutschland gekommen und lebt jetzt hier. [...] Wenn ein *cem* gemacht wird, dann will man auch *semah* sehen, und da wir eine *semah*-Gruppe haben, werden wir eingeladen. Wir treten auch mit unserer Folkloregruppe auf Hochzeitsfeiern auf, und so kommen wir in verschiedenen Städte etwas herum.²³¹

Durmuş Ertürk, *zakir* im Münchner Alevitischen Kulturzentrum²³²:

Um alles weiterführen zu können, haben wir uns mit den Jugendlichen entschlossen, dass ich spiele, und sie versuchen den *semah*. Wir versuchen, es etwas zu modernisieren, nicht wie es früher in den Dörfern gemacht wurde. In Deutschland gibt es kein Tokat-*semah*, wir wollten unsere Kultur mit allem was es beinhaltet, *cem*, *semah* usw., in Europa verbreiten und vorstellen. [...] Ich spiele auch *semah* aus anderen Regionen, die sind nicht so schwer wie der *semah* aus Tokat. [Eine der Tänzerinnen dazwischen:] Wir versuchen, das Ursprüngliche so wenig wie möglich zu verändern, die Ausgangsform wollen wir beibehalten, so wie es unsere Großeltern vorgelebt haben. Die Figuren bei den *semah*-Tänzen sollen in ihrer Authentizität hier weitergegeben werden. Wir haben nicht vor, eine Folkloregruppe zu gründen. *Semah* ist ein wichtiger Bestandteil unserer Religion, und das wollen wir unversehrt lassen, das ist sehr wichtig.

Semah haben heute vielfach den Charakter von Vorführungen und werden nur noch selten von einfachen Gemeindemitgliedern, sondern fast immer von Jugendlichen der lokalen, speziell angeleiteten *semah*-Gruppen getanzt:

Sie [die *semah*-Gruppe] tritt in einheitlicher Gewandung auf, die keineswegs der Alltags- oder Festkleidung der anatolischen Bevölkerung entspricht, sondern aus allerhand nachgearbeiteten Versatzstücken traditioneller (oder dem, was dafür gehalten wird) Kleidung besteht.²³³

²³¹ Interview mit Meryem Çiloğlu. Eine ähnliche Rolle bei der Wiederaneignung von *semah* hatte in Berlin Elif Yahşi.

²³² Interview mit Durmuş Ertürk, *Münih Türkiye Alevi Kültür Merkezi* (Türkisches Aleviten Kulturzentrum e.V.).

²³³ Vorhoff (1995), S. 160. Die Kleidung der *semah*-Tänzer besteht zumeist aus langen Gewändern, die grün oder orange-gelb bestickt sind, grünen oder roten Hosen, roten Stirnbändern sowie weißen oder grünen Kopftüchern. Die Tänzer der *semah*-Gruppe von Helmstedt beispielsweise treten auch paarweise in verschiedenen Farben auf (rot, grün, violett, gelb, hellblau, weiß).

Auch außerhalb von *cem* oder alevitischen Kulturveranstaltungen werden heute immer wieder *semah* vorgeführt, etwa bei Konzerten, Tanzvorführungen oder Hochzeitsfeiern.²³⁴ Die *semah*-Gruppen kombinieren dabei *semah* verschiedener Regionen, mitunter werden Elemente unterschiedlicher *semah* in durchchoreographierten Inszenierungen mit speziellen Kostümen und ausgefeilter Lichtregie zu einer artifiziellen Synthese verflochten, im Istanbuler *Şahkulu Sultan Vakfi* etwa durch Mehmet Aydoğmuş, in Deutschland durch den Komponisten und Regisseur Hasan Yükselir. Einige dieser Stücke tragen den Charakter stilisierter *cem*-Zeremonien, andere wirken eher wie Ballett- oder Theaterinszenierungen.²³⁵

Eine gänzlich neue Erscheinung des Alevismus sind Festivals, bei denen Symbole und wiederbelebte Traditionen neu miteinander kombiniert werden. Seit 1963 gestattete der türkische Staat zwischen dem 16. und dem 18. August ein alljährliches Festival in Hacıbektaş – ähnlich dem *mevlevi*-Festivals von Konya, das seit 1953 stattfindet –, wo zahllose *cem* stattfinden sowie aleviti-

²³⁴ Auf ihrer Homepage warnt die Föderation der alevitischen Jugendverbände explizit und sowohl auf deutsch wie auf türkisch vor einer Säkularisierung des *semah*: »Leider wird der Semah heutzutage von den alevitischen Jugendlichen nicht ausreichend als religiöses Ritual wahrgenommen und gewürdigt. Einige verwechseln den Semah mit Folklore und versuchen überall, wo es sich anbietet scheint (sic!), den Semah zu ›tanzen‹. Doch wenn wir nicht selbst unsere Fehler korrigieren, werden vielleicht unsere Kinder den Semah wirklich nur als Folklore kennen lernen.« Dann in Großbuchstaben: »MAN KANN UND SOLLTE AUCH NICHT IN HOCHZEITEN, FEIERLICHEN ANLÄSSEN ODER POLITISCHEN VERANSTALTUNGEN DEN SEMAH VORFÜHREN ODER ›TANZEN‹. DENN SO GEHT DER GANZE SINN DES SEMAH'S, DAS EINS-WERDEN MIT GOTT UND NATUR, REGELRECHT VERLOREN!!!! Değerli Canlar!!! Semahlarımıza sahip çıkalım. Her eğlencelerde, gecelerde ve düğünlerde semah dönmeyelim..... Semahin tek yeri cem'lerimizdir, hünkar Bektaş Veli, Abdal Musa anma vb. Günlerdir!!« (<http://www.aix.de/user/aagb/html/Semah-d.htm>, 12.3.1994). Übersetzung: »Geehrte Seelen!!! Last uns unsere *semah* schützen. Last uns bei Vergnügungsveranstaltungen, Unterhaltsabenden und Hochzeiten keine *semah* tanzen... Der einzige Ort für *semah* sind unsere *cem* und Tage wie die Gedächtnistage von Hacı Bektaş Veli, Abdal Musa u. a.«

²³⁵ Beobachtet etwa am 31.5.1998 in Şahsultan (Istanbul) oder am 7.5.1998 während der Abdal-Musa-Feiern durch die *Balandır Semah Ekibi*. Bereits in 1970er Jahren wurde in Hacıbektaş ein *Hacı Bektaş Oratorium* aufgeführt, »composed by a local teacher« (John David Norton, 1992: *The Development of the Annual Festival at Hacı Bektaş 1964-1985*, in: Alexandre Popovic, G. Veinstein (1992), S. 419-426, S. 187-196, S. 189). Ekrem Ataer: *Göç* (Elenor, 1990er), schrieb laut Booklet ebenfalls ein *Hacı Bektaş Oratorium*.

sche Musiker, *âşık* und *semah*-Tanzgruppen auftreten. Politiker fast aller politisch halbwegs gemäßigten Parteien nutzen inzwischen diese Veranstaltung, die 1998 erstmals auch vom staatlichen Fernsehsender TRT live übertragen wurde, um mit pro-alevitischen Reden um alevitische Wähler zu werben.²³⁶ Ähnliche, wenn auch kleinere Festivals, an denen insbesondere Jugendliche in großer Zahl teilnehmen, finden mittlerweile in weiteren türkischen Städten mit alevitischer Geschichte statt, etwa in Ocak (Malatya), Isparta oder Tekke (Antalya).²³⁷ Alevitische Organisationen veranstalten zu diesen Festivals gemeinsame Busreisen, die in der vergnügten Atmosphäre von Klassenreisen mit einem leichten Einschlag von Pilgerfahrt verlaufen.

Auch in Deutschland veranstalten die meisten alevitischen Vereine regelmäßig Konzertabende. Berichte von solchen Abenden nehmen in alevitischen Zeitschriften wie der *Alevilerin Sesi*, dem Organ der alevitischen Föderation, breiten Raum ein, hinzu kommen Anzeigen von Hochzeitsgruppen, Musikläden, neuen Kassetten, dazu Interviews mit Musikern²³⁸, Portraits lebender sowie Nachrufe auf verstorbene Musiker²³⁹ und Artikel über Volksmusik, insbesondere über *saz*, *deyiş* und *semah*.²⁴⁰

Seit 1994 finden einmal jährlich monumentale zentrale alevitische Kulturfestivals zu Ehren der Opfer von Sivas statt, bei denen gut zwei Dutzend Künstler auftreten. Abbildung 29 zeigt die Anzeige für das ›2. Alevitische Kulturfestival‹ am 8. Juni 1996 in Köln. Etwa bedeutungsgleich sind links die auftre-

²³⁶ Laut *Cumhuriyet* kamen 1993 50 000 Besucher, 1998 waren es 500 000. Siehe Elise Massicard (2000): *Alevism as Productive Misunderstanding: The Hacibektaş Festival*, in: Paul J. White, Joost Jongerden (Hrsg.): *The Alevi Enigma*, London: Zed Books, S. 3; G. Vâth (1993), S. 220.

²³⁷ Siehe Cemal Şener (1994): *Alevi Törenleri*, Istanbul: Ant, über die Feiern zum Gedenken an Abdal Musa, Veli Baba Sultan, Hamza Baba und Hacı Bektaş Veli.

²³⁸ Nr. 2 (April 1994): S. 32 Interview mit Ali Ekber Çiçek, S. 33 Interview mit Aşık Gülabi; Nr. 5 (Dezember 1994): S. 20f. Interview mit Ali Tayyip Temiz; Nr. 6 (Februar 1995): S. 28f. Interview mit Mahsuni Şerif; Nr. 8 (Mai 1995): S. 26 Interview mit Zülfü Livaneli.

²³⁹ Nr. 3 (Juni 1994): S. 24-26 Portrait Dertli Divani; Nr. 10 (Oktober 1995): S. 55 Nachruf auf Ozan Dursune Bacı (Sivas/Dortmund); Nr. 16 (Oktober 1996): S. 15 Hasan Yükselir: Su, türkü olup aktı yüreğimize... (zum 11. Todestag von Ruhi Su); Nr. 24 (April 1998): S. 49 Artikel über den jungen Sänger Ali Kılıç.

²⁴⁰ Nr. 2 (April 1994): S. 37 Bericht über die Gründung eines *Hasret Gültekin Kültür ve Sanat Merkezi* in Istanbul, S. 48 Teil 4 der Serie *Anadolu halk aşıklarınız inciri: Kul Himmet von Gürani Doğan*; Nr. 25 (Juni 1998): S. 24f. Yusuf Güvercin: bağlamayı tanıyalım...

tenden Künstler und rechts die Redner aufgeführt, wobei die Liste der Musiker eine atemberaubende Fülle zeigt. Die Reihe wird angeführt von einigen der berühmtesten Volksmusikanten der Türkei, die in den folgenden Abschnitten

2. ALEVI KÜLTÜR FESTİVALI

8 Haziran/Juni'96 • 13.00
Müngersdorfer Stadion-Köln

Unser Name ist Bescheidenheit
Unser Feind ist der Haß
Wir hassen niemanden
Die ganze Welt ist für uns eins

Adımız miskindir bizim
Düşmanımız kindir bizim
Biz kimseye kin tutmayız
Kamu âlem birdir bize

SANATÇILAR

- ▶ Arif Sağ
- ▶ Mahzuni Şerif
- ▶ Şivan Perwer
- ▶ Yavuz Top
- ▶ Ferhat Tunç
- ▶ Sebahat Akkiraz
- ▶ Canan Başkaya
- ▶ Gülcihan Koç
- ▶ Metin Karataş
- ▶ Hasan Yükselir
- ▶ Nilfer Akbal
- ▶ Françoise - Mahmut Demir
- ▶ Fuat Saka
- ▶ İhsan Özgür
- ▶ Semahlar
- ▶ Yerel sanatçılar
- ▶ Folklor

KONUŞMACILAR

- ▶ Ali Rıza Gülçiçek
AABF GENEL BAŞKANI
- ▶ İlhan Selçuk
GAZETECİ-YAZAR
- ▶ Bedri Noyan
YAZAR
- ▶ Prof. İrena Melikoff
ARAŞTIRMACI-YAZAR
- ▶ Martin Schultz
AVRUPA PARLAMENTOSU ÜYESİ
- ▶ Cem Özdemir
MİLLETVEKİLİ
- ▶ Herbert Schnorr
NIRW ESKİ İÇİŞLERİ BAKANI ve SPD PM ÜYESİ
- ▶ Udo Steinbach
HAMBURG ORTADOĞU ENSTITÜSÜ MÜDÜRÜ



Avrupa Alevi Birlikleri Federasyonu

Stolberger Straße 317 · 50933 Köln · Tel.: 0221/94 98 560 · Fax: 0221/94 98 56 10

Biletler: Tüm AABF üyesi demeklerden ve Statyum girişinde Temin edilebilir

Abbildung 29

der kurdische Sänger Şivan Perwer. In Deutschland lebten damals Canan Başkaya (Köln), Hasan Yükselir (damals Köln), Nilüfer Akbal (damals Köln), Fuat Saka (Hamburg), Ihsan Özgür (Berlin) sowie weitere ›regionale Künstler‹ ohne Einzelnennung.

1997 kamen ins Müngersdorfer Fußballstadion in Köln etwa 25 000-30 000 Besucher, angereist in 250 Bussen aus ganz Deutschland, aus Österreich, der Schweiz, London und Brüssel. 1998 traten dezentrale Veranstaltungen an die Stelle der allzu großen Konzerte (in Wien, Worms, München und Bremen). Im Jahr 2000 fand wieder eine monumentale Zentralveranstaltung statt, das ›Epos des Jahrtausends – Bin Yılın Türküsü‹ (Konzept und Leitung Necati Şahin), bei dem neben zahllosen Solisten aus der Türkei sowie der Diaspora, auch insgesamt 1246 *bağlama*-Spieler (Leitung Zafer Gündoğdu) und 674 *semah*-Tänzer auftraten, die über die regionalen alevitischen Vereine aus ganz Deutschland vermittelt und für diesen Abend trainiert worden waren. Ergänzt wurde das Spektakel durch das Kölner Symphonieorchester unter der Leitung von Betin Güneş, der bekannte *semah* wie *Ötme Bülbül Ötme* (›Sing Nachtigall sing‹), *Gelin Canlar Bir Olalım* (›Kommt ihr Seelen, lasst uns eins sein‹) oder *bağlama*-Stücke wie Ali Ekber Çiçek's *Haydar Haydar* (ein Name für Ali) für *bağlama* und Orchester bearbeitet hatte, daneben der Gospelchor *Preacher-man's Friend* aus Mannheim, die westafrikanische Musik- und Tanzgruppe *Amlima* aus Köln sowie griechische Musiker.²⁴¹

Alevitische Musiker wie Mahzuni Şerif und Arif Sağ wurden in den 1980er und -90er Jahren in der Türkei zu Idolen der Jugend – vor allem, aber nicht nur der alevitischen –, und immer wieder nahmen sie während ihrer Auftritte, in Zeitungen und nachfolgenden Büchern zu aktuellen inneralevitischen Diskussionen Stellung.²⁴² In den 1990er Jahren wurden Konzerte mit ›alevitischer Musik‹ von Jugendlichen meist außergewöhnlich gut besucht, während aleviti-

²⁴¹ Almanya Alevi Birlikleri Federasyonu (Hrsg.)(2000): *Bin Yılın Türküsü. Das Epos des Jahrtausends – Saga of the Millenium. Programmbuch zur Aufführung*, Köln. Am 5. Oktober 2002 wurde das Spektakel in Istanbul wiederholt, wobei abermals zahlreiche jugendliche Musiker aus Deutschland beteiligt waren.

²⁴² Süleyman Yağız (1994): *Alevi Aydınları, Alevi Dedeleri*, Istanbul: Utku, darin ein Interview mit Mahzuni Şerif (S. 39-44); Rıza Yürükoglu (1993): *Değirmenin Bendine. Arif Sağ'la müzik, alevilik ve siyaset üzerine sohbet*, Istanbul: Alev.

sche Podiumsdiskussionen, Vorträge oder selbst *cem* weitaus weniger Attraktivität besaßen. Immer öfter nahmen alevitische Veranstaltungen den Charakter reiner Konzerte an,²⁴³ eine Entwicklung, die von religiös engagierten Aleviten durchaus mit Unbehagen beobachtet wurde. Dabei besteht im gegenwärtigen Alevismus auch zwischen alevitischer und musikalischer Identität ein nicht immer spannungsfreies Verhältnis. Vielen bekannten Musikern, auch etwa Arif Sağ, wird von alevitischen Funktionären vorgeworfen, er bereichere sich am Alevismus.²⁴⁴ Umgekehrt klagen künstlerisch ambitionierte Musiker alevitischer Herkunft häufig über das Publikum alevitischer Veranstaltungen, das bei anspruchsvollen Stücken kaum zuzuhören scheint, jedoch begeistert jubelt, sobald in einem Lied der Name eines alevitischen Heiligen fällt. Immer wieder traf ich in alevitischen Vereinen aber auch auf hervorragende Musiker wie Adnan Kılıç, *saz*-Spieler und *zakir* aus einer *dede*-Familie, der aus Istanbul nach Bühl reiste, um dort *saz*, *semah* und Grundwissen des Alevismus zu unterrichten. Seine ganze Energie verausgabte er ausschließlich für den Alevismus, ohne jede Ambitionen auf eine künstlerische Karriere.

Im Gegensatz zur Türkei besetzen alevitische Vereine im Musikleben der imaginären Türkei beinahe eine Monopolstellung. In praktisch allen alevitischen Vereinen – ungeachtet ihrer politischen Ausrichtung, sei sie kemalistisch, kurdisch-nationalistisch, PKK-nahe oder linksliberal bis linksextrem – existieren für Jugendliche eigene *saz*-Gruppen, *semah*-Kurse, manchmal auch Volksliedchöre oder Volkstanzgruppen. Zunächst also bestehen hier für Musiker Möglichkeiten, als Lehrer ein geringes, aber einigermaßen regelmäßiges Einkommen zu finden. Darüber hinaus aber sind alevitische Organisationen und insbesondere die alevitischen Festivals für Musiker wichtige Kontaktbörsen: Hier trifft man Sänger und Instrumentalisten, Musikalienhändler, Kassettenverkäufer und Musiklehrer, in den kleinen alevitischen Zeitschriften findet

²⁴³ Siehe etwa über die Veranstaltung von Hacıbektaş: Anma töreni değil sanki festival – Konserler dolup taşarken panelleri izleyen yok (›Keine Gedenkzeremonie, sondern ein Festival – Während die Konzerte voll sind, beachtet niemand die Panel‹), in: *Cumhuriyet*, 20. August 1998.

²⁴⁴ Als der alevitische Berliner Musiker Adil Arslan im Mai 1995 in der Berliner Philharmonie ein Konzert mit Arif Sağ, Erdal Erzincan und Erol Parlak veranstaltete, rief das ›Alevitische Kulturzentrum‹ mit dem genannten Argument zum Boykott auf und verteilte vor dem Konzertsaal Protestflugblätter.

man Berichte über Musik und Musiker in der Türkei und Deutschland, dazwischen Anzeigen von Hochzeitskapellen und Musikläden.

Die eigentliche Bedeutung der alevitischen Organisationen für das Musikleben der Diaspora aber liegt in ihrer überregionalen Vernetzung, die, von den musikalisch weitaus weniger bedeutsamen, überdies unzugänglicheren kurdischen Organisationen abgesehen, in der Diaspora einzigartig ist. Alevitische Vereine stehen meist in engem Kontakt zu solchen benachbarter Städte, über die Föderationen bestehen überdies bundes- und europaweite Beziehungen. Bevor in den konzertartigen Kulturabenden alevitischer Vereine große alevitische Volksliedstars aus der Türkei auftreten, bekommen in der Regel einige weniger bekannte junge alevitische Musiker aus Deutschland die wertvolle Gelegenheit, sich ebenfalls einem größeren Publikum zu präsentieren.²⁴⁵ In den 1990er Jahren konnten selbst weniger begabte alevitische Musiker durch Auftritte bei den vielen regionalen alevitischen Feiern bekannt werden. Gute Sänger wie Hasan Yükselir oder Güler Duman, die erst in den 1990er Jahren nach Deutschland zogen, reisen heute, ebenso wie der Basler Yılmaz Çelik, vor allem dank alevitischer Organisationen als professionelle Musiker zu Auftritten durch ganz Europa. Jüngstes Beispiel dieser Förderung von Musikern ist die Karriere der heute 20-jährigen Özlem Özdil, geboren in Bünde/Westfalen. Anfang der 1990er Jahre war ihr Vater Düzgün Özdil Präsident des ›Bünder Aleviten-Vereins‹ (*Bünde Alevi Derneği*), wo Özlem ihre ersten Auftritte hatte. 1995 ging sie nach Istanbul, wo sie durch Kontakte zu bekannten alevitischen Musikern wie Arif Sağ und Zafer Gündoğdu schließlich den *kaval*-Virtuosen Yılmaz Çelik als Lehrer und Produzenten (Label: ›Duygu Müzik‹) gewinnen konnte. Mittlerweile tritt Özlem Özdil mit Größen wie Musa Eroğlu auf und hat drei überaus erfolgreiche Kassetten herausgebracht. Nach wie vor konzertiert sie häufig bei den Kulturabenden alevitischer Vereine in Deutschland.²⁴⁶

²⁴⁵ Ein Konzert des Duisburger Alevitischen Kulturzentrums am 11.10.1998 zeigt die typische Mischung von regionalen, überregionalen, deutschlandweit bekannten und internationalen Künstlern: Ergün Efe (Wuppertal), Erdal Akkaya (Duisburg-Homberg), Güler Duman (Hannover), Yılmaz Çelik (Basel), Muharrem Akyıldız (Duisburg-Hamborn), Nimet Isil (Duisburg-Marxloh), Zafer Gündoğdu (Türkei), sowie die weitgehend unbekannteren Gülşen Altun, Songül Obay und Deniz Coşkun.

²⁴⁶ Interview mit Özlem Özdil. *Uzakların Türküsü* (Duygu, 1996), *Yürü Be Haydar* (Duygu, 1998), *Gönüm Dağlarda* (Duygu, 2000).

Gerade das Beispiel Özlem Özdil zeigt aber auch, dass neben musikalischer Begabung und finanziellem Startkapital auch die Machtverhältnisse in lokalen alevitischen Vereinen eine Rolle spielen. Dort nämlich, im eigenen Verein, wird entschieden, wer von den zahllosen jungen alevitischen *bağlama*-Spielern und Sängerinnen auf die Bühne darf und damit die Chance erhält, auch überregional bekannt zu werden. Für die Musiker sind zunächst gute persönliche Beziehungen zu den lokalen Vereinsvorständen notwendig, für die ersten Auftritte bei oft chaotischen Rahmenbedingungen dann vor allem Selbstbewusstsein und gute Nerven.

Angesichts ihrer Monopolstellung im Musikleben der Diaspora üben alevitische Vereine eine Sogwirkung auch auf solche Musiker aus, die sich eigentlich weniger als Aleviten fühlen, und viele Musikläden, Instrumental- oder Tanzlehrer sowie professionelle Hochzeitsmusiker profitieren mehr oder weniger gezielt von dem alevitischen Netzwerk, verteilen Werbezettel, schlagen während der Veranstaltungen Verkaufsstände auf und unterhalten gute Beziehungen zu alevitischen Funktionären. Für viele Musiker dürfte es zwischen ihrer Identität als Alevit und derjenigen als Musiker einerseits Überlappungen bzw. (durchaus nicht immer bewusste) Konflikte geben. So ist es eine Ehre und religiöse Pflicht, als *zakir* an einer *cem* mitzuwirken, andererseits kann es einer musikalischen Karriere auch nicht schaden. Muharrem Doğan, *zakir* aus Augsburg:

Es gibt auch *zakir*, die viel Geld als *zakir* nehmen, und das kann ich nicht verstehen. Dagegen bin ich. Wenn man es macht, dann sollte man das des Glaubens wegen machen. Wenn man dir dann etwas in die Hand drückt: o.k., aber man sollte nicht im Voraus verhandeln. Für ein Konzert ist es wieder etwas anderes, man sollte das auseinander halten.²⁴⁷

Umgekehrt benutzen viele alevitische Vereine den Hinweis auf alevitische Solidarität lediglich dazu, die Gagen für Musiker zu drücken, weniger prominenten, jungen Sängern werden oft nicht einmal die Reisekosten erstattet.

Insgesamt also ist Musik für den Alevismus in der Türkei wie in der Diaspora gleichermaßen von zentraler Bedeutung – und diese Diaspora wiederum für die alevitische Bewegung. Anders als in der Türkei jedoch kommt dem

²⁴⁷ Interview mit Muarrem Doğan.

Alevismus in Deutschland auch für das türkische Musikleben ein überragender Einfluss zu.

Es hat sich gezeigt, dass der vermeintlich eindeutige Bezugspunkt ›Türkei‹ in Wahrheit eher eine Art Projektionsfläche darstellt, unter dem sich jeder Einzelne etwas anderes vorstellen kann. Oft ist de facto nur eine bestimmte Region gemeint oder etwa die Stadt Istanbul, in anderen Fällen ein imaginäres Kurdistan, der Islam respektive der Alevismus. Hintergrund solcher Identitäten sind Ideologien und Diskurse aus der Türkei, die in der imaginären Türkei begierig aufgenommen werden. Musik wird in jedem solcher Diskurs auf jeweils sehr unterschiedliche Art und Weise wahrgenommen und bewertet, sodass sich aus der Zusammensetzung der komplexen Identitätspatchworks nochmal komplexere Implikationen für Musik und Musikleben ergeben.

Die Inszenierungen dieser Identitäten sind zumeist einfach, improvisiert und pragmatisch. Vereinsfeste etwa orientieren sich am Vorbild von Hochzeitsfeiern, wobei meist wenige, aufgeladene Symbole herausgestellt werden. Spielt Musik schon in der Türkei eine erstaunlich starke Rolle als bewußt eingesetztes Symbol kultureller Identität, etwa seit 1923 im türkischen Nationalismus, später in sehr ähnlicher Form im kurdischen oder bei der Abgrenzung zwischen Alevismus und dem sunnitischen Islam, so wird diese symbolische Funktion in der imaginären Türkei nochmals verstärkt.

IV Musik als Kunst

Die Idee, Musik nur um ihrer selbst willen zu hören, also unabhängig von unmittelbaren sozialen Funktionen, steht der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Einbindung von Musik in soziale Diskurse entgegen. Dient Musik der Markierung einer bestimmten Identität, so genügt meist die bloße Präsenz eines bestimmten Repertoires, bestimmter bedeutungstragender Hymnen, Lieder, Melodien, Rhythmen, Instrumente oder Tänze, während die musikalische Realisierung zweitrangig ist. Wer sich selbst jedoch in erster Linie als Musiker sieht, möchte meist nicht, dass seine Kunst für politische, nationalistische oder religiöse Zwecke instrumentalisiert wird, sondern vielmehr, dass sie als Musik gehört und allein nach musikalischen Maßstäben bewertet wird. Nur unter dieser Voraussetzung kann musikalisch-technischen, musiktheoretischen und ästhetischen Fragen größere Bedeutung zukommen. Musik als eigenständiges Phänomen anzusehen, ist allerdings nicht unbedingt gleichbedeutend mit einem künstlerischem Anspruch, sondern kann auch dazu führen, Musik lediglich als Ware zu behandeln. Türkische Kassettenhändler etwa bewerten zwar die Musik ihrer Kassetten durchaus nach ihrem musikalischem Niveau, verkaufen aber – aus wirtschaftlichen Überlegungen – neben reiner Kunstmusik auch symbolische verwendete Musikaufnahmen, alevitische, sunnitisch-islamische oder Lieder der ›Grauen Wölfe‹. Insbesondere Populärmusik wird in der Türkei vor allem aus wirtschaftlichen Gründen produziert – auch wenn sie insbesondere von jugendlichen Hörern durchaus ebenfalls nach ihrer musikalischen Qualität beurteilt wird.

Kunstmusik war in Istanbul jahrhundertlang weitgehend auf den Osmanischen Hof sowie einige Sufiorden, insbesondere die *mevlevi*, beschränkt. Neben diese alte, im engeren Sinn osmanische Kunstmusik trat, zunächst ebenfalls am Osmanischen Hof, seit etwa 1800 mehr oder weniger gleichberechtigt ›westliche‹ Kunstmusik. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden beide Musiksprachen in Istanbul auch über die

engen Kreise der osmanischen Oberschicht hinaus bekannt. Es entstand ein öffentliches Kunstmusikleben mit Opernhäusern und Konzerten traditioneller osmanischer sowie europäischer Kunstmusik. Nach der Gründung der Türkischen Republik breitete sich dieses öffentliche Musikleben über die gesamte Türkei aus. Gleichzeitig begann sich, gefördert durch den türkischen Nationalstaat, auch die Volksmusik Anatoliens zu einer Kunstform mit eigener Ästhetik und Musiktheorie zu entwickeln. Zwischen diesen zu Beginn des 20. Jahrhundert noch getrennten Musiksprachen lassen sich heute vielfältige Interaktionen beobachten.

In der imaginären Türkei gestaltete sich diese ohnehin schon verwirrende Vielfalt infolge der Rahmenbedingungen der türkischen Einwanderung sowie teilweise aufgrund der Situation als kulturelle Minderheit noch komplizierter. So sind insbesondere in kleineren deutschen Städten nicht für jeden Musikstil ausreichend viele Musiker vorhanden, so dass Ensembles zu dauerhaften stilistischen Kompromissen gezwungen sind. Die meisten Chöre der sogenannten ›klassischen türkischen Musik‹ engagieren – angesichts des verbreiteten Mangels an Instrumentalisten dieser Stilrichtung – für ihre Konzerte professionelle und versierte, aber stilistisch eigentlich anders ausgerichtete Restaurantmusiker. Hinzu kommt, dass Musiker der zweiten und dritten Migrantengeneration immer bewusster mit der Öffnung stilistischer Grenzen experimentieren. Musik ist im Kontext der imaginären Türkei daher nochmals stärker durch stilistische Vermischungen geprägt als in der Türkei.

1 ›Westliche‹ Musik

1.1 ›Westliche‹ Musik in der Türkei

›Westliche‹ Musik war in der Türkei (bzw. im Osmanischen Reich) stets mit Migration und Reisen aus und nach Europa bzw. Amerika verbunden. Das Osmanische Reich, geographisch an der Grenze zwischen Islam und Christentum gelegen, hatte von Anfang an einen intensiven Austausch mit

der europäischen Kultur gepflegt.¹ Zumindest grobe Vorstellungen von ›westlicher‹ Musik müssen in der osmanischen Oberschicht seit Jahrhunderten bestanden haben, spätestens nachdem im 17. Jahrhundert die ersten osmanischen Gesandten nach Europa gereist waren. Um 1800 wurde in der osmanischen Oberschicht, insbesondere für ›höhere Töchter‹, das Klavierspiel zum Teil der allgemeinen Erziehung. Mit den umfangreichen Reformen des 19. Jahrhunderts, als auch im alltäglichen Lebens europäische Gewohnheiten übernommen wurden, gewann in Istanbul westliche Kunstmusik weiter an Bedeutung. 1828 wurde Giuseppe Donizetti (1797-1856) am osmanischen Hof Leiter einer neuen, ›westlichen‹ Militärmusikkapelle mit angeschlossener Musikschule (*mızıkay-ı hümayûn*).² Die *mızıkay-ı hümayûn* entwickelte sich zu einer Ausbildungsstätte für westlich ausgerichtete Musiker aller Art und umfasste bald, neben einer militärischen Blaskapelle, ein Symphonieorchester, später ein Opern- und Operettenensemble sowie ein Mandolinenensemble. Bis zur Jahrhundertwende waren alle Leiter dieser Musikschule Europäer,³ erst im

¹ Metin And (1989): *Türkiye'de İtalyan Sahnesi – İtalyan Sahnesinde Türkiye*, Ankara: Dost, S. 13ff.; Bülent Aksoy (1985): Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, in: Murat Belge (Hrsg.): *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Bd. 5, Istanbul: Anadolu, S. 1211-1236, S. 1212.

² Yılmaz Öztuna (1990): *Büyük Türk Müsikişi Ansiklopedisi*, Ankara 1969-76, Ankara: Kültür Bakanlığı / 1163, Kültür Eserleri Dizisi / 149, Bd. 1, S. 230; Erdoğan Okyay (1973/74): Die Schulmusikerziehung in der Türkei. Ihre geschichtliche Entwicklung und ihr heutiger Zustand, in: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients* 12, S. 5-39; Greve (1995), S. 50ff., Ralf Martin Jäger (1996a): Die türkische Janitscharenmusik: Mehterhane, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter, S. 1318-1329; Ralf Martin Jäger (1996b): Türkische Musik und Musiker in Mitteleuropa im 17. und 18. Jahrhundert, in: Gerhard Höpp (Hrsg.): *Fremde Erfahrungen. Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945*, Berlin: Zentrum Moderner Orient, S. 421 - 433

³ Calisto Guatelli Paşa (1856-1858, 1868-1899), Bizani Bey (1858-1868), sowie weitere, von denen außer ihren europäisch klingenden Namen kaum etwas bekannt ist (Francesco, Valz, Bugani, Hanzen und d'Arenda). Siehe Mahmud Ragıp Gazimihal (1939): *Türkiye – Avrupa Münasebetleri*, Istanbul: Nümune Matbaası, S. 98; Öztuna (1990), Bd. 2, S. 86. Eine

Zuge des aufkommenden türkischen Nationalismus wurde im Jahre 1909 unter Sultan Mehmet Reşat (reg. 1909-1918) mit *klârnetci* Mehmed Ali Bey (um 1859-1925) erstmals ein Türke Kapellmeister.

Vor allem Sultan Abdulmecid (1839-1861) förderte die Pflege europäischer Musik. Er selbst spielte Klavier und lud berühmte europäische Musiker wie Franz Liszt (1847) und Henri Vieuxtemps (1848) zu Gastspielen in seinen Palast ein.⁴ Im *saray* entstanden eigene Frauenorchester und -kapellen, sowie ein Hoftheater. Spätestens seit den 1840er Jahren besuchten immer häufiger italienische und andere europäische Opern-, Operetten- und Theatergruppen die Stadt, die erste türkischsprachige Oper wurde 1840 uraufgeführt.⁵ Im Istanbul Christenviertel Beyoğlu/Pera, besonders im berühmten Naum-Theater (1841-1870), entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein öffentliches europäisches Konzert- und Theaterleben.⁶ Die frühe Istanbul Oper wurde zunächst ebenfalls von Italienern dominiert, später war vor allem der Anteil armenischer Musiker auffällig hoch. Der bedeutendste osmanische Komponist dieser Phase war Dikran Çuhacıyan (1837-1889), ein Armenier, der 1860-64 in Mailand studiert hatte. Aber auch viele Mitglieder der Osmanischen Familie – Sultane eingeschlossen – betätigten sich im 19. Jahrhundert als Musiker und Komponisten kleinerer Klavierstücke.⁷

Ausnahme scheint Necip Paşa (1815-1883) dargestellt zu haben, der unter Donizetti zu hohen Funktionen aufstieg und nach einer Zeit in Ungnade (1861-1876) unter Abdülhamid II. wieder einflussreich wurde (Öztuna, 1990, Bd. 2, S. 104f).

⁴ The London Academy of Ottoman Court Music: *European Music at the Ottoman Court* (Kalan, 2000) mit Rekonstruierten und für Streichorchester bearbeiteten Kompositionen des Hofes. Cornelia Zimmermann-Kalyoncu (1984): *Deutsche Musiker in der Türkei im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 8-13.

⁵ Vedat Kosal (1999): Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği, in: *Musiki Mecmuası* 465, S. 17-24, S. 18.

⁶ Metin And (1989), S. 18-22, S. 81ff.; Pars Tuğlacı (1986); Mahmud Ragıp Gazimihal (1939), S. 105ff.; Bülent Aksoy (1985), S. 1218ff.

⁷ Bernhard Lewis (1961); Metin And (1989), S. 13f.; Greve (1995), S. 50ff.; Cornelia Zimmermann-Kalyoncu (1984), S. 8-13. The London

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann sich die Richtung der Musiker-Migration umzukehren: Immer häufiger gingen nun türkische Musiker zum Studium nach Europa und machten nach ihrer Rückkehr im Istanbuler Musikleben Karriere. Saffet Bey (Atabinen) (1858-1939) beispielsweise, ab 1908 Dirigent der *mızıka-yı hümâyûn*, hatte 1876 in Paris studiert. Der letzte Dirigent der *mızıka-yı hümâyûn*, Osman Zeki Üngör (1880-1958), ging 1917/18 mit dem Ensemble erstmals auf Tournee nach Wien, Berlin, Dresden, München, Budapest und Sofia, wo das Orchester Werke von Beethoven, Wagner und von Carl Maria von Weber aufführte.⁸ Noch vor dem Ersten Weltkrieg studierten in Berlin Musa Süreyya Bey (1884-1932), der spätere Direktor des Istanbuler Konservatoriums; in den 1920er Jahren der Musikhistoriker Mahmud Ragıb Gazimihal (1900-1961), Mesut Cemil⁹ (1902-1963), der spätere Begründer der klassischen türkischen Chormusik, sowie der Musikpädagoge Halil Bedii Yönetken (1901-1968). Gastspiele europäischer Musiker fanden zwar in Istanbul auch weiterhin statt, verloren aber gegenüber den neuen auslandserfahrenen türkischen Musikern ihre frühere Monopolstellung.

Nach der Gründung der Türkischen Republik im Jahre 1923, die sich erklärtermaßen als europäischer Staat verstand, wurde westliche Musik gezielt gefördert. 1924 trat ein Gesetz zur Vereinheitlichung des Unterrichtswesens (*Tevhid-i Tedrisat Kanunu*) in Kraft, das Musik – westliche Musik – erstmals zum Pflichtfach in allen Schulen machte.¹⁰ Im

Academy of Ottoman Court Music: *Osmanlı Sarayı'dan Avrupa Müziği* (Kalan, 2000).

⁸ Kosal (1999), S. 22; Gültekin Oransay (1965): *Batı Tekniğiyle yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara: Küğ Yayını, S. 18.

⁹ Mesut Cemil machte in Berlin auch einige Aufnahmen musikwissenschaftlicher Zielsetzung (Fritz Bose, 1935: *Lieder der Völker. Die Musikplatten des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin*, Berlin: Hesse, S. 140ff.; Robert Lachmann, 1929: *Musik des Orients*, Breslau: Jedermann Bucherei, hier findet sich die Transkription eines *peşrev*, gespielt von Mesud Cemil.

¹⁰ Erdoğan Okyay (1973/74), S. 14ff.; Cornelia Zimmermann-Kalyoncu (1984), S. 19; Ahmet Say (Hrsg.)(1993a): *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

gleichen Jahr gründete man in Ankara eine Schule zur Ausbildung von Musiklehrern (*Musiki Muallim Mektebi*, später *Gazi Eğitim Enstitüsü*), die mit dem Sinfonieorchester des Staatspräsidenten – dem Nachfolger der *mızıka-yı hümâyûn* – verbunden war. Direktor dieser Schule wurde Osman Zeki Üngör, der frühere Leiter der *mızıka-yı hümâyûn* und Komponist der neuen türkischen Nationalhymne. Nachdem Atatürk 1934 die Umsetzung musikalischer Reformen öffentlich angemahnt hatte¹¹, wurde zunächst eine entsprechende Fachkommission¹² gegründet, die im folgenden Jahr ihren Bericht vorlegte (*Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri*). 1935 lud das türkische Kulturministerium den Berliner Komponisten Paul Hindemith als Gutachter und Berater zu einem zweimonatigen Aufenthalt in die Türkei ein. Auf der Basis seiner ›Vorschläge für den Aufbau des Türkischen Musiklebens‹¹³ (1936) entstand im gleichen Jahr die nationale Musik- und Schauspielakademie (*Milli Musiki ve Temsil Akademisi*) sowie vor allem 1938 das Staatliche Konservatorium Ankara. Durch Vermittlung Hindemiths wurden nun weitere Musiker aus Deutschland nach Ankara gerufen: Der Musikpädagoge Eduard Zuckmayer, Bruder des Schriftstellers Carl Zuckmayer, wurde bis zu seinem Tod 1970 Direktor der Musikakademie. Ebenfalls bis zu seinem Tod (1946) war der Dirigent Ernst Praetorius Leiter des Sinfonieorchesters Ankara. Schließlich leitete der ehemalige Intendant der Städtischen Oper Berlin, Carl Ebert, von 1936 bis 1947 die Staatliche

¹¹ A. Adnan Saygun (1981/1987): *Atatürk ve Musiki*, Ankara: Sevda - Cenap And Müzik Vakfı Yayınları; Sadi Yaver Ataman (1991): *Atatürk ve Türk Musikisi*, Atatürk Dizisi 31, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1291; Ahmed Say (1985): Atatürk ve Müzik, in: ders.: *Müzik Ansiklopedisi*, Bd. 1, Ankara, S. 115-118.

¹² Cemal Reşit Rey, Cevat Memduh Altar, Cezmi Erinç, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferid Alnar, Necil Kâzım Akses, Nurullah Şevket Taşkıran und Ulvi Cemal Erkin (Filiz Ali, 1983: *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, in: Murat Belge (Hrsg.): *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Istanbul, S. 1531-1534, S. 1531).

¹³ Paul Hindemith (1935/1983): *Vorschläge für den Aufbau des Türkischen Musiklebens (1935)*, herausgegeben von Gültekin Oransay, Izmir: Hür Efe Basımevi; Cornelia Zimmermann-Kalyoncu (1984), S. 20-63; Filiz Ali (1983); Horst Widmann (1973), S. 134ff.

Oper Ankara (siehe S. 29).¹⁴ Zahlreiche deutsche Volkslieder gelangten in dieser Zeit, versehen mit türkischen Texten, in türkische Schulmusikbücher.¹⁵

Während zahlreiche Musiker und Musikerzieher in die Türkei kamen, förderte der türkische Staat gleichzeitig Studienaufenthalte herausragender türkischer Musiker im Ausland. Bereits 1925 gingen nach einem Wettbewerb die ersten zehn Musiker zum Studium nach Paris, Wien, Berlin, Prag oder Budapest.¹⁶ Im Jahr 1948 wurde das sogenannte Wunderkindgesetz (*Harika Çocuklar Yasası*) erlassen, das es einer Reihe von hochbegabten Kindern ermöglichte, im europäischen Ausland zu studieren. Vor allem die beiden ersten dieser ›Wunderkinder‹ wurden in der Türkei sowie international bekannt: Die Geigerin Suna Kan wurde mit zwölf Jahren zum Studium nach Paris geschickt, die Pianistin Idil Birit im Alter von acht Jahren.¹⁷

¹⁴ Weitere deutsche Musiklehrer in Ankara während der 1930er und -40er Jahre waren Lico Amar, Bernhard Klein, Peter und Brigitte Weiss, Eva Klein-Franke, Ludwig Czaczkes (Klavier), Walter Gerhard (Violine), Friedrich Schönfeld (Flöte), Walter Wunsch (Oboe), Max und Steffi Klein (Gesang), Friedel Böhm-Silberknopf (Gesang), der Korrepetitor H. Markowitz und zahlreiche Orchestermusiker wie die Geiger Adolf Winkler, Gilbert Back und Fritz Händschke. Zu erwähnen ist überdies der österreichische Pianist Ferdi Statzer, der in der Türkei als Klavierpädagoge einflussreich war. Cornelia Zimmermann-Kalyoncu (1984); Horst Widmann (1973), S. 143; Erdoğan Okyay (1973/74), S. 17, Fußnote 38.

¹⁵ Söyler, Leiter der Volksmusikgruppe von ›Halkevi‹ und der Arbeiterwohlfahrt Berlin, erklärte Ende 1980er Jahre: »Ich kannte Lieder von *Lili Marleen* bis *Morgen kommt der Weihnachtsmann*, allerdings mit türkischen Texten. Das musste ich in der Schule immer wieder singen, irgendwann habe ich dann mitgekriegt, dass das gar nicht türkisch ist. Wir haben natürlich gedacht, das wäre alles türkisch.« (Materialien des Internationalen Instituts für Traditionelle Musik, Interview durch Martha Brech, S. 13).

¹⁶ Gültekin Oransay (1983): Çoksesli Müzik; in: Murat Belge (Hrsg.): *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Istanbul: İletişim, S. 1517-1730, S. 1520.

¹⁷ Bis 1968 profitierten von diesem Gesetz unter anderem Verda Erman (Klavier), Hüseyin Sermet (Klavier), İsmail Aşan (Violine), Tunç Ünver (Violine), Ateş Pars (Klavier), Fuat Kent (Klavier), Selman Ada (Komposition, Klavier) und Gülsin Onay (Klavier). Şefik

Praktisch alle türkischen Komponisten der frühen Republikzeit erhielten ihre musikalische Ausbildung in Europa (siehe Tabelle 2), darunter die bekanntesten, die häufig unter der Bezeichnung ›Türkische Fünf‹ zusammengefasst werden: Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Necil Kazim Akses (1908-1999) und Hasan Ferit Alnar (1906-1978).

Eine gewisse Ausnahme unter diesen fünf Komponisten bildet Cemal Reşit Rey – nicht nur, weil er der einzige Istanbuler von ihnen war. Als Mitglied der osmanischen Oberschicht – sein Vater war unter anderem Gouverneur (*mutasarrıf*) in Jerusalem, Monastır (heute Bitola, Mazedonien) und Aleppo (Syrien) gewesen – hatte er schon früh westliche Musik kennen gelernt und eine europäische Erziehung an der französisch orientierten Galatasaray-Eliteschule genossen. Nach dem Staatsstreich der Jungtürken 1913 ging seine Familie ins Exil nach Paris und während des Ersten Weltkrieges von dort nach Genf, wo er am Konservatorium begann, Musik zu studieren. 1920 war Cemal Reşit Rey wieder in Paris und studierte bei Raoul Laparra und Gabriel Fauré Komposition, daneben Dirigieren. Nach Gründung der Türkischen Republik kehrte er nach Istanbul zurück und wurde als Dirigent sowie als Kompositions- und Klavierdozent am Städtischen Konservatorium einer der wichtigsten Protagonisten des aufstrebenden westlichen Musiklebens der Stadt. Daneben blieb Rey auch weiterhin mit Paris verbunden, einige seiner Werke wurde dort uraufgeführt.¹⁸

Alle übrigen Komponisten verließen die Türkei bereits unter völlig veränderten politischen Rahmenbedingungen. Ulvi Cemal Erkin und Ahmet Adnan Saygun beispielsweise kamen erst nach Paris, als Rey bereits wieder in der Türkei lebte, und sie kamen nicht als politische

Kahramankaptan (1998): *İsmet İnönü ve Hârîka Çocuklar*, Ankara: Ümit, S. 214.

¹⁸ *Bebek Efsanesi* (›Die Legende der Puppe‹) für Orchester (1929), *Concerto Chromatique* für Klavier und Orchester (1933), *Sazları Sohbeti* (›Gespräch der Instrumente‹) für Kammerensemble (1958). Siehe Filiz Ali (1995): *Cemal Reşit Rey'e Armağan*, Ankara: Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları; Evin İlyasoğlu (1997): *Cemal Reşit Rey*, Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Flüchtlinge, sondern als Stipendiaten des neuen türkischen Erziehungsministeriums.¹⁹

¹⁹ Koral Çalgan (1991): *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları; Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları (1990): *A. Adnan Saygun'a Armağan*, Ankara: Sevda -Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Tabelle 2 – Auslandsaufenthalte türkischer Komponisten bis in die 1930er Jahre und spätere Aktivitäten in der Türkei²⁰

Komponist	Auslandsstudium	Spätere Aktivitäten in der Türkei
Dikran Çuhacıyan (1840-1898)	1860-1864 Mailand	Erster osmanischer Opernkomponist
Safet Atabinen (1858-1939)	1886 Paris	Ab 1908 Dirigent der Hofkapelle
Edgar Manas (1875-1964)	Lebte 1888 - 1893 in Venedig, dort Musikunterricht	Ab 1923 Lehrer für Musiktheorie und Klavier am Istanbuler Konservatorium
Musa Süreyya (1884-1932)	Berlin (Königliche Akademie, Stern'sches Konservatorium)	1915 - 1931 Direktor des Istanbuler Konservatoriums
Ali Sezin (1897-1950)	1917 Berlin (Stern'sches Konservatorium)	Ab 1925 Violinenlehrer am Istanbuler Konservatorium
Halil Bedi Yönetken (1899-1968)	1928-1933 Prag (Staatliches Konservatorium), dann Berlin und Paris	Ab 1934 Dozent am Ankaraer Musiklehrer-Institut (<i>Gazi Eğitim Enstitüsü</i>), Volksliedforscher
Seyfettin Asal (1901-1955)	1913 Wien, danach erster Geiger am Wiener Konzerthaus, nach drei Jahren zum Wiener Opernorchester	Ab 1924 Lehrer am Istanbuler Konservatorium, Volksliedforscher
Fuat Koray (1903-1981)	1925-1930 Budapest und Berlin	Ab 1943 Theorielehrer am Ankaraer Musiklehrer-Institut (<i>Gazi Eğitim Enstitüsü</i>)
Cemal Reşit Rey (1904-1985)	1913-1914 Paris, 1914-1919 Studium in Genf, 1920-1923 Paris (Conservatoire: Komposition, Dirigieren)	Ab 1923 Dirigent, Lehrer für Klavier und Komposition am Istanbuler Konservatorium

²⁰ Gültekin Oransay (1965); Evin Ilyasoğlu (1998): *Çağdaş Türk Bestecileri / Contemporary Turkish Composers*, Istanbul: Pan; Ahmet Say (1993b): *The Music Makers in Turkey*, Ankara: Music Encyclopedia Publication.

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)	1925-1930 Paris (Conservatoire: Klavier, École Normale de Musique: Komposition)	Lehrer und Direktor am Konservatorium Ankara, Pianist
Hasan Ferit Alnar (1906-1978)	1927-1932 Wien, in den 1950er Jahren Gastdirigent in Europa	Dirigent in Istanbul und Ankara, Lehrer für Klavier und Komposition am Konservatorium Ankara
Necil Kâzım Akses (1908-1999)	1926-1931 Wien, 1931-1933 Prag, 1954 Kulturattaché in Bern und 1955-1957 in Bonn	Ab 1933 Leiter, später Direktor und Lehrer am Konservatorium Ankara, 1958-1960 Direktor der Staatsoper Ankara
Komponist	Auslandsstudium	Spätere Aktivitäten in der Türkei
Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)	1928-1931 Paris (Schola Cantorum: Orgel, Choral, Komposition)	Lehrer an der Musiklehrer- akademie Ankara, 1934-35 Leiter des Orchesters des Staatspräsidenten, 1936- 1939 Lehrer am Istanbuler Konservatorium, kultur- politischer Berater, 1946- 1972 Kompositionslehrer am Konservatorium Ankara
Raşit Abed (1910-1968)	1928-1936 Paris	Ab 1939 Theorielehrer am Istanbuler Konservatorium
Ekrem Zeki Ün (1910-1987)	1924-1930 Paris (École Normale de Musique)	Ab 1930 Violinlehrer

Alle übrigen Komponisten verließen die Türkei bereits unter völlig veränderten politischen Rahmenbedingungen. Ulvi Cemal Erkin und Ahmet Adnan Saygun beispielsweise kamen erst nach Paris, als Rey bereits wieder in der Türkei lebte, und sie kamen nicht als politische Flüchtlinge, sondern als Stipendiaten des neuen türkischen Erziehungsministeriums.²¹ Vor allem Ahmed Adnan Saygun wurde nach seiner Rückkehr als Komponist von Atatürk persönlich stark gefördert.

²¹ Koral Çalgan (1991): *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları; Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları (1990): *A. Adnan Saygun'a Armağan*, Ankara: Sevda -Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Mehrere seiner Werke wurden in dessen Anwesenheit uraufgeführt, etwa seine beiden Opern aus dem Jahr 1934 *Özsoy* (›Das reine Geschlecht‹) und *Taşbebek* (›Steinpuppe‹). Insbesondere mit dem *Yunus-Emre-Oratorium* nach Texten des Volksdichters aus dem 13./14. Jahrhundert wurde Saygun auch international bekannt (Aufführungen 1947 in Paris und 1958 in New York). Aber auch viele andere seiner Orchesterwerke wurden immer wieder im Ausland aufgeführt.²² Necil Kazim Akses²³ kam über zwanzig Jahre nach Ende seines Auslandsstudiums als Kulturattaché erneut nach Europa, 1954 nach Bern, 1955 bis 1957 nach Bonn.

Musikalisch versuchten die türkischen Komponisten der ersten Generation, die türkische Volksmusik mit westlicher Satztechnik zu verbinden – ganz wie Ziya Gökalp (siehe Kapitel III, Abschnitt 3.1), aber auch Hindemith, es vorgeschlagen hatten.²⁴ Vor allem Saygun befasste sich seit seiner Rückkehr in die Türkei mit der Erforschung anatolischer Volksmusik. 1936 begleitete er Béla Bartók bei dessen Feldforschungsreise nach Südanatolien (siehe S. 219). Bis ins hohe Alter schrieb Saygun Artikel, Vorlesungen und Bücher, in denen er die Volksliedforschung weiterführte. In den 1930er Jahren entstanden zahlreiche einfache Harmonisierungen von Volksliedern, und auch in den vom französischen Impressionismus bzw. vom Neoklassizismus beeinflussten Orchesterwerken sind meist Volksliedmelodien eingearbeitet. Insbesondere Erkin nutzte in seinen Klavier- und Orchesterstücken die asymmetrische Rhythmik der Volksmusik als wirkungsvolles Moment (z. B. *Köçekçe*, für Orchester 1943). Bereits in Sayguns *Yunus-Emre-Oratorium* zeigten sich daneben auch Elemente der osmanisch-türkischen Kunstmusik (siehe unten), die im folgenden für Saygun, später auch für Akses wichtiger wurde.²⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich die internationale Orientierung neuerer türkischer Musik fort. Praktisch alle namhaften Komponisten

²² Eine Liste mit Aufführungen im Ausland bei Gülper Refiğ (1997): *Atatürk ve Adnan Saygu. Özsoy Operası*, Istanbul: Boyut Müzik, S. 52f.

²³ Nejat Başeğmezler (1992): *Necil Kâzım Akses'e Armağan*, Ankara: Sevdacenap And Müzik Vakfı Yayınları.

²⁴ Paul Hindemith (1935/1983), S. 102; Cem Behar (1987), S. 103.

²⁵ Öner Kütahyalı (1981): *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol.

studierten im Ausland, zunächst wiederum vor allem in Paris. Im Zuge der politischen Annäherung der Türkei an die USA in den 1950er Jahren wurden diese nun für Komponisten und andere Musiker zum bevorzugten Ort eines Auslandsstudienaufenthalts (siehe unten, Tabelle 3).

Während auch weiterhin die weitaus meisten Komponisten nach ihrem Studium in die Türkei zurückkehrten, blieben seit den 1950er Jahren einige wenige auch im Ausland. Bülent Arel etwa studierte zunächst ab 1959 als Rockefeller-Stipendiat am damals neugegründeten ›Columbia-Princeton Electronic Music Center‹ in New York. 1962 kehrte er kurzzeitig in die Türkei zurück und versuchte zwei Jahre lang, an der Ortadoğu Üniversitesi in Ankara ein Studio für elektronische Musik aufzubauen. 1964 ging Arel wieder in die USA, wurde Dozent an der Yale University und ab 1971 Professor für Komposition an der State University of New York, daneben leitete er das zugehörige Studio für elektronische Musik. Auch İlhan Mimaroglu kam ab 1955/56 als Rockefeller-Stipendiat nach New York, studierte an der Columbia University und wurde Schüler von Vladimir Ussachevsky und Edgard Varèse. 1968 arbeitete er vorübergehend bei der *Groupe de Recherches musicales* in Paris, ein zweites Mal 1971/72. Mimaroglu lebt heute in New York. In der Türkei ist er vor allem als Autor von Musikbüchern bekannt.²⁶ Kamran Ince dagegen, Jahrgang 1960, wurde bereits in Montana (USA) geboren, als Sohn eines türkischen Vaters und einer amerikanischen Mutter. Später studierte er in Izmir, dann aber vor allem in den USA am Oberlin Conservatory sowie an der Eastman School of Music. Heute lehrt er an der Memphis University.²⁷

Parallel zu diesen unterschiedlichen Auslandsstudien – in Europa und in den USA – zeichnete sich ab den 1950er Jahren eine stilistische Spaltung ab. Das Gros der Komponisten folgte weiterhin der ›folkloristischen‹ Tradition der ›Türkischen Fünf‹. Komponisten wie Okan Demiriş (geb.

²⁶ Bücher von İlhan Mimaroglu (1956): *Amerikan Sesleri – Sounds of Amerika*, Ankara: Doğuş; (1958): *Jazz Sanatı – The Art of Jazz*, Istanbul: Yenilik; (1961): *Müzik Tarihi*, Istanbul: Varlık; (1961): *Onbir Çağdaş Besteci*, Ankara: Forum; (1989): *Günsüz Günce. Müziğin Çevresinden Esintiler*, Istanbul: Pan; (1991): *Elektronik Müzik*, Istanbul: Pan.

²⁷ Evin İlyasoğlu (1998), S. 225-229; CD Kamran Ince: *Fall of Istanbul* (Argo - Decca, 1997).

1942), Muammer Sun (geb. 1932), Bülent Tarcan (1914-1991), Ferid Tüzün (1929-1977), İlhan Baran (geb. 1934) u. a. entwickelten die Verbindung anatolischer Volksmusik mit westlichen Satztechniken weiter und versuchten damit, einem größeren türkischen Publikum verständlich zu bleiben. Kemal İlerici (1910-1986) entwarf Ende der 1960er Jahre auf der Basis der traditionellen Grundskala *hüseyni* (dorisch mit erniedrigter zweiter Stufe) ein Harmoniesystem mit Quartenaakkorden, das auf eine stärkere Einbindung der Strukturen der traditionellen türkischen Volks- und Kunstmusik in eine moderne europäische Mehrstimmigkeit zielte.²⁸

Eine kleine Gruppe von Komponisten, vor allem die in Amerika ausgebildeten İlhan Usmanbaş (geb. 1921), Bülent Arel (1918-1990) und İlhan Mimaroğlu (geb. 1926), daneben auch Cengiz Tanç (1933-1998) und Ertuğrul Oğuz Fırat (geb. 1923), setzten sich jedoch auch erstmals ernsthaft mit der Musik der Wiener Schule auseinander, später auch mit aktuellen Strömungen der internationalen Neuen Musik. In den 1950er Jahren entstanden die ersten türkischen Zwölftonkompositionen, wenig später Stücke in aleatorischen Formen (Usmanbaş, Fırat), Klangkompositionen (Usmanbaş, Tanç) und elektronische Musik (Arel, Mimaroğlu).²⁹

²⁸ Kemal İlerici (1970): *Bestecilik Bakımdan Türk Müziği ve Armonisi*, Istanbul: Milli Eğitim Basımevi.

²⁹ Als das erste Zwölftonwerk eines türkischen Komponisten gilt *Cello ve Piano için Müzik, No.1* (›Musik Nr. 1 für Cello und Klavier, 1950‹) von İlhan Usmanbaş. Evin İlasoğlu (1993): İlhan Usmanbaş'a Armağan, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. In seinem künstlerischen Werdegang ein Außenseiter ist der 1956 in Istanbul geborene [Mehmet] Gün. Gün begann als Bildender Künstler, studierte 1976-83 an der Akademie der Künste Wien und verwendete in seinen Installationen erst seit 1985 auch Klangcollagen und elektronisch generierte Klänge. In seiner Arbeit *Hommage à Heiner Müller*, die 1996 für das Festival ›sonambient‹ entstand, klebte er die Asche eines verbrannten Müllerschen Textes auf Glas, daneben kleine Lautsprecher, aus denen eine Collage u. a. aus einem gelesenen Text Müllers und Aufnahmen eines Silvesterfeuerwerks erklangen. Akademie der Künste (Hrsg.)(1996): *Klangkunst*, München: Prestel. 1986 kam Gün als DAAD-Stipendiat nach Berlin, 1990 lebte er in New York, 1991 in Rom und seit 1992 wieder in Berlin.

Tabelle 3 – Auslandsaufenthalte bekannter türkischer Komponisten nach 1945³⁰

Kemal İlerici (1910-1986)	1954 Paris
Bülent Tarcan (1914-1991)	1950-1951 London
Bülent Arel (1918-1990)	Ab 1959 New York, ab 1964 Dozent an der Yale University, ab 1971 Professor an der State University of New York
Sabahattin Kalender (geb. 1919)	1948-1951 Paris (Conservatoire)
Ilhan Usmanbaş (geb. 1921)	1952 und 1957-1958 in New York
Nevit Kodallı (geb. 1924)	1948-1953 Paris (École Normale de Musique)
Ilhan Mimaroğlu (geb. 1926)	1955/56 New York (Columbia University), ab 1963 Studium bei Vladimir Ussachevsky, Edgard Varèse, Stephan Wolpe, 1968 und 1971/72 in Paris, lebt in New York
Ferid Tüzün (1929-1977)	1954-1958 München (Hochschule für Musik: Dirigieren), danach kurz an der Münchner Oper
Yüksel Koptagel (geb. 1931)	Ab 1955 Madrid (Königliches Konservatorium), danach bis 1960 Paris (Schola Cantorum)
Cenan Akın (geb. 1932)	Teilnahme an Kursen (Chorleitung und Dirigieren) in Hamburg (1968) und Salzburg
Cengiz Tanç (1933-1997)	1953-1965 London (Guildhall School of Music)
Ilhan Baran (geb. 1934)	1962-1964 Paris (École Normale de Musique), 1964 Kurs (Musique Concrète) am Rundfunk Paris
Ali Doğan Sinangıl (geb. 1934)	1955-1960 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen ³¹
Çetin Işıközü (geb. 1939)	1975-1978 Rom (Santa Cecilia), Sommerkurse in Siena, London, Salzburg,

³⁰ Biographien nach Ahmet Say (1993a); Evin İlyasoğlu (1998).

³¹ *Improvisation I* (1959) wurde 1961 in Darmstadt durch das Internationale Kranichsteiner Kammer-Ensemble unter Bruno Maderna uraufgeführt (CD Ali Doğan Sinangıl: *Ali Doğan Sinangıl*, Eigenvertrieb 1994).

	1977-1985 Korrepetitor und Dirigent an den Opern Giessen und Detmold
Ahmet Yürür (geb. 1941)	1978-1981 Studium (Musikethnologie und Komposition) in Bloomington (Indiana State University), danach bis 1986 in Baltimore, Promotion in den USA
Necati Gedikli (geb. 1944)	1968-1972 Köln
Turgut Aldemir (geb. 1943)	1968-1972 München
Ali Darmar (geb. 1946)	1974-1981 Paris
Selman Ada (geb. 1953)	1965-1971 Paris, 1973-1987 (mit Unterbrechungen) Dozent an der École Normale de Musique
Mete Sakpınar (geb. 1954)	1980-1983 Paris, danach Gründung eines Orchesters in New York, ab 1985-1988 Studium in New York (Juilliard School of Music), bis 1991 Galerist in New York
Ertuğrul Sevsay (geb. 1954)	1980-1985 Wien (Hochschule für Musik), 1985-1986 Miami (University of Miami), 1991-1994 Dozent für Musiktheorie an der Indiana University, seit 1995 Professor für Instrumentation in Wien
Aydın Karlıbel (geb. 1957)	1990/91 Teilnahme an Klavier-Meisterkursen in Wien
Betin Güneş (geb. 1957)	1979-1986 Köln, seit 1988 eigenes Orchester dort, lebt in Köln
Mehmet Aktuğ (geb. 1959)	1980-1987 Düsseldorf (Robert-Schumann-Hochschule)
Meliha Doğuduyal (geb. 1959)	Ab 1991 Den Haag (Königliches Konservatorium)
Kamran Ince (geb. 1960)	1980er Jahre Studium am Oberlin Conservatory und an der Eastman School of Music, 1990-1992 Dozent an der University of Michigan, 1991-1993 Composer-in-residence bei der California Symphony, seit 1992 Dozent, seit 2000 Professor an der University of Memphis
Perihan Öner-Ridder (geb. 1960)	1987 Budapest (Franz Liszt Musikakademie, Musikethnologie), lebt seit 1993 in Dortmund

Sıdıka Özdil (geb. 1960)	1984-1989 London (bis 1985 Guildhall School of Music, danach Royal Academy of Music), 1986 in Siena
Aydın Esen (geb. 1962)	Oslo (Norwegischen Königliche Akademie), London (Royal Academy of Music), Kurse in New York (Juilliard School), internationale Karriere als Jazzpianist
Deniz Ince (geb. 1965 in Kentucky, amerikanisch-türkische Eltern)	Studium Eastman School of Music, danach bis 1990 University of Michigan, lehrt Theorie am Konservatorium San Francisco
Hasan Uçarsu (geb. 1965)	1994-1999 Pennsylvania, Promotion dort
Özkan Manav (geb. 1967)	Seit 1996 Boston University
Emre Aracı (geb. 1968)	1987-1992 London (Kingsway Collage), 1992-1999 Edinburgh, Gründung eines Orchesters
Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz (geb. 1969)	1987-1992 Brüssel (Konservatorium), danach Bloomington (Indiana University, Bloomington School of Music), seit 1994 Dozent in Brüssel (Konservatorium)
Ergün Cenk (geb. 1977)	Studium in Rochester (Eastman School of Music)

Blieben seriöse Komponisten beider Richtungen in der Türkei insgesamt unbekannt, so wurden andere mit leichterem, mehrstimmiger populärer Klassik erfolgreicher, beispielsweise Timur Selcuk, Ferhat Livaneli oder zuletzt Zülfü Livaneli mit seiner *New Age Symphony*.³² Gewissermaßen im Windschatten dieser ›westlichen‹ Musikgeschichte der Türkei fanden musikalische Grundelemente der europäischen klassischen Musiksprache (Dur-Moll-Tonalität, Instrumente usw.) Eingang in alle Musikstile der Türkei (siehe Kapitel IV).

Nicht nur türkische Komponisten, sondern auch viele westlich ausgerichtete ausführende Musiker studierten seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Ausland. Seit etwa 1930 war der Aufbau von Opernhäusern, Orchestern und Balletten zunächst in Ankara, später in

³² Zülfü Livaneli: *New Age Symphony* (IDA 1999), mit dem London Symphony Orchestra, Ltg. Francis Shaw; Ferhat Livaneli: *Lâlezâr. Chamber Music* (Emi, 1990).

Istanbul und Izmir sowie weiteren anatolischen Städten, unter Beteiligung westeuropäischer Berater kontinuierlich weiterbetrieben worden.³³ Auch die Unterhaltungsmusik in den Großstädten wurde dabei immer europäischer, so waren in den 1930er und 1940er Jahren in den Großstädten Foxtrott und Tangos populär.³⁴ Dieser Austausch setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg und seither bis in die Gegenwart ungebrochen fort.

Tabelle 4 - Auslandsstudien und -engagements von einigen bekannten türkischen Dirigenten und Solisten³⁵

Saime Eren (geb. 1905, Pianistin)	Ab 1926 Studium in Michigan, 1932-1938 in der Schweiz bei Wilhelm Backhaus
-----------------------------------	--

³³ Staatliche Oper Ankara 1948, Konservatorium Izmir 1958, Städtische Oper und Ballett Istanbul 1969, Staatliches Konservatorium Istanbul 1971, Staatliches Symphonieorchester Istanbul 1972, Staatliches Konservatorium Izmir 1984, Staatliches Konservatorium Gaziantep 1988, daneben einige städtische Konservatorien sowie weitere an den staatlichen Universitäten von Istanbul, Eskisehir, Adana (1987-89). Ausbildungsstätten für Musiklehrer in Bursa (1981), Konya (1987), Trabzon (1988), Malatya (1989), Erzurum (1992), Burdur (1993), Bolu (1994), Van (1994). Staatliche Symphonieorchester in Izmir 1977 und Adana 1989 (Hayrettin Akdemir, 1991: *Die neue türkische Musik*, Berlin: Hitit, S. 38ff.; Cornelia Zimmermann-Kalyoncu, 1984; Gültekin Oransay, 1983; Ahmet Say, 1993b; Ralf Martin Jäger, 1998: Artikel ›Türkei‹, Abschnitt IX: Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter, Sp. 1070-1076, Sp. 1072; Filarmoni Derneği, Hrsg., 1982: *Atatürk Türkiye'sinde Müzik Reformu Yılları. Opera, Bale, Senfonik Müzik*, Istanbul; Jak Deleon, 1986: *Bale Tarihi*, Istanbul: Imge; Jak Deleon, 1988: *Osmanlı'dan Cumhuriyete Türk Balesi*, Istanbul: Dönemli; Cevad Memduh Altar, 1989: *Opera Tarihi*, Bd. IV, Istanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları).

³⁴ Fehmi Akgün (1993): *Yıllar Boyunca Tango 1865-1993*, Istanbul: Pan. CD Seyyan Hanim (1913-1989): *Tangolar* (Kalan, 1996), CD Ibrahim Özgür (1910-1959): *Tangolar. The Bel Ami of Turkish Tango* (Oriente Rien, 1999); CD *Yurttan Sesler. Yeni Türkiye'nin Ezgileri* (Yapı ve Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998). Zur Kulturgeschichte der 1950er und 60er Jahre in der Türkei siehe Ismail Özpazarcık (1998): *Alaturka Hayatlar Alafranga Masallar*, Istanbul: Altın Kitaplar.

³⁵ Ahmet Say (1993b), Interviews mit einigen Musikern in: Evin Ilyasoğlu (1992): *Müziğin Kanatlarında*, Istanbul: Pan; Midhat Fenmen (1947): *Piyanistin Kitabı*, Ankara: Eigenverlag.

Ferhunde Erkin (geb. 1909, Pianistin)	1928-1931 Studium in Leipzig
Midhat Fenmen (1916-82, Pianist)	Paris (Klavier, Musiktheorie bei Alfred Cortot), ab 1938-1939 München (Konservatorium)
Leyla Gencer (geb. 1923, Sopranistin)	Ab 1954 Engagements in Neapel, Mailand (La Scala) später in ganz Europa und in den USA
Hikmet Şimşek (geb. 1924, Dirigent)	Erste Engagements in den 1950er Jahren in Deutschland, später Gastdirigate bei zahlreichen großen Orchestern in ganz Europa
Ayhan Baran (geb. 1929, Bassist)	Sang mit deutschen Orchestern in München, Hannover, sowie an den Opern Düsseldorf, Duisburg, London
Suna Korat (geb. 1935, Sopranistin)	Aufbaustudium in Hannover und Mailand, später internationale Karriere, u. a. in Paris, Mailand, Parma, Prag
Suna Kan (geb. 1936, Geigerin)	Ab 1949 Studium in Paris, später internationale Karriere
Ayla Erduran (geb. 1936, Geigerin)	1946-1951 Studium in Paris; 1951-1955 New York, internationale Karriere, lebte 17 Jahre in Genf (Schweiz),
Koral Çalgan (geb. 1940, Dirigent)	Ab 1965 Studium in Köln, danach Bratscher beim Rheinischen Kammerorchester
Ruşen Güneş (geb. 1940, Bratschist)	Studium in London und Indiana, Bloomington, 1979-87 Erster Bratschist des London Philharmonic Orchestra
Idil Biret (geb. 1941, Pianistin)	1949-1957 Studium in Paris bei Alfred Cortot, dann bei Wilhelm Kempff, internationale Karriere
Gürer Aykal (geb. 1942, Dirigent)	Ab 1962 Aufbaustudium an der Guildhall School of Music London, Royal Academy London, bis 1973 in Siena, Rom
Erol Erdinç (geb. 1945, Dirigent)	Studium in Paris, Gastdirigate in Europa und den USA
Güher und Süher Pekinel (geb. 1954, Pianistinnen)	Ab 1963 Studium in Paris, Frankfurt, New York (Juilliard School of Music) sowie u. a.

	bei Rudolf Serkin, Claudio Arrau, internationale Karriere
--	--

Auch heute fällt auf, dass die meisten musikalisch westlich orientierten Solisten der Türkei, Instrumentalisten, Sänger, Tänzer und Dirigenten, internationale Erfahrungen gemacht oder außerhalb der Türkei studiert haben (siehe Tabelle 4). Oft bestehen ganze Orchester aus früheren Auslandsstudenten, etwa das private Borusan-Kammerorchester. Saim Akçıl, seit dessen Gründung im Jahr 1993 Leiter des Orchesters, hatte 1961-62 in Venedig und Rom studiert. Bis 1971 war er Konzertmeister beim Hager Stadtorchester, beim Kölner Kammerorchester und beim Rheinischen Kammerorchester, 1971-73 beim Staatlichen Istanbuler Opern- und Ballettorchester, 1973-76 wieder in Deutschland bei der Südwestdeutschen Philharmonie und beim Symphonieorchester Leeuwarden (Niederlande), seit 1981 schließlich wieder in Istanbul.

1.2 ›Westliche‹ türkische Musiker im türkischen Musikleben Deutschlands

Auch nach Deutschland kamen also seit den 1930er Jahren zahlreiche türkische Kompositions- und Musikstudenten, viele angeregt durch in der Nachfolge Hindemiths in Ankara arbeitende deutsche Musiker, insbesondere Eduard Zuckmayer. Die Freiburger Sopranistin Meral Bilgin, die nach einem Studium an der Musiklehrerakademie Ankara (*Gazi Eğitim Enstitüsü*) zum Gesangsstudium nach Deutschland kam:

Eduard Zuckmayer hatte unsere Hochschule gegründet. Als ich mein Stipendium beendet hatte, sagte er, Deutschland wäre gut. Ich hätte aber auch in die USA gehen können. Er fand das Dreiländereck (Frankreich, Schweiz, Deutschland) interessant, und die südliche Ecke, meinte er, sei besser für die türkische Seele.³⁶

Mesut Çobancaoğlu, Musiklehrer in Dortmund, war in den 1960er Jahren ebenfalls Student an der Musiklehrerakademie Ankara:

³⁶ Interview mit Meral Bilgin.

Viele unserer Lehrer hatten in Deutschland studiert: Erdoğan Okyay, Sayit Egüz, Gültekin Oransay, Nurhan Cangal, Ali Uçan, Edip Günay. Professor Zuckmayer hat viele Doktoranden nach Deutschland geschickt.³⁷

Die meisten dieser westlich orientierten Musiker stammten nicht aus anatolischen Dörfern, sondern aus den westtürkischen Großstädten, insbesondere aus Istanbul; viele kamen aus Familien, in denen westliche Musik seit mehreren Generationen selbstverständlich war. Betin Güneş, Dirigent und Komponist in Köln:

Ich bin ein waschechter Istanbuler. Ich glaube, die musikalische Ader kommt von meiner Familie: mein Vater hat Violine studiert, meine Schwester im Istanbuler Symphonieorchester gespielt.³⁸

Selma Aykan, Gesangslehrerin in München und in den 1960er Jahren Sopranistin an der Istanbuler Oper:

Mein Onkel war ein Violinist, ein sehr berühmter Geiger in der Türkei, unsere Familie war sowieso sehr westlich orientiert. [...] Meine Großmutter hat Klavier gespielt, meine Mutter Klavier, Geige und *ud*.³⁹

Unter Selma Aykans früheren Musiklehrern in der Türkei waren die deutsche Emigrantin Ilse Weinberg (Klavier), eine Griechin/Italienerin namens Madame Lütfi, sowie Elvira de Hidalgo, eine frühere Lehrerin von Maria Callas.

Die meisten Musikstudenten aus der Türkei kehrten nach ihrem Studium wieder zurück, andere blieben für kürzere oder längere Engagements oder bekamen Dozentenstellen. Die Rückwirkung der in Europa lebenden türkischen Musiker auf das Musikleben der Türkei verläuft heute allerdings keineswegs mehr unproblematisch. Mehrere Musiker erzählten mir von schlechten Erfahrungen. Aziz Kortel:

Als in Deutschland lebender Künstler wird man da nicht so leicht aufgenommen. Wenn man aus dem Ausland kommt, ist Neid da. »Der braucht

³⁷ Interview mit Mesut Çobancaoğlu.

³⁸ Interview mit Betin Güneş.

³⁹ Interview mit Selma Aykan.

uns ja nicht,« »der kann ja zurück.« Aber es ist auch die Einstellung verbreitet, die eigenen Künstler als zweitklassig zu sehen und die ausländischen als besser – auch besser als die im Ausland lebenden Türken. Lieber nehmen sie Pollini und zahlen für den eine Unmenge Geldes. Die türkischen Künstler [denken sie] verlangen ja nicht so viel, die können nicht so gut sein. Auf der anderen Seite waren wir früher zu idealistisch: Wir gehen ja [für diese Konzerte] in die Heimat, da verlangen wir nicht so viel. Das war falsch. Wir sind auch gerne in der Türkei, weil im Publikum sehr viel Wärme ist. Aber von der Direktion und Organisation her ist es immer so von oben herab. Ich war auch eine Zeit lang zu oft da, dann sinkt man herab und die Leute denken: »Der kommt ja immer.« [...] Musiker, die ganz in die Türkei zurückgekehrt sind, wurden teilweise enttäuscht, in der Lehre wie im Konzertbetrieb. Sie wurden teilweise von den Alteingesessenen verdrängt, und viele haben es bereut. Man muss schon sehr idealistisch sein und zurückstecken können, um zurückzukehren. Es gibt sehr viele Begabungen, aber die gehen unter. Die sind im Ausland besser aufgehoben. Die Kritikfähigkeit steckt in der Türkei noch sehr in den Kinderschuhen. Wenn man etwas sagt, sind sie beleidigt. Ich habe einmal in Izmir etwas über die schlechte Orchesterdisziplin geschrieben, darauf waren sie beleidigt und sagten: »Den laden wir nicht mehr ein.« [...] Zum Beispiel hat mir eine Sängerin aus der Türkei eine Bandaufnahme geschickt. Ich habe ihr geantwortet, sie ist noch nicht so weit, vielleicht in ein paar Jahren. Darauf schrieb sie mir einen unverschämten Brief, sie sei reich und würde alles tun, um zu verhindern, dass ich in der Türkei jemals wieder auftreten könnte. Das zeigt, die Leute kaufen alles: Konzertsäle, Kritiker, Zeitungen. Das unterdrückt Junge, die nicht die Macht und die Mittel haben. Auch bei den Aufnahmeprüfungen ist es so: Wenn der Onkel meines Freundes... Ich schätze diese Wärme in der Türkei sehr, aber nicht in allen Bereichen.⁴⁰

Neben Auslandsstudenten aus der Türkei ist mittlerweile auch eine Reihe von Musikern der zweiten bzw. dritten Migrantengeneration im Musikleben Deutschlands aktiv. Bereits erwähnt wurde beispielsweise die

⁴⁰ Interview mit Aziz Kortel. Der Dirigent Betin Güneş aus Köln bestätigte diese Einschätzung: »In der Türkei ist es so, dass ausländische Musiker bevorzugt und besser entlohnt werden als ein türkischer Musiker, der im Ausland studiert und arbeitet.« (Interview).

Pianistin Aylin Aykan, geboren 1965 in München als Tochter von Selma Aykan. Ihr gesamtes Musikstudium absolvierte Aylin Aykan in München.⁴¹ Ähnliches gilt für die Installationskünstler Berkan Karpat oder Bülent Kullukçu⁴², beide ebenfalls aus München (siehe S. 184f.). Ende 1999 wurde der Tenor Erkan Aki, geboren im Schweizer Kanton Luzern und aufgewachsen bei Winterthur, durch seine CD *Here's to the Heroes* mit Film- und Musicalsongs bekannt.⁴³ Bei der Millenniumsfeier zum Jahreswechsel 1999-2000 sang er vor mehreren Hunderttausend Zuhörern vor dem Brandenburger Tor in Berlin. Nicht alle jungen türkischen Musiker in Deutschland allerdings gehören der zweiten Generation an. Sinem Altan etwa, die im Februar 1999 in Berlin beim Regional-Wettbewerb von ›Jugend musiziert‹ einen Preis in der Altersgruppe der 12- bis 13-Jährigen gewann, lebte zu diesem Zeitpunkt erst seit zwei Jahren in Deutschland.⁴⁴ Selbstverständlich bestehen zwischen den Generationen vielfältige Interaktionen. Pınar Demirel etwa, geboren in Berlin, sang Mitte der 1990er Jahre verschiedentlich gemeinsam mit ihrem damaligen Verlobten, dem Pianisten und Komponisten Fazıl Say, der erst 1987, im Alter von 17 Jahren nach Deutschland gekommen war (siehe unten).

In praktisch allen europäischen Städten mit bekannten Musikhochschulen und ausgeprägtem Konzertleben leben und arbeiten heute also türkische Instrumentalisten, Sänger und Komponisten, auch einige türkische Instrumentenbauer.⁴⁵ Das erklärte Ziel türkischer Musikstudenten war es

⁴¹ Interview mit Aylin Aykan. CD Aylin Aykan & [Andrea] Giani: *Piano & Voice. Lieder und Chansons* (Eigenvertrieb, 1998).

⁴² Interviews mit Berkan Karpat und Bülent Kullukçu.

⁴³ Columbia, 1999; Auf der Folge-CD *Zeit der großen Gefühle* (Sony, 2001) sang er u.a. mit den Popstars Patricia Kaas und Xavier Naidoo; Christoph Helbig (1999): Der Alpentenor, in: *Etap*, Dezember 1999, S. 79-81.

⁴⁴ Anonym (Februar 1999): Sinem'e konuk olduk, in: *Merhaba* (Berlin), 24. Februar 1999, S. 4. Seit 2002 studiert sie Komposition an der Berliner Universität der Künste und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler.

⁴⁵ Beispielsweise der Geigenbauer Selim San in Stuttgart oder der Klavierbauer Albay in Berlin. Ersen Aycan, Cellobauer in Freiburg: »Ende 1987 für bin ich für sechs Monate gekommen, dann hat mein

gewesen, am europäischen Musikleben teilzunehmen, ähnlich wie sie es in der Türkei bereits getan hatten. Weder empfanden sie – bzw. Musiker der zweiten Generation – sich selbst gegenüber Deutschen als kulturell *fremd*, noch werden sie in der Regel von der deutschen Umgebung als *fremd* wahrgenommen (siehe Kapitel V, Abschnitt 2). Ihre Herkunft aus der Türkei, in ihrer beruflichen Umgebung oftmals kaum bekannt, spielt für ihre musikalischen Aktivitäten nur in einzelnen Ausnahmesituationen eine Rolle. Untereinander kennen sich viele dieser türkischen Musiker, für das Musikleben haben solche privaten Kontakte allerdings keine Relevanz. Aziz Kortel:

In Freiburg habe ich wenig Kontakt zu Türken. Hier gibt es nicht viele, und vor allem wenige Musiker. Aycan, der Geigenbauer, wir hatten einen türkischen Cellisten, Ferhat, der ist nun in Genf, und zwei Geiger, die inzwischen in Zürich leben. Der Dirigent Kemal Akçağ⁴⁶ in Zürich ist auch ein guter Freund, oder Onur, Geiger in Stuttgart. Mahir ist Hornist in Stuttgart, der Karlsruher Soloposaunist Ünal Solak. Es gibt ein Fern-

Arbeitgeber noch sechs Monate verlängert. Es war Fortbildung im Geigenbau. 1988 war ich in Freiburg, dann zwei Jahre in Stuttgart bei dem Restaurator Hieronymus Köstler, das ist die beste Werkstatt in Deutschland. Mein Bruder kam auch zu Köstler, als ich fertig war, und blieb noch fünf, sechs Jahre. Er hat sich gerade selbstständig gemacht. Nachdem ich in Stuttgart fertig war, war ich schon zwei Jahre [mit einer Amerikanerin] verheiratet und wollte in die USA. Dann gab es für meine Frau hier eine Professur für Cello« (Interview).

⁴⁶ Kemal Akçağ (Zürich) gab mit im Alter von fünfzehn Jahren Solokonzerte bei Radio Istanbul und TRT und absolvierte ein Violinstudium am Istanbuler Konservatorium. 1974 ging er mit einem Privatstipendium in die Schweiz an das Zürcher Konservatorium zu Prof. Anton Fietz und nach Wien, wo er bei Prof. Joseph Sivo studierte. Seit 1978 ist er Mitglied der Tonhalle Zürich, daneben als Kammermusiker, Lehrer und Dirigent in Europa aktiv, u.a. seit 1989 Dirigent des „Kleinen Zürcher Ensembles“, 1992 Leiter des Orchestre des Jeunes de la Méditerranée sowie als Professor am Conservatoire Darius Milhaud in Aix-en-Provence. CD *Ezginin Tadı. Winterkonzert* (Musikethnologisches Archiv der Universität, Zürich 1998) mit dem Orchesterverein Meilen, Ltg. Kemal Akçağ.

netzwerk, es ist ein Kreis. Wenn ich mal nach Karlsruhe fahre, besuche ich ihn in der Kantine, oder Kemal in Zürich.⁴⁷

Im türkischen Leben Deutschlands treten westliche türkische Musiker vor allem in zwei Funktionen in Erscheinung. Zum einen arbeiten einige als Musiklehrer und vermitteln vor allem musikalisch zumeist eher wenig gebildeten türkischen Volksmusikern musiktheoretische Grundlagen und Notenkenntnisse. So gibt der Geiger und Musikwissenschaftler Aydın Yılmaz⁴⁸ in Köln für den Musikladen ›Gölge‹ sowie an der Volksmusikschule ›Mozaik‹ Unterricht in allgemeiner Musiklehre. In Berlin hat vor allem der Komponist Tayfun viele jugendliche türkische Musiker ausgebildet. Auch der Komponist und Dirigent Betin Güneş unterrichtet in Köln Klavier, Harmonielehre, Gehörbildung und Musikgeschichte.

Es gab keine qualifizierten [türkischen] Lehrer hier. Das klingt jetzt etwas arrogant, aber die Lehrer, die hier unterrichten, brauchen selber Unterricht. Es gibt Chöre, wo der Leiter selber nicht einmal Noten lesen kann. Man kann sich darüber streiten, ob man Noten braucht oder nicht, aber ich denke, um ein Gedicht zu schreiben, muss man die Buchstaben kennen. Noten lernen geht im Prinzip schnell, aber es gibt da eine gewisse Blockade, Angst. [...] Natürlich muss man Gefühl für Musik haben, aber trotzdem braucht man auch das Handwerkliche. [...] Ich versuche, diese Vorurteile abzubauen. Ich habe Schüler, die nur *bağlama* spielen und gar kein Klavier, aber trotzdem lernen sie Noten lesen.⁴⁹

Zum anderen wird westliche Kunstmusik bevorzugt zur Repräsentation der modernen westlichen Türkei eingesetzt, von den Konsulaten und den ihnen angeschlossenen Kulturzentren, von Organisationen wie den Vereinen zur Förderung des Gedankenguts von Atatürk (*Atatürk Düşünce Dernekleri*) und von der türkischen Presse (siehe Kapitel I, Abschnitt 3.1). Nur höchst selten dagegen veranstalten offizielle türkische Einrichtungen Darbietungen türkischer Volksmusik. Vor allem Pianisten wie Betin Güneş

⁴⁷ Interview mit Aziz Kortel.

⁴⁸ Interview mit Aydın Yılmaz. Aydın Yılmaz wurde 1947 in Istanbul geboren und schloss 1974 dort eine Musiklehrausbildung ab, bis 1980 arbeitete er in der Türkei als Musiklehrer, 1988 ging er nach Deutschland, um in Köln zu promovieren.

⁴⁹ Interview mit Betin Güneş.

oder der kürzlich verstorbene Vedat Kosal (1957-2001)⁵⁰ spielten in den 1990er Jahren häufig bei offiziellen Anlässen. Anfang 1999 entstand im Raum zwischen Darmstadt und Frankfurt die Idee, mit Unterstützung der türkischen Botschaft ein eigenes türkisches Orchesters in Deutschland zu gründen, ein Vorhaben, das jedoch offenbar bislang nicht umgesetzt wurde.⁵¹

Angesichts der wiederkehrenden politischen Befrachtung westlich-türkischer Musik veranstalteten auch einzelne, an sich unpolitische türkische Musiker symbolisch-politische Konzerte, etwa das bereits erwähnte griechisch-türkische Projekt *Pesüs – Der Klang der Ägäis*, unter anderem mit Klaviermusik zeitgenössischer griechischer und türkischer Komponisten, gespielt von Aylin Aykan (siehe S. 184), oder das gemeinsame Konzert der türkischen Cellistin Sedef Erçetin mit der griechischen Pianistin Maria Papapetropoulos, die sich während ihres Studiums an der Pariser École Normale de Musique kennen lernten.⁵² Beide Programme wurden im Jahr 2000 unter anderem in Zypern aufgeführt.

Außerhalb solch repräsentativer Funktionen erreicht westliche Musik, insbesondere Neue Musik, unter deutschen Türken nur ein zahlenmäßig äußerst geringes Publikum.⁵³

Überhaupt sind Aufführungen türkischer Werke – gleich ob die Komponisten in der Türkei leben oder anderswo – im allgemeinen Konzertleben Deutschlands außerordentlich selten. Die wenigen

⁵⁰ Kosal studierte Klavier bei Cemal Reşit Rey und kam 1976 als Stipendiat des DAAD an die Hochschule für Musik in München. Ahmet Say (1993b), S. 227.

⁵¹ Interviews mit Mehmet Canbolat und Ethem Emre Tamer (Geiger im Stadtorchester Darmstadt).

⁵² Gila Benmayor (2000): Sanat ve Politika Onları Buluşturdu, in: *Hürriyet*, 1. Oktober 2000.

⁵³ Berkan Karpas: »Meine Projekte werden von Türken kaum besucht: Nazim Hikmet [eine Inszenierung mit einer Klangcollage aus Sprachaufnahmen und synthetischen Klängen] hatte 1500 Besucher, davon maximal 20 Türken. Die Schicht der türkischen Intellektuellen in München ist wahnsinnig dünn.« (Interview).

Ausnahmen gehen meist auf Initiativen türkischer Musiker und Ensembles zurück.⁵⁴ Die Ursache für diese Lücke dürfte in der fehlenden Kenntnis neuer türkischer Musik unter nicht-türkischen Dirigenten, Dramaturgen und Musikwissenschaftlern liegen. Wie erwähnt kehrten die meisten türkischen Kompositionsstudenten nach Abschluss ihres Studiums aber auch in die Türkei zurück und blieben damit in Deutschland praktisch unsichtbar.⁵⁵ Eine Ausnahme war der 1970 in Ankara geborene Komponist und Pianist Fazıl Say, der 1987 als DAAD-Stipendiat nach Deutschland kam, zunächst bei David Levin an der Robert-Schumann-Musikhochschule Düsseldorf studierte und dann ab 1991 in Berlin. Im Rahmen der 750-Jahr-Feier Berlins erhielt er einen Kompositionsauftrag. Die so entstandenen *Schwarzen Hymnen* für Violine und Klavier spielte er gemeinsam mit Götz Bernau erstmals im Jahr 1987 in Berlin. 1995 begann Say infolge seines Preises beim New Yorker Wettbewerb *Young Concert Artist* eine internationale Pianistenkarriere.⁵⁶

⁵⁴ In den Jahren 1988 und 1989 fanden in Berlin immerhin kleine Festivals mit türkischer Kunstmusik statt, auch das Festival ›Berlin-Istanbul. Kulturelle Begegnung mit der Türkei‹ im Jahr 1998 schloss zwei Konzerte mit Neuer Musik aus der Türkei ein.

⁵⁵ Unter den wenigen türkischen Komponisten in Deutschland seien erwähnt Hayrettin Akdemir (1948-1991, Berlin) sowie Perihan Öner-Ridder (Dortmund). Die Aserbeidschanerin Frangiz Ali-Sade, geboren 1947 in Baku, lebte 1993-1998 in Mersin (Türkei), zunächst als Chorleiterin an der Oper, danach als Klavierdozentin. Im Jahr 2000 kam sie auf Einladung des DAAD nach Berlin (CD *Crossings*, La Strimpeletta, 1999; das Streichquartett *Mugam Sayagi* wurde vom Kronos-Quartett eingespielt, CD *Night Prayers*, Elektra Nonesuch, 1994).

⁵⁶ Fazıl Say ist der Sohn des bekannten türkischen Musikwissenschaftlers und Schriftstellers Ahmet Say, der u. a. eine Musikenzyklopädie herausgab und selbst bereits in Berlin studierte – wie wiederum sein eigener Vater Fazıl Say (senior), der seinerzeit in Berlin Mitarbeiter von Rosa Luxemburg war. Gürgün Say (2000): *Müziğin Doruğuna: Fazıl Say Yolculuğu*, Istanbul: Cumhuriyet; Fazıl Say (1999): *Uçak Notları*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi. Interview mit Fazıl Say. CDs: Piano Concerto (Teldec, 1997); Mozart: Piano Sonatas and Variations (Teldec, 1998); George Gershwin: Rhapsody in Blue (Teldec, 2000); Igor Stravinsky: The Rite of Spring (Teldec, 2001); Tchaikovsky: Piano Concerto No. 1 (Teldec, 2001); Nâzım (u.a. mit Genco Erkal, Sertab Erener, T.C: Kültür Bakanlığı, 2001).

Ein weiteres grundsätzliches Problem bei Neuer Musik von türkischen Komponisten besteht darin, dass nur von wenigen Werken gedruckte Noten existieren. Auch einführende Literatur in westlichen Sprachen liegt kaum vor,⁵⁷ oft nicht einmal Aufnahmen. Nicht zuletzt, um diesem Mangel an Aufführungen entgegenzuwirken, gründete Betin Güneş in Köln ein eigenes Orchester:

1983 habe ich das ›Bosporus Symphonieorchester‹ gegründet. [...] Dann haben wir gedacht, wir leben in Köln, deshalb haben wir den Namen zu ›Symphonieorchester Köln‹ geändert. Die Musiker kamen von der Musikhochschule Köln. Mittlerweile sind auch mehrere türkische Musiker dabei.⁵⁸ [...] Unser Repertoire ist sehr eigensinnig: Ich sage immer, wir sind das einzige Orchester in der Welt, bei dessen Konzerten jedes Mal ein türkischer Komponist aufgeführt wird.⁵⁹

Seit 1988 existiert daneben, ebenfalls unter Leitung von Güneş, das Streichorchester *Ensemble Mondial*. Nicht zuletzt Güneşs eigene Werke (17 Orchesterwerke, darunter sechs Symphonien, sechs Werke für Kammerorchester, 15 Kammermusikwerke, drei elektronische Kompositionen und sieben Solostücke für Flöte, Posaune oder Klavier) werden daher regelmäßig in Deutschland aufgeführt und auf Platten eingespielt.⁶⁰

⁵⁷ Akdemir (1991), Say (1993b), Ilyasoğlu (1998).

⁵⁸ Der Kölner Geiger Aydın Yılmaz nannte an weiteren türkischen Musikern im Orchester den Geiger Yalkın Bey, den Klarinettenisten Selçuk Şahinoğlu, die Oboistin Ayşe Özer, aus Münster den Geiger Muarrem Gençer, aus Koblenz Serdal Şen (Interview).

⁵⁹ Interview mit Betin Güneş. Güneş, geboren 1957 in Istanbul, studierte zunächst in Istanbul Klavier und Komposition, u. a. bei İlhan Usmanbaş. 1980 ging er als DAAD-Stipendiat nach Köln, wo er bei Joachim Blume und Günther Fork Komposition, Dirigieren und Posaune studierte.

⁶⁰ Bei einer insgesamt betont poetischen und expressiven Grundhaltung ist Güneş stilistisch Eklektizist, in seinen Stücken wechseln melodische, allerdings tendenziell kleinmotivische und unsangliche Passagen mit spätromantischen, impressionistischen, frei-atonalen, folkloristischen, rhythmisch akzentuierten Abschnitten oder mit bewegten Klangflächen. Auch Stilzitate, etwa Anklänge an Stravinsky, finden sich in mehreren Werken von Güneş. Betin Güneş: *Izmir Konzert für Altposaune und*

Tatsächlich bekannt geworden – und sei es auch nur innerhalb der Kreise Neuer Musik – ist in Deutschland bislang kein türkischer Komponist. Einige jüngere konnten immerhin Kompositionspreise erringen, so Mehmet Nemutlu (geb. 1966) im Jahr 1995 den Preis ›Junge Europäische Komponisten in Leipzig‹, oder Özkan Manav (geb. 1967) 1997/98 den Preis der Münchener *Musica Viva*.

Einige in Deutschland lebende Komponisten schreiben angesichts dieser Situation von vorneherein so, dass sie selbst eine Aufführung oder eine CD-Einspielung organisieren können. Der Berliner Tahsin Incirci hat sich aus diesem Grund auf Kammermusik konzentriert, die er mit kleinen Ensembles einstudiert. Auch Tayfun, einst Schüler von Cemal Reşit Rey, später Student an der University of Indiana, Bloomington und seit 1982 in Berlin lebend, arbeitet überwiegend zurückgezogen an international besetzten Aufführungen und CD-Produktionen.⁶¹

1.3 Jazz

Ähnlich wie westliche Kunstmusik war auch Jazz in der Türkei von Anfang an mit Migration und internationalem Austausch verbunden. Ähnlich wie dort stammten auch die meisten in Europa lebenden türkischen

Orchester (Audite, 1995); Betin Güneş: *Premiere für den Frieden* (Eigenart, 1994); Betin Güneş: *Betin Güneş* (Temur Müzik, 1992); CD *Betin Güneş* (Temur Müzik, 1992). Auf der Kassette *Istanbul'dan Yeni Müzik* (Leyla Pınar, 1993) finden sich Aufnahmen vom ›1. Internationalen Festival Moderne Musik Ankara‹ 1993 u. a. von Betin Güneş *Ayayva* für Harfe, Viola und Flöte (1991).

⁶¹ Einige größere Projekte: *Ararat-Legende / Ağrı Dağı Efsanesi* nach Yaşar Kemal für Erzählerin und Orchester (1985), Aufführungen u. a. mit Süleyman Erguner, Talip Özkan, Okay Temiz und Hans Hartmann (LP *Ararat – The Border Crossing*, LP Efa, 1987; MC Kalan, 1987); *Was will Niyazi in der Naunynstraße* nach Aras Ören (1987) für Erzählerin und Orchester, Aufführung anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins; symphonische Dichtung *Suite für Nazım Hikmet*, aufgeführt anlässlich des Programms von ›Berlin Kulturstadt Europas 1988‹; CD *Eisen, Kohle und Zucker* mit Werken von Nazım Hikmet für Erzähler, Orchester, Klavier und Gesang, u. a. mit Otto Sander (LP Mind, 1991; MC *Demir Kümür ve Şeker. Caz ve Nâzım*, Kalan 1992); CD *Dreams and Dances of a Silent Butterfly* (Mood, 2000), u. a. mit dem Bassisten Renaud Garcia-Fons.

Jazzmusiker aus modernen türkischen Großstädten – der Vater der Berliner Jazz-Sängerin Özay Fecht etwa war bereits in Istanbul Jazz-Pianist. Spätestens in den 1970er Jahren entstand in Ankara und Istanbul eine stetig anwachsende türkische Jazz-Szene. In den 1990er wurde eine Reihe von Jazzfestivals ins Leben gerufen,⁶² seit 1995 gibt es die türkischsprachige, international orientierte Zeitschrift *Jazz*. Die gesamte Jazzszene der Türkei ist bis heute international und interkulturell ausgerichtet. In Berlin betrieben Anfang der 1990er Jahre zwei Türken die Jazzkneipe ›Bebop‹, seit 1997 leitet Sedal Sardan den Jazz-Club ›A-Tranex. Bei beiden Clubs waren keinerlei Hinweise auf die türkische Herkunft der Pächter erkennbar.

Auch in der internationalen Jazzszene sind einige türkische Musiker aktiv, etwa der Keyboarder Aydın Esen, der in den USA, England und Norwegen lebte und mit so prominenten Musikern wie Miroslav Vitous, Pat Metheny und Trilok Gurtu zusammen spielte. Auch der Saxophonist İlhan Erşahin ging von Schweden aus nach New York.⁶³ Mehmet Ergin, seit 1975 in Kiel lebend, arbeitet seit 1983 als Gitarrenlehrer an der Musikhochschule Hamburg.⁶⁴

Auffällig unter diesen international aktiven türkischen Jazz-Musikern ist der relativ hohe Anteil von Perkussionisten und Schlagzeugern. Seit

⁶² ›Akbank Caz Festivali‹ in Istanbul, Ankara und Adana, ›Uluslararası Istanbul Caz Festivali‹, ›Parliament Superband Jazz Festival‹ ebenfalls in Istanbul sowie das ›Kuşadası Caz Festivali‹ und ›Uluslararası Antalya Jazz Festivali‹ an den gleichnamigen Städten der türkischen West- und Südküste. Über Jazz in der Türkei liegen meines Wissens bislang keine musikwissenschaftlichen Arbeiten vor.

⁶³ Umay Umay (2000): Amerika yurtsuzluğun yurdu ıslak bakışlı İlhan'ın yurdu, in: *Sabah*, 8. Oktober 2000. CD İlhan Erşahin: *She Said* (Pozitif, 1996; ²Golden Horn, 2000). Bereits in den 1950er Jahren ging die Jazz-Sängerin Sevinç Tevs in die USA (CD *Yurttan Sesler. Yeni Türkiye'nin Ezgileri* (Yapı ve Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998, CD 3, Track 16).

⁶⁴ Mehmet Ergin: *Beyond the seven Hills* (Universal, 1996). Anonym (1999): Mehmet Ergin, in: *Hayat* (Hamburg), Mai 1999, S. 40. Mittlerweile international sehr bekannt ist die ebenfalls in Deutschland lebende aserbaidische Pianistin und Sängerin Aziza Mustafa Zadeh, die mittlerweile sieben Schallplatten bei internationalen Labels veröffentlicht hat (siehe Anhang 5).

1971 lebt der Schlagzeuger Bülent Ateş in Frankfurt – er hatte in Istanbul den Posaunisten Albert Mangelsdorff kennengelernt⁶⁵, der ihm die Stadt empfahl. In Berlin tritt seit Jahren Mesut Ali mit seiner Gruppe *Oriental Connection* (in wechselnden Besetzungen) auf (siehe S. 174). Zu seinem Instrumentarium zählen neben einer türkischen *darbuka* auch eine westafrikanische Djembe, Kalimba, Bongos, Congas, Kuhglocken und gestimmte Pfannen. International bekannt wurden vor allem die beiden Perkussionisten Burhan Öçal und Okay Temiz. Okay Temiz, wohl der international bekannteste türkische Jazzmusiker, kam bereits 1967 nach Stockholm und spielte unter anderem mit dem Trompeter Don Cherry sowie mit dem Pianisten Dollar Brand zusammen. In den 1980er Jahren kehrte Temiz in die Türkei zurück, arbeitete aber auch weiterhin mit internationalen Künstlern, etwa in einem Tanzprojekt mit Roman Bunka und Grace Yoon, mit afrikanischen Musikern oder gemeinsam mit dem indischen *Karnataka College of Percussion*.⁶⁶ Burhan Öçal verließ die Türkei Ende der 1970er Jahre und lebte bis Ende der 1990er Jahre in Zürich. In den 1980er Jahren begann er als Jazz-Perkussionist u.a. gemeinsam mit Werner Lüdi, Pierre Favre und Urs Blöchliger, später war er Mitglied der Gruppe *Family of Percussion* des Schweizer Perkussionisten Peter Giger. In den 1990er Jahren wandte sich Öçal neben zahlreichen Crossover-Projekten (etwa in George Gruntz' *Concert Jazz Band* oder im Duo mit der Pianistin Maria João Pires) verstärkt türkischen Traditionen zu, allerdings in einer stilistischen Bandbreite, die in der Türkei kaum vorstellbar wäre, von anatolischer Volksmusik bis zur Kunstmusik der Sufis.⁶⁷

⁶⁵ Interview mit Bülent Ateş.

⁶⁶ Katinka Strassberger (1984): Frischer Wind aus dem Orient. Ein Gespräch mit dem türkischen Schlagzeuger Okay Temiz, in: *Fachblatt Musikmagazin*, 5, S. 90-95. Okay Temiz – Karnataka College of Percussion: *Mishram* (Raks, 1997). In einem weiteren Projekt arbeitete Temiz mit vier *zurna*-Spielern: Okay Temiz & Group Zourna: *Karşılama* (Ada, 1997).

⁶⁷ Jürg Solothurnmann (1995): Interview mit Burhan Öçal, in: *Die neue Schweizerische Musikzeitschrift* Nr. 44, 1995, S. 17-19. Burhan Öçal, Classical Ensemble of Istanbul: *Oriental Secret*, (l'empreinte digitale, 1998) mit Arif Erdebil (*ney*), Göksel Baktagir (*kanun*), Osman Yurdal

Daneben sind türkische Jazz-Sängerinnen zu nennen: die seit 1982 in Paris lebende Senem Deyici mit ihrem Quartett aus französischen Musikern,⁶⁸ Özay Fecht, seit 1971 in Berlin, in den 1990er Jahren vorübergehend auch in Paris und New York ansässig,⁶⁹ und schließlich Sema, die von 1980 bis 1999 in Berlin lebte, dann nach Istanbul ging und die stilistisch zwischen Jazz, Chanson, Theatermusik, Tango und türkischer Kunstmusik experimentiert (siehe S. 398f.).⁷⁰ Sowohl Özay Fecht als auch Sema begannen ihre Laufbahn im ›Türkischen Arbeiterchor Kreuzberg‹ bzw. bei dessen Nachfolger, den ›Kreuzberger Freunden‹ des Komponisten und Geigers Tahsin Incirci.⁷¹

Tekcan (*ud*), Selim Güler (*kemençe*); Burhan Öçal: *Demedim-mi, Musique savante et musique soufi* (Amori, 1995) mit Arif Erdebil – *ney*, *bendir*, Gesang; Burhan Öçal, Istanbul Oriental Ensemble: *Sultan's Secret Door* (Network, 1997) mit Hüseyin Bitmez (*ud*), Ferdi Nadaz (Klarinette, *zurna*), Fethi Tekyaygil (Violine), Şahin Sert (*kanun*), Ekrem Bagi (*darbuka*); Burhan Öçal / Pete Namlook: *Sultan – Osman* (PW, 1998); Burhan Öçal, Seda Oriental Band: *Seda Oriental Band* (Konnex, 1998) mit Christopher Dell (Vibraphon), Holger Mantey (Klavier); Burhan Öçal: *Turkish Folk Music Vol. 1* (Soundways, 1992); Burhan Öçal, Istanbul Oriental Ensemble: *Caravanserai* (Network, 2000); Burhan Öçal & Jamaaladeen Tacuma, featuring Natacha Atlas: *Groove alla Turca* (Double Moon, 2000).

⁶⁸ Alain Blesing (Gitarre, *cura*), Philippe Botta (Saxophon, Flöte, *ney*), Ravy Magnifique (Perkussion, *Tabla*). Senem Deyici Quartet: *Tell me Trabzon* (Kalan, 1998); Senem Deyici Quartet: *Jest* (WAD/Trikont, 1993).

⁶⁹ LP *Özay & Altınay Band: No more* (Mood Records, 1984) mit Jasper van't Hof (Klavier), Tony Lakatos (Saxophon), Carlos Mieres (Gitarre), Manfred Schoof (Trompete), Janusz Stefanski (Schlagzeug), Tom Nicholas (Perkussion) und Jürgen Wucher (Bass); Özay: *The man I love* (ITM, 1991) mit Joachim Kühn (Klavier, Keyboards), Uli P. Lask (Programmierung, Arrangement, Altsaxophon). Außer als Sängerin wurde Özay Fecht auch als Schauspielerin bekannt, insbesondere durch ihre Hauptrolle in dem Film *40m² Deutschland* von Tevfik Baser (1986).

⁷⁰ Noch am klarsten als Jazz zu bezeichnen ist die CD Sema und Taksim: *Ich höre Istanbul – Jazz alla Turca* (Nebelhorn, 1992) mit dem Jazz-Saxophonisten Charlie Mariano; Sema & Taksim: *Sihir - Zauber* (Peregrina, 1995); Sema & Taksim: *Hommage an Istanbul* (Peregrina, 1997).

⁷¹ Mit internationalen Jazzmusikern wie Elliott Sharp (Gitarre), Joelle Léandre (Bass) arbeitete auch die in Zürich lebende Sängerin Saadet Türköz zusammen. Saadet Türköz: *Kara Toprak* (Amori, 1994); Saadet

2 Osmanisch-türkische Kunstmusik

2.1 Klassische türkische Musik

Die heute zumeist ›klassische türkische Musik‹ (*klasik türk müziği*) genannte Musiksprache geht historisch zurück auf die Hofmusik der Osmanen sowie die Kunstmusik einiger städtischer Sufiorden.⁷² Im Kern handelte es sich um Vokalmusik, wobei in der Regel einzelne Sänger von kleinen Instrumentalensembles heterophon begleitet wurden.⁷³ Osmanische Kunstmusik war im Wesentlichen einstimmig. Heute besteht das Repertoire der klassischen türkischen Musik zum größten Teil aus Kunstliedern, die fast durchweg historisch fassbaren Komponisten aus der Zeit zwischen dem 17. und dem frühen 20. Jahrhundert zugeschrieben werden.⁷⁴ Überliefert wurde die Musik bis ins 20. Jahrhundert hinein

Türköz: *Marmara See* (Intact, 1999). Ihre Eltern waren 1953 aus Kasachstan über Indien und Pakistan in die Türkei geflohen, Türköz wuchs auf in Istanbul und kam 1981 in der Schweiz.

⁷² Gerade in jüngerer Zeit ist die historische Forschung über die osmanische Hofmusik stark vorangetrieben worden. Eine eigenständige osmanische Hofmusik scheint demnach etwa um 1600 als Weiterentwicklung von regionalen anatolischen Kunstmusikstilen und unter einem starken iranischen Einfluss entstanden zu sein. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden die osmanischen Neuentwicklungen offenbar so schwerwiegend, dass iranische Musiker nicht mehr ohne weiteres folgen konnten (Walter Feldman, 1996: *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the early Ottoman Instrumental Repertoire. Intercultural Music Studies 10*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung).

⁷³ Instrumente der Kunstmusik: *ney* (offene Längsflöte), *kanun* (gezapfte Kastenzither mit meist 24 Chören zu je drei Saiten), *ud* (Kurzhalblaute mit sechs Chören zu je zwei Saiten), *tanbur* (Langhalblaute mit acht Chören zu je zwei Saiten), *yaylı tanbur* (gestrichene Variante der *tanbur*), *keman* (europäische Violine) und *kemençe* (Kastenfidel mit drei Saiten). Zur Einführung siehe Kurt und Ursula Reinhard (1984); Karl L. Signell (1977/1986): *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle, Wash.: Asian Music Publications.

⁷⁴ Bekannte osmanische Komponisten waren beispielsweise Mustafa İtrî (gest. 1712), Ebû Bekir Aga (gest. 1759) oder Zekai Dede (gest. 1897), die ältesten gesicherten sind Sultan Korkut (1467-1513) und Gazi Giray Han (1554-1607), die bedeutendsten lebenden Alaaddin Yavaşca (geb. 1927) und Avni Anil (geb. 1928).

vorwiegend mündlich, aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert liegen nur vereinzelte Quellen vor.⁷⁵ Im Laufe des 19. Jahrhunderts gewannen daneben Notenschriften an Bedeutung, anfangs die armenische *Hamparsum*-Notation, dann, vor allem nach 1850, mehr und mehr die westliche Notation. Seit den 1870er Jahren wurden in Istanbul Noten mit osmanischer Kunstmusik auch gedruckt.⁷⁶ Nach dieser Fixierung der mündlichen Überlieferung blieb den Musikern jedoch immer noch weitaus mehr Freiraum als den Interpreten der abendländischen Kunstmusik.

Aufgeführt wurden die Lieder in größeren Zyklen (*fasıl*), deren Aufbau sich im Laufe der Zeit mehrfach veränderte. Als klassisch osmanisch gilt die *fasıl*-Form des 17. und 18. Jahrhunderts: rhythmisch freie Instrumentalimprovisation (*taksim*) – Instrumentalkomposition (*peşrev*) – vokales *taksim* – verschiedene Liedgattungen (*kâr – beste – ağır semai – şarkı – yürük semai*) – Instrumentalkomposition (*saz semai*).

Anstelle der komplexen osmanischen Vokalformen werden seit dem frühen 20. Jahrhundert allerdings häufig nur noch die kürzeren *şarkı* gesungen. Bis zum 18. Jahrhundert gab es daneben noch rein instrumentale Zyklen (*fasıl-ı sazende*).

Die musikalische Struktur dieser Musik wird bestimmt durch die Phänomene *makam* und *usul*. *Makam* bezeichnet ein melodisches Konzept, das bestimmt ist durch (von einer qualitativen Tonstufenhierarchie strukturierte) Skalen, bestimmte melodische Floskeln, Gefühlsassoziationen sowie implizit in ihnen angelegte Formmodelle. Die konzentrierteste Darstellung eines *makam* stellt der *seyir* dar, eine kurze melodische Folge. Praktisch ausmusiziert wird ein *makam* vor allem in den improvisierten Formen *taksim* und *gazel*. Ein *taksim* steht am Anfang eines jeden *fasıl*, während dessen Dauer durfte der einmal gewählte *makam* nicht dauerhaft verlassen werden, eine Regel, die sich im 20. Jahrhundert allerdings auflöste. Bis zum 18. Jahrhundert entwickelte sich der osmanische *makam* durch immer komplexere Modulations- und Kombinationsmöglichkeiten zu einem nahezu grenzenlos erweiterbaren

⁷⁵ Cem Behar (1993): *Zaman, Mekân, Müzik. Klâsik Türk Musikisinde Eđitim (Meşık), İcra ve Aktarım*, Istanbul: Afa, S. 74f.

⁷⁶ Martin Greve (1995), S. 135ff.

Modalsystem. *Usul* sind rhythmische Muster, die in der metrisierten Kunstmusik ostinat wiederholt, dabei allerdings meist ausgeziert werden. Die Länge der Patterns variiert zwischen 3 und 88 Schlägen.

Die tragende soziale Schicht dieser Kunstmusik bildeten Angehörige des Osmanischen Hofes. Höflinge, Frauen im Serail sowie Angehörige des Adels und auch zahlreiche Sultane haben als Komponisten gewirkt.⁷⁷ Hinzu kamen lokale Moscheensänger und Derwische, insbesondere solche aus der Bruderschaft der *mevlevi*.⁷⁸ Die Musiker in den Palästen und Villen dieser Oberschicht waren jedoch keineswegs nur Türken, es gab dort Angehörige verschiedener Völker, insbesondere Armenier, Juden und Griechen.⁷⁹

⁷⁷ Etwa Mahmud I. (1739-1754), Selim III. (1789-1807), Mahmud II. (1808-1839).

⁷⁸ Beispielsweise Buhurîzade Mustafa Itrî (um 1640-1711), Hafiz Post (gest. 1693), Osman Dede Nâyî (1652-1730), Ali Nutkî Dede (1762-1804), Abdûlbakî Nâsir Dede (1765-1821), Hamâmî Ismail Dede (1778-1845), Zekai Dede (gest. 1897).

⁷⁹ Armenische Komponisten waren beispielsweise Nikoğos Ağa (ca. 1836-1885), Kemani Tatyos Ekserciyan (1863-1913) oder Bimen Şen (1872-1939), Griechen waren Tanbûrî Angelos (gest. 1690), Zaharya (gest. um 1740), und Kemânî Yorgi (gest. um 1770), jüdische Komponisten Ahudi Harûn (gest. 1660), Boncukçu Musevi (gest. 1750), Haham Musi (gest. 1770), Tanburi Isak (Isaac Fresco Romano, 1745-1814), Isak Varon (1884-1962), Mısırlı Udi Avram İbrâhim Efendi (1872-1933). CD *Sarband / L'Orient Imaginaire: Jewish Music from the Seraglio*, Teldec 1996.– Im Gegenzug scheint sich die jüdische liturgische Musik im Osmanischen Reich im Laufe der Jahrhunderte allmählich der osmanischen Kunstmusik angeglichen zu haben, insbesondere die Musik halbliturgischer Treffen, die musikalisch offenbar stark vom Vorbild der *mevlevi* geprägt waren. Quellen aus der Zeit seit dem 16. Jahrhundert belegen, dass liturgische jüdische Texte zu türkischen Melodien gesetzt sowie neue Melodien in türkischen Gattungen und unter Verwendung türkischer *makam* komponiert wurden. Siehe Andreas Tietze, Joseph Yahalom, 1995: *Ottoman Melodies – Hebrew Hymns. A 16th Century Cross-cultural Adventure*, Budapest: Akadémiai Kiadó; Edwin Seroussi, 1989b: The Turkish Makam in the Musical Culture of the Ottoman Jews: Sources and Examples, in: *Israel Studies in Musicology*, 5, S. 43-68; ders., 1991: The Peşrev as a Vocal Genre in Ottoman Hebrew Sources, in: *Turkish Musical Quarterly*, 4, Nr. 3, S. 1-9; Walter Feldman, 1990: Jewish Liturgical Music in Turkey, in: *Turkish Music Quarterly*, S. 10-13.

Der einfachen Bevölkerung, vor allem auf dem Land, war diese Kultur in der Regel vollkommen unzugänglich. Lediglich die der Hofmusik verwandte Musik der *mevlevi*-Sufis erfreute sich in den Städten auch öffentlicher Beliebtheit. Erst im späten 19. Jahrhundert, als infolge der allgemeinen Europäisierung des Hoflebens die traditionelle Kunstmusik zugunsten der europäischen zunehmend die Unterstützung der Sultane verlor, traten viele Hofmusiker auch in öffentlichen Kaffeehäusern auf und machten ihre hochentwickelte Musik einem gebildeten städtischen Publikum bekannt.

Mit dem Sturz Abdülhamids 1908/09 und dem folgenden Regime der Jungtürken begann eine Umstrukturierung des Istanbuler Musiklebens. Eine plötzliche Liberalisierung des Bildungswesens ermöglichte nun die Gründung von Musikschulen,⁸⁰ und in Theatern fanden große Konzerte statt, in denen, anders als in Kaffeehäusern, konzentriert Musik gehört werden konnte. 1908 entstanden die ersten privaten Musikvereine und -schulen, und im Jahr 1917 wurde in Istanbul das erste Musikkonservatorium der Türkei gegründet.

Bestanden vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts noch enge Verbindungen zwischen Musikern – vor allem solchen der *mevlevi* – in Istanbul und in Kairo, so entstanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts eher Kontakte nach Frankreich. Bekannt sind etwa die französischsprachigen Artikel von Rauf Yekta in der *Revue Musicale* sowie in der *Encyclopédie Lavignac* (1922).⁸¹ Danach gingen solche internationalen Kontakte, von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁸² immer stärker zurück.

⁸⁰ Als zwei der wichtigsten gelten die *Musikî-i Osmanî* (Osmanische Musikgesellschaft) und das *Dârü'l Mûsikî Osmani* (Haus der Osmanischen Musik).

⁸¹ Rauf Yekta Bey (1913 - 1922): La Musique Turque, in: Albert Lavignac (Hrsg.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Bd. V, S. 2945-3064; Greve (1995), S. 13.

⁸² Der *ud*-Spieler und Cellist Şerif Muhiddin Targan (1892-1967) beispielsweise ging 1924 nach New York, wo er unter anderem den Pianisten Leopold Godowsky (1870-1997) und die Geiger Jascha Heifetz (1901-1987) und Fritz Kreisler (1875-1962) traf, und Konzerte mit *ud* und Cello gab. Erst im Jahr 1934 kehrte Targan nach Istanbul zurück, unterrichtete von 1936 bis 1948 in Bagdad und lebte danach bis zu

Mit der Gründung der Türkischen Republik fiel die osmanische Kunstmusik in politische Ungnade. Für den wichtigsten Theoretiker des türkischen Nationalismus, Ziya Gökalp (siehe S. 217), war sie im Kern byzantinisch, arabisch und persisch und damit nicht Bestandteil der nationalen türkischen Kultur (*gayrimillî*). Gökalp forderte daher ihre Abschaffung zugunsten von Volksmusik bzw. von europäisierter Volksmusik (siehe unten).⁸³ Bis Mitte der 1970er Jahre versagte der türkische Staat der osmanischen Kunstmusik bzw. ihren Weiterentwicklungen jede Unterstützung. Insbesondere in den späten 1920er und -30er Jahren, in der Hochzeit der kemalistischen Musikreformen und der Bemühungen um eine Europäisierung der Türkei, setzten sich viele Protagonisten der osmanischen Kunstmusik mit der klassischen Musik Europas auseinander. Der frühere Hofsänger Münir Nurettin Selçuk etwa ging 1927 für ein Jahr nach Paris, um dort Gesang und Klavier zu lernen.⁸⁴ In der Türkei wurde er in den 1930er Jahren einer der bekanntesten Vertreter einer neuen, westlich beeinflussten Gesangstechnik, später Chorleiter. Auch das Klavier wurde in dieser Zeit versuchsweise in Ensembles osmanischer Kunstmusik eingesetzt. In den 1940er Jahren begann eine Diskussion um den »nationalen Ursprung« dieser Tradition. Der Musiktheoretiker Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955) hatte in einer Artikelserie unter dem Titel »Wem gehört die türkische Musik?«⁸⁵ 1939/40 die These vertreten, die osmanische Kunstmusik sei weniger auf antike, arabische, iranische oder byzantinische, sondern

seinem Tod wieder in Istanbul (M. Hakkan Cevher, 1993: *Şerif Muhiddin Targan*, Izmir: Ege Üniversitesi, S. 5ff.).

⁸³ Cem Behar (1987); Ziya Gökalp (1923/1968). Auch Hindemith kam zu einer ähnlichen Einschätzung: »Von den beiden Musikarten, die heute im türkischen Volk lebendig sind,« schrieb Hindemith, »hat die eine, die unter arabischem Einfluss stehende städtische Musik, den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht, wenn nicht gar überschritten.« (Hindemith, 1935/83, S. 96).

⁸⁴ Sein Sohn Timur Selçuk (geboren 1945) studierte ebenfalls 1964-69 in Paris Musik, in der Türkei bearbeitete er später Kunstmusik für westliches Kammerensemble.

⁸⁵ H.S. Arel (1969): *Türk Musikisi Kimindir*, Istanbul: Türk Musikisi Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu Yayınları.

vielmehr auf zentralasiatische und alt-anatolische Vorläufer zurückzuführen. Demnach handele es sich eben doch um eine *türkische* Musik, ein Standpunkt, der sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte allmählich durchsetzte. 1940 entstand am neugegründeten Rundfunk Ankara unter der Leitung von Mesut Cemil ein ›Chor für Historische Türkische Musik‹, der nicht nur die Bezeichnung ›türkische Musik‹ aufnahm, sondern auch als Chor eine veränderte Aufführungspraxis der zuvor fast immer solistisch gesungenen Kunstlieder versuchte. In den 1950er Jahren setzte sich diese Idee rasch durch, und ähnliche Chöre wurden am Rundfunk Istanbul sowie an der 1943 unter der Leitung Arels wiedereröffneten ›türkischen‹ Abteilung des Städtischen Konservatoriums Istanbul gegründet.⁸⁶ Ein internationaler Austausch blieb dagegen auf wenige Musikwissenschaftler begrenzt, etwa Yılmaz Öztuna, der 1950 bis 1957 in Paris studierte,⁸⁷ oder Gültekin Oransay, der 1930 als Sohn deutsch-türkischer Eltern in Berlin geboren wurde, in den 1960er Jahren ein Musikwissenschaftsstudium in München absolvierte und mit einer Promotion abschloss und danach in Izmir das erste musikwissenschaftliche Institut der Türkei aufbaute.⁸⁸

In den 1970er Jahren setzte sich der Diskurs der ›klassischen türkischen Musik‹ weitgehend durch und wurde durch zahlreiche neugegründete staatliche Ensembles und Konservatorien gefördert. In allen größeren Städten der Türkei entstanden in den 1980er und -90er Jahren Chöre, in denen immer weitere Bevölkerungsschichten – nun auch in dörflichen Kleinstädten – diese Musiktradition kennen lernten.⁸⁹ Die klassische türkische Musik gilt in der Türkei heute als das türkische

⁸⁶ Bülent Aksoy (1985), S. 1211-1236; Filiz Ali (1983), S. 1531-1534; Gültekin Oransay (1973): *Cumhuriyetin ilk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*, in: N. Öner (Hrsg.): *50. Yıl*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

⁸⁷ Onur Akdoğu (1990): *Yılmaz Öztuna*, Izmir: Eigenverlag, S. 11f.

⁸⁸ Gültekin Oransay (1966): *Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*, Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

⁸⁹ Atınc Emnalar (1992): *Türk Müziğinde Koro*, Izmir: Bornova, S. 179ff., S. 259ff.

Gegenstück zur klassischen Musik Europas. Die großen Orchester und Chöre, die diese Musik heute aufführen, die Konservatorien, an denen ihre Musiker ausgebildet werden, die Überlieferung durch Notenschrift, die Konzertsäle, ja selbst die Konzertsituation, in der konzentriert und ausschließlich Musik gehört wird, sind stark vom europäischen Vorbild geprägt. Ähnlich wie für die türkische Volksmusik (siehe Kapitel III) sind auch für die klassische türkische Musik die Notenarchive des TRT von großer praktischer Bedeutung.⁹⁰

Parallel zum Aufschwung der klassischen türkischen Musik in der Türkei entstanden gleichartige Chöre auch in den Großstädten Westeuropas.⁹¹ In Berlin wurde der erste Chor im Jahr 1979 gegründet,⁹² die meisten Chöre in anderen Städten Deutschlands Anfang bis Mitte der 1980er Jahre. Typisch ist die Entstehung des Duisburger Chores um den *ud*-Spieler Mehmet Eğripala, der 1982 als informelles sonntägliches Treffen befreundeter Familien begann. Einige Chöre wurden jedoch auch direkt von türkischen Konsulaten initiiert. Meral Meier, München:

Seit zehn Jahren bin ich in diesem Chor dabei. Die Gründung ging vom türkischen Konsulat aus, als ein türkischer Lehrerchor. Erst war es nur ein Männerchor, dann kamen auch Frauen dazu.⁹³

⁹⁰ In der vierten Auflage des Repertoire-Katalogs waren 1983 bereits 10 000 Titel verzeichnet (Tarık Kip, Hrsg., 1983: *TRT Türk Sanat Musikisi Sözlü Eserler Repertuarı*, Ankara: TRT).

⁹¹ Im Jahr 1999 bestanden in Berlin vier Chöre unter Leitung von Nuri Karademirli, Tahsin Incirci, Serap Sağat und Sevgi Mutlu, dazu ein Jugendensemble (*Fantazi*, Ümit Sayan) sowie einen Seniorenchor (*Dostlar*, Ertuğrul Düzgün), in München drei (Mesut Somali, Ahmet Mavruk, *Hoytop*), ebenso im Raum Frankfurt am Main (u.a. Orhan Mercan), in Hamburg, in Köln/Leverkusen zwei (u.a. Hayati Kandaz), zwei in Gelsenkirchen (Hüseyin Akasever, Behic Özsavaş), je einen Chor in Stuttgart, Duisburg (Mehmet Eğripala), Bochum (Behic Özsavaş), Dortmund (Mesut Çobancoğlu), Hanover (Cengizhan Sönmez), Neuss, Mannheim, Augsburg sowie in Pforzheim die Gruppe *Dergah* (Bahri Eğribaş).

⁹² Martha Brech (1979): Ein türkischer Kunstmusikchor, in: Max Peter Baumann (1979), S. 179-189.

⁹³ Interview mit Meral Meier, Sängerin im Münchner Chor *Türk Sanat Müzik Korosu Münih*. Anonym (1995): *Münih'de Türk Sanat Müziği*

Die Sänger dieser Chöre sind stets Amateure, die meisten haben zunächst keinerlei musikalische Vorbildung und lernen erst in den Chorproben Gesangstechniken sowie die Grundbegriffe von *makam* und *usul* kennen. Auch Noten können im Allgemeinen nur Wenige lesen, die meisten lernen die Lieder einfach auswendig und notieren sich höchstens die Texte. Viele nehmen dafür die Proben auf Kassetten auf. Der Leiter des Leverkusener Chores, Hayati Kandaz, hatte für seine Sänger eine eigene CD mit den Melodien angefertigt. Einzelne Mitglieder, aber auch ganze Chöre können jedoch nach einigen Jahren mehr oder weniger kontinuierlicher Chorpraxis ein durchaus gutes musikalisches Niveau erreichen. Ein bis zwei Mal jährlich versuchen die Chöre ihre Arbeit in Konzerten zu präsentieren, zu denen neben Angehörigen der Mitwirkenden auch viele Musikliebhaber kommen. Tankut Erkan, Splendingen bei Frankfurt:

Unsere Gruppe gibt es seit zehn Jahren. Das hat so angefangen: Meine Frau hatte einen Bekannten, und irgendwann haben wir noch weitere Leute getroffen, die auch an klassischer türkischer Musik interessiert sind, und so kam es zu der Gruppe. [...] Es hat zunächst im Freundeskreis angefangen, dann haben wir öfter gehört, wir wären gut. Wir haben dann an verschiedenen Veranstaltungen teilgenommen und Konzerte gegeben. [...] Am Anfang waren wir acht Personen, wenn jemand ausfällt, holen wir Leute dazu, sonst soll die Zahl nicht sehr steigen, wir wählen aus. Wir haben eine Solistin, die leider demnächst für immer in die Türkei gehen wird. [...] Wir haben einen *kanun*-Spieler, eine Violine, *ud*, eine *darbuka*, ich spiele *def* und eine Klarinette. Insgesamt sind wir zwölf bis dreizehn Personen. Und wir sind aus verschiedenen Regionen der Türkei: es gibt Tscherkessen, Armenier, Assyrer. Wir haben keinen Leiter, wir machen *teamwork*. Der *darbuka*-Spieler wählt die Lieder, der *kanun*-Spieler macht die Übergänge. [...] Bei einem unserer Musiker haben wir im Keller unsere Anlage, Mischpult, Monitor und Mikrophone untergebracht, was wir von unseren Konzerteinnahmen finanziert haben. Freitags proben wir dort und nehmen auf, hören uns das an, um unsere Fehler zu sehen. [...] *Makam* üben wir auch, aber keine Noten. Das ist für uns zu spät, nur einige in der Gruppe können Noten lesen. Unser *kanun*-Spieler wollte es

Korusu, in: *Hürriyet*, 30.8.1995; Serdar Fafal (1998): *Bir baska benim memleketim*, in *ARI*, 12, S. 34f.

uns beibringen, aber es fehlt an Zeit, und für die Chorsänger ist es nicht so wichtig wie für die Instrumentalisten⁹⁴

Träger der Chöre sind die Kulturzentren der Konsulate (Frankfurt, Hannover, Köln), städtische Musikschulen, die Arbeiterwohlfahrt, Vereine, in jüngster Zeit auch private türkische Musikschulen (siehe Kapitel II). Nur selten sind die Chöre jedoch fest institutionalisiert, häufig wird die gemeinsame Arbeit für Monate unterbrochen, etwa während des Sommers oder falls der Leiter, infolge von Streitereien oder aus anderen Gründen, den Chor verlässt. Immer wieder wechseln sowohl die Leiter als auch viele Mitglieder von einem Chor zum nächsten. Ähnlich wie türkische Volksmusikchöre in Deutschland (siehe Kapitel III) weisen auch viele Kunstmusikchöre einen kleinen Stamm fester Mitglieder auf – die hier allerdings oft über Jahre kontinuierlich dabei bleiben – und ein größeres Umfeld von Sängern, die nur vor Konzerten zu Proben erscheinen. Angesichts des höheren musikalisch-technischen Anspruchs versuchen die meisten Leiter jedoch, unetwete Sänger fernzuhalten, und werben für den langfristigen Aufbau fester Klangkörper. Fortgeschrittene Sänger bekommen dann in den Konzerten immer wieder Gelegenheit, sich als Solosänger zu profilieren.

Entscheidend für das künstlerische Niveau eines Chores ist angesichts der geringen Vorkenntnisse der Sänger sein Leiter, oft der einzige Sänger mit einer nennenswerten musikalischen Ausbildung. Einige lernten türkische Kunstmusik in ihrer Jugend in den 1960er und -70er Jahren in der Türkei kennen, so der Berliner *ud*-Spieler und Dirigent Nuri Karademirli, der vor seiner Migration im Jahr 1969 als Musiker am Rundfunk Izmir sowie in dortigen *gazin*os arbeitete. In Berlin spielte er zunächst ebenfalls in den ersten Musikrestaurants der Stadt. Ab 1980 gründete und leitete er die ersten Chöre klassischer türkischer Musik Berlins. Seit 1998 betreibt er das private ›Konservatorium für Türkische Musik Berlin‹, das vor allem auf klassische türkische Musik spezialisiert ist. Handan Kara, Leiterin eines Hamburger Chores war seit 1966 Sängerin bei TRT in Istanbul, später heiratete sie einen in Hamburg lebenden

⁹⁴ Interview mit Tankut Erkan.

Türken und zog zu ihm nach Deutschland.⁹⁵ Seit den 1980er Jahren kamen vor allem auf dem Weg des Ehepartnernachzugs auch solche Musiker nach Deutschland, die in der Türkei an einem der inzwischen gegründeten Konservatorien eine umfassende Ausbildung in klassischer türkischer Musik absolviert hatten, in Berlin beispielsweise Serap Sağat, die am Städtischen Konservatorium Adana (*Adana Büyükşehir Belediye Konservatuvarı*) studierte, nach Berlin heiratete und dort den ›Türkischen Kunstmusik-Chor Spandau‹ gründete (*Spandau Türk Sanat Müziği Korosu*). Musikstilistisch stehen diese später nach Deutschland gekommenen Musiker den ästhetischen Idealen der klassischen türkischen Musik näher, während viele der älteren Migranten eher eine handwerklich sichere, flexiblere und weniger an die europäische Ästhetik angelehnte Kunstmusik vertreten.

Andere Chorleiter sind Autodidakten, einige wenige haben ihre ursprüngliche Ausbildung in westlicher Kunstmusik absolviert, so in Berlin der Musiklehrer Ahmet Kaya und der Geiger und Komponist Tahsin Incirci oder in Dortmund der Gitarrist Mesut Çobancaoğlu.

Bemühen sich die Chorleiter durchweg um das der klassischen türkischen Musik eigene seriöse Erscheinungsbild, so findet sich diese Haltung nur bei einem Teil der Instrumentalisten. Zum einen sind in diesem Bereich zwar ebenfalls eine Reihe engagierter Amateure aktiv, die, ähnlich den Sängern, im Laufe der Probenarbeit ihre Kenntnisse von *makam* und Repertoire allmählich erweitern. Der *bağlama*-, *ud*- und *tanbur*-Spieler Adil Demirtaş aus Offenbach/Frankfurt am Main:

Im professionellen Sinne mache ich seit zehn bis fünfzehn Jahren Musik, vorher eher als Hobby. Wir sind in Vereinen aufgetreten, ansonsten gebe ich Unterricht in *bağlama*. [...] Ich bin hier mit türkischer Volksmusik aufgewachsen. Ich hatte zwar schon als Schüler in der Türkei auch eine Neigung zur Kunstmusik und kannte auch einige Lieder, konnte aber kein Instrument spielen. Anfang der 1990er Jahre haben wir ein Konzertprogramm mit Liedern von Yunus Emre vorbereitet. Das ging natürlich schlecht mit *bağlama*, so habe ich angefangen *ud* zu spielen. [...] Die meisten *ud*-Spieler waren ur-

⁹⁵ Anonym (1999): Handan Kara, in: *Hayat* (Hamburg), Mai 1999, S. 41.

sprünglich *bağlama*-Spieler. *Tanbur* spiele ich seit fünf Jahren ebenfalls, in unserem Chor in Rüsselsheim. Das Lernen geschieht in der Regel so, dass man sich das abguckt oder über das Gehör. Ich habe nie einen Kurs besucht, keiner hat mir Noten beigebracht, ich habe alles selber gelernt. [...] Wir haben hier leider wenig Möglichkeiten. Ich wäre sehr froh, wenn ich einen *tanbur*-Spieler kennen lernen würde, von dem ich etwas lernen kann.⁹⁶

Praktisch alle Chöre sind jedoch darauf angewiesen, für ihre Konzerte weitere Instrumentalisten zu engagieren. Längst nicht alle Amateure sind etwa in der Lage, gute *taksim* zu spielen, die zu Beginn von Konzerten sowie bei *makam*-Modulationen unumgänglich sind. Meist übernehmen daher professionelle Instrumentalisten der Gazino-Szene diese Aufgabe (siehe Kapitel II), ihre Gagen betragen oft einen beträchtlichen Teil der gesamten Konzerteinnahmen eines Chores.⁹⁷ Die meisten sind weniger erfahren im Stil der klassischen türkischen Musik, sondern spielen eher im sogenannten *piyasa*-Stil der kommerziellen türkischen Kunstmusik der Gazinos.⁹⁸

Um diese stilistische Vermischung mit einem in den Augen von Anhängern der klassischen türkischen Musik ästhetisch minderwertigen Stil zu vermeiden, lassen viele Chöre für ihre Konzerte bekannte Instrumentalisten aus der Türkei einfliegen. Für eine Reihe technisch und musikalisch besonders anspruchsvoller Instrumente besteht ohnehin keine Alternative: versierte Spieler der Langhalslaute *tanbur* und der Längsflöte *ney* sind in Deutschland überaus selten, von einem in Deutschland lebenden *kemençe*-Spieler habe ich überhaupt niemals

⁹⁶ Interview mit Adil Demirtaş.

⁹⁷ Der beste türkische Geiger Berlins etwa, Abdurrahman Özyay (genannt *Apo*), geboren 1959 in Bursa, studierte ab 1972 an der Musikschule *Bursa Musikisi Cemiyeti*, unter anderem bei Erdinç Çelikkol, danach 1974-79 an der angesehenen Istanbuler Musikschule *Üsküdar Musikisi Cemiyeti*. Seit 1989 lebt er in Berlin und wird, trotz seiner berühmte hohen Gagenforderungen, für praktisch alle Chorkonzerte der Stadt engagiert.

⁹⁸ In einigen Fällen spielen selbst die Chorleiter in kommerziellen Musikrestaurants, etwa der Münchner Mesut Somalı oder der Berliner Nuri Karademirli.

gehört. Seit den 1990er Jahren haben einige Chorleiter überdies bekannte Komponisten zu ihren Konzerten eingeladen, in Berlin beispielsweise Avni Anil und Alaaddin Yavaşca, wo sie als Ehrengäste oder Gastdirigenten auftraten.

Eine noch junge Entwicklung ist der Versuch, ähnlich der westlichen Alte-Musik-Bewegung, auch osmanische Hofmusik in historischen Rekonstruktionen aufzuführen. Insbesondere das Istanbul Ensemble *Bezmârâ* unter der Leitung von Fikret Karakaya rekonstruierte seit Mitte der 1990er Jahren zunächst einige nicht mehr praktizierte Instrumente wie *çenk* (Harfe), *kopuz* (Langhalslaute), *şehrud* (Kurzhalblaute) oder *miskal* (Panflöte) nach dem Vorbild ikonographischer Quellen, für andere, noch lebendige Instrumente wurden deren historische Spieltechniken wiederbelebt, etwa das *kanun*-Spiel mit Metallsaiten. Das Repertoire besteht aus Kompositionen, die in den wenigen notierten osmanischen Quellen erhalten sind, etwa von Dimitrie Cantemir (Ende des 17. Jahrhunderts) oder von Şerif Çelebi (um 1700-1750).⁹⁹ Angeregt und unterstützt wurde die Gruppe durch das *Institut Français d'Études Anatoliennes* (Istanbul) sowie durch den amerikanischen Musikwissenschaftler Walter Feldman. Ähnliche Rekonstruktionen veröffentlichte zuletzt auch die internationale Gruppe *Sarband* (siehe unten, S. 427).¹⁰⁰

Neben der klassischen türkischen Musik werden in Deutschland auch die damit verwandten Musikstile *fasıl müzik* und *sanat müzik* gepflegt.

Der Stilbegriff *fasıl*, ursprünglich die Bezeichnung der großen Aufführungszyklen am Osmanischen Hof (siehe oben), beschreibt seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Musik der öffentlichen Kaffeehäuser, später der sogenannten Gazinos (siehe Kapitel II). Charakteristisch sind Klarinetten sowie eine akzentuierte Trommelbegleitung, für andere Instrumente wie *kanun*, Violine oder *ud* haben sich eigene, besonders verzierungsreiche Spielweisen, der

⁹⁹ *Bezmârâ: Yitik Sesin Peşinde* (Kalan, 2000); *Bezmârâ: Turkey. Splendors of Topkapı* (Opus 111, 1999).

¹⁰⁰ *Sarband / L'Orient Imaginaire: Alla Turca* (Teldec, 1999).

sogenannte *piyasa*-Stil, herausgebildet, der sich vom klassischen Stil stark unterscheidet. *Ney*, *tanbur* oder *kemençe* werden in der *fasıl müzik* kaum verwendet. Viele *fasıl*-Musiker sind Roma.

Der Ausdruck *sanat müzik*, wörtlich ›Kunstmusik‹, wird zum einen oft praktisch synonym für ›klassische türkische Kunstmusik‹ verwendet,¹⁰¹ meint in der Regel jedoch einen speziellen Populärstil, der sich seit den 1950er Jahren vom *fasıl*-Stil abspaltete. Im Mittelpunkt von *sanat müzik* stehen Gesangsstars (der berühmteste war der kürzlich verstorbene Zeki Müren, heute besonders populär ist Bülent Ersoy), die leichte Kunstlieder (*şarkı*) singen. Seit den 1970er Jahren waren insbesondere die Begleitarrangements der *sanat müzik* stark vom *arabesk*-Stil beeinflusst, in den neunziger Jahren von der Popmusik (siehe Kapitel I). Nur wenige *sanat-müzik*-Sänger sind in Deutschland aktiv, etwa Hatay Engin, der am Istanbuler Konservatorium studierte und seit Anfang der 1970er Jahre in Berlin lebt.¹⁰² Auch Bülent Ersoy hielt sich lange in Berlin auf und war zwischenzeitlich mit einem Berliner Türken verheiratet. In den meisten türkischen Musikrestaurants in Deutschland gilt *sanat müzik* als zwar anspruchsvoller, vom hiesigen Publikum jedoch nur wenig geschätzter Stil.

2.2 Kunstmusik des Sufismus

Im scharfen Gegensatz zu Unterhaltungsmusikformen wie *sanat müzik* und *fasıl müzik*, aber auch in einer gewissen Distanz zur *klasik türk musikîsi* mit ihrer Anlehnung an die europäische Ästhetik sowie ihrem leicht nationalistischen Beigeschmack steht die Kunstmusik sufistischer Orden und die daraus entwickelten zeitgenössischen Musikstile.

Bereits die osmanische Hofmusik hatte in einem engen Verhältnis zum Islam gestanden. So war im 19. Jahrhundert die Koranlesung ein Teil der Grundausbildung für weltliche Sänger osmanischer Kunstmusik,

¹⁰¹ Die stilistischen Grenzen zwischen diesen Stilen sind nicht immer klar, und Begriffe wie ›klassische türkische Musik‹ (*klasik türk müziği*), *sanat müzik*, ›traditionelle Kunstmusik‹ (*geleneksel sanat müzik*), Musik des Divan (*divan müziği*) und andere mehr werden häufig für gleiche oder völlig unterschiedliche Musik verwandt.

¹⁰² Interview mit Hatay Engin; Hatay Engin: *Belki bir sabah* (Minareci, Anfang 1990er).

umgekehrt wurde von höheren *müezzin* erwartet, dass sie das Hofrepertoire und üblicherweise auch ein Instrument erlernten.¹⁰³ Von besonderem Einfluss waren dabei verschiedene Sufi-Bruderschaften.¹⁰⁴ Musikalisch waren im Osmanischen Reich vor allem die *mevlevi* bedeutsam, von denen viele als Musiker am Hof beschäftigt waren.¹⁰⁵ Aus den Kreisen der *mevlevi* ging sowohl die moderne türkische Musiktheorie hervor als auch die großen Notensammlungen der 1930er und -40er Jahre, die Hauptquellen der heutigen klassischen türkischen Musik.¹⁰⁶ Der Name des Ordens geht auf seinen Gründer, Celâleddîn-i Rûmî, genannt Mevlânâ, zurück, einen 1273 im zentralanatolischen Konya verstorbenen Mystiker und Dichter. Das zentrale Ritual der *mevlevi* waren die berühmten Drehtänze zur Begleitung langer Hymnen (*ayın*), aufgeführt von offenen Längsflöten (*ney*) sowie einem Kesselpaukenpaar (*kudüm*). Die Abfolge der Musikstücke steht den höfischen Kunstmusikzyklen (*fasıl*) nahe: metrisch freie Hymne (*nat*) – rhythmisch freie Instrumentalimprovisation (*taksim*) – Instrumentalkomposition (*peşrev*) – Hymnen (*ayın-ı şerif*) – Instrumentalkompositionen (*son peşrev – yürük semai*) – rhythmisch freie Instrumentalimprovisation (*son taksim*) – Koranrezitation.

1925 wurden die *mevlevi* zusammen mit allen übrigen Orden offiziell verboten, existierten allerdings informell weiter. Das Musikleben der Konvente war jedoch zunächst unterbrochen, erst im Jahr 1953 durften *mevlevi* ihre Musik mitsamt den Tänzen wieder öffentlich aufführen. Alljährlich in der Woche vor dem 17. Dezember, dem Todestag von

¹⁰³ Walter Feldman (1996), S. 22; Cem Behar (1993), S. 32ff.; Dane Kusić (1996).

¹⁰⁴ Sufismus (*tasavvuf*) ist ein Sammelbegriff, der verschiedene Richtungen des mystischen Islam zusammenfasst. In *zikr*-Zeremonien (arab. ›Erinnerung‹) versuchen Sufis durch Gebete, spezielle Atemtechniken, Trommelrhythmen oder Gesang, teilweise durch geistige und körperliche Ekstase und/oder Tanz, zu einer inneren Einheit mit Gott zu finden.

¹⁰⁵ Andere große Orden waren unter anderem *nakşibendi*, *kadiri*, *halveti*, *rufai*, sowie die *bektaşî*; siehe Feldman (1996), S. 99ff.; Walter Feldman (1992): Music Genres and Zikir of the Sunni Tarikats of Istanbul, in: Raymond Lifchez: *The Dervish Lodge: Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley: University of California Press.

¹⁰⁶ Greve (1995), Kapitel IV.

Mevlânâ, fand in Konya, der Stadt, in der dieser gelebt hatte und wo sich sein Mausoleum befindet, ein Festival zu seinen Ehren statt, wo bis 1991 die bedeutendsten *mevlevi*-Musiker der Türkei zusammenkamen. Heute dominiert dort jedoch ebenfalls der Stil der klassischen türkischen Musik, und die Aufführungssituation auch von Sufi-Musik ähnelt heute meist einem weltlichen Konzert. Gleichzeitig existiert eine Reihe von kleinen Ensembles mit stark religiösem Hintergrund, die sich von der Ästhetik der klassischen Musik abgrenzen. Bei ihnen nimmt Improvisation einen sehr viel höheren Stellenwert ein als bei den großen Chören, und auch eine Reihe jahrelang kaum gepflegter metrisch freier Vokalgattungen, etwa *gazel* oder *durak*, wird von solchen Gruppen seit den 1990er Jahren wieder aufgeführt. Neukompositionen von Hymnen (*ayın*) dagegen wurden im 20. Jahrhundert selten, bereits aus den letzten Jahren des Osmanischen Reiches sind nur wenige erhalten.¹⁰⁷ Bis heute besteht ein starkes qualitatives Gefälle zwischen *ney*-Spielern, die den *mevlevi* nahe stehen, und die zu den hervorragenden türkischen Musikern überhaupt zählen (Ulvi und Kutsi Ergüner, Doğan Ergin und andere), und solchen, die am Rundfunk oder bei anderen weltlichen Ensembles spielen. Amateure und Autodidakten sind bei der *ney* wesentlich seltener als bei anderen Instrumenten, was sich unter anderem aus den enormen spieltechnischen Schwierigkeiten erklärt. Ungeachtet ihrer Herkunft im Sufismus gilt die *ney* heute jedoch als *das* islamische Instrument überhaupt.¹⁰⁸

Im türkischen Musikleben Deutschlands treten Sufiorden wie *mevlevi*, *nakşibendi*, *cerrahi* nur überaus selten öffentlich in Erscheinung (siehe S. 394ff.).¹⁰⁹ Diese Abwesenheit von *mevlevi* in Deutschland macht sich vor

¹⁰⁷ Gültekin Oransay (1973), S. 230; Mithat Arısoy (1986): *Yaşayan Mevlevi Yayını Bestekârlarımız*, ITÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı 1985/86 Yılı Bitirme Ödevi.

¹⁰⁸ *Ney*-Musik, vor allem *taksim*, wird beispielsweise im türkischen Fernsehen in Berlin häufig in der Fernsehwerbung für Fleischer eingesetzt, die dadurch ihrer Rechtgläubigkeit und damit die Reinheit ihrer Ware betonen.

¹⁰⁹ Spuler-Stegemann (1998), S. 135. Wichtiger sind offenbar islamische Neuerungsbewegungen wie *ticanis* sowie vor allem die *süleymanci*- und die *nurculuk*-Gemeinschaft (die in der Türkei auch zahlreiche *ilahi*-Kassetten produzierten). Auch *bektaşî* spielen unter den zahlreichen

allem dadurch bemerkbar, dass gute *ney*-Spieler im türkischen Musikleben Deutschlands kaum zu finden sind.¹¹⁰ Kaum einer der wenigen hier lebenden *ney*-Spieler entstammt selbst direkt der Tradition der *mevlevi*. Der Bericht des Frankfurter *ney*-Spielers Kudai Şahinalp verdeutlicht dagegen, wie weit sich die *ney* mittlerweile vom Kontext der *mevlevi* gelöst hat:

Ich war von 1979 bis 1983 in Deutschland, danach wieder in der Türkei. In der achten Klasse habe ich gesehen, dass einige Schüler im Musikunterricht Flöte gespielt haben. [...] Ich habe mir dann eine Blockflöte gekauft. Das habe ich anderthalb Jahre gespielt. Ende der Neunten Klasse [...] habe ich mit *bağlama* angefangen, aber das war nichts für mich. Damals habe ich auf der Kassette von [dem Volksmusik-arabesk-Sänger] Ibrahim Tatlıses ein Lied mit *ney* und Klavier gehört, das hat mir sehr gefallen. Danach wollte ich *ney* spielen. Ich hatte keine Informationen darüber, außer dass ich es im Fernsehen gesehen hatte. In einem Musikbuch habe ich erfahren, wo ich eine finden könnte, das war ein Geschäft in Izmir. Als ich genug zusammengespart hatte, bin ich nach Izmir gefahren und habe eine gekauft. [...] Zu Hause habe ich vergeblich probiert, bis mir schwindelig wurde von dem Blasen. Dann habe ich es mit zur Schule genommen und habe jedes Mal einen Ton mehr geschafft, und so habe ich langsam das Instrument entdeckt. [...]

Aleviten vor allem musikalisch praktisch keine Rolle. Ohne Angabe genauerer Quellen berichtet Abdullah: »Bereits 1913 begann der damalige Sekretär der osmanischen Botschaft in Bern, Walter Ulrich Paul Schwidtal, damit, Jünger für den geheimnisumwitterten Bektaschi-Orden zu sammeln, der sich bald über den gesamten deutschsprachigen Raum ausbreitete.« (Muhammad Salim Abdullah, 1981: *Die Geschichte des Islam in Deutschland. Islam und westliche Welt*, Bd. 5, Graz: Styria, 15). F.W. Hasluck erwähnt einen *bektaşî*-Konvent in Danzig im Jahr 1929 (nach Gülçiçek, 1994, S. 17).

¹¹⁰ Insgesamt hörte ich von folgenden *ney*-Spielern: Mustafa Şaşmazin und Nejat Sansal (München), Mazimi Akkaya (Stuttgart), Ibrahim Ardıç (Wiesbaden), Kudai Şahinalp (Frankfurt am Main), Dündar Atalay und Özkan Akkılıç (Berlin). – Der Berliner Ömer Tulgan verfaßte das Buch *Zen ve Ney-Zen* [Ein Wortspiel: *neyzen* bedeutet im Türkischen *ney*-Spieler, also wörtlich ›Zen und Zen mit der *ney*‹ oder auch ›Zen und *ney*-Spieler‹], Istanbul: Yol 1998. Es behandelt Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen Zen und Sufismus, sowie Anleitungen für Zen-Atemmeditation mit *ney*.

Innerhalb eines Jahres entdeckte ich ungefähr alle Töne und fing an Lieder zu spielen. Ich habe etwa vier Jahre lang auf Hochzeiten gespielt. [...] Dann habe ich fünf Jahre am Konservatorium Izmir türkische Musik studiert. [...] Nach dem Studium wollte ich in einen staatlichen Chor, aber zu dieser Zeit haben sie niemanden genommen. Das einzige was blieb, war Musiklehrer zu werden, aber ich wollte nicht wieder in die Schule, das war nichts für mich. Ich wollte aktiv Musik machen. Mein Bruder war hier in Deutschland, er hat mich eingeladen, um hier weiter zur Uni zu gehen.¹¹¹

Unter in Deutschland lebenden Türken ist Sufi-Musik wenig populär. Kudai Şahinalp:

Ich habe in vielen Geschäften Werbung gemacht, Anzeigen aufgegeben, dass ich Sufi-Musik anbiete, aber es gab leider keine Interessenten. Die Menschen kennen diese schönen Seiten der Religion gar nicht, sie kennen nur die Moschee. [...] Sie erachten Musik in der Moschee als Sünde.

Einer der wenigen in Deutschland lebenden Musiker, der tatsächlich aus einer Sufi-Familie stammt, ist der Münchener *ud*-Spieler Mehmet Yeşilçay (siehe oben, S. 182f.). Nach einer geistig-religiösen Erziehung innerhalb seiner Familie sowie einer musikalischen Ausbildung bei Çinuçen Tanrıkorur spielte er zunächst lange in Münchener Ensembles für klassische türkische Musik (*Şed Araban*, *Ferahfeza*) sowie mit deutschen Musikern, darunter der Gruppe *Sarband* (siehe S. 427). Dann wandte er sich stark religiöser Musik der Sufi-Tradition zu:

Ich habe dann über Çinuçen in der Türkei Leute in meinem Alter kennen gelernt, die am Konservatorium studiert haben, Ahmet Doğan, Ihsan Özer und Necip Gülses, der *tanbur*-Spieler – sein Vater Ali war ein Jugendfreund und Schüler von meinem Onkel. Ihn kannte ich schon als Kind, und habe ihn dann wiedergetroffen. Hier in München waren die Instrumentalisten so schlecht. Ich holte 1988 Ahmet Kadri Rizeli (*kemençe*) und Ihsan Özer (*kanun*) nach München – die waren noch nie im Ausland gewesen. [...] Bis 1989/90 hat die Gruppe *Ferahfeza* funktio-

¹¹¹ Interview mit Kudai Şahinalp.

niert. [...] Dann hatte ich die Nase voll und habe zwei drei Jahre nur noch *ilahi* gemacht.¹¹²

Höchst anspruchsvolle Aufnahmen mit türkischer Kunstmusik hat in den letzten Jahren auch der Schweizer Burhan Öçal mit dem *ney*-Spieler Arif Erdebil und der Gruppe *Istanbul Orient Ensemble* veröffentlicht (siehe S. 328).

3 Volksmusik

3.1 Volksmusik als Kunstmusik

Gingen sowohl die europäische wie die osmanisch-türkische Kunstmusiktradition aus historisch weit zurückreichenden Vorgängern hervor, so handelt es sich bei der Idee, Volksmusik ebenfalls mit künstlerischem Anspruch aufzuführen und zu hören, um eine Neuentwicklung des 20. Jahrhunderts. Wie oben (im Kapitel III, Abschnitt 3) dargestellt, war die anatolische Volksmusik seit 1923 als *türkische* Volksmusik gedeutet worden und hatte dabei eine starke Aufwertung erfahren. Während sich Volksmusik im Rundfunk oder in den ›Volkshäusern‹ immer weiter von früheren sozialen Kontexten löste, vermittelten aufwendig produzierte Notenausgaben, musikwissenschaftliche Bücher und nicht zuletzt Schallplatten (später Kassetten) das Bild einer eigenständigen Kunstform. Spätestens in den 1940er Jahren war der Beruf des Volksmusikers in der Türkei zu einer angesehenen Profession geworden, und das musikalische Können auch von Volkssängern wurde von einer breiten Öffentlichkeit aufmerksam verfolgt und bewertet. Selbst alevitische Musik, noch bis in die 1970er Jahre für Außenstehende praktisch tabu, gelangte nach und nach in das allgemeine Volksmusik-Repertoire. Immer stärker rückten dabei

¹¹²Emre Ensemble Istanbul: *Yunus Emre. Lieder des türkischen Sufi-Dichters*. (Silkroad, 1998, in der Türkei erschienen bei Asır, ein Konzertmitschnitt vom 23. Oktober 1994 im Gasteig München), mit Ahmet Kadri Rizeli (*kemençe*), Reha Sağbaş (*kanun*), Nejat Sansal (*ney, halile*), Mehmet Cemal Yeşilçay (*ud*), Kazim Etik (*kudüm*), Sam Schlamming (*bendir*), Mustafa Doğan Dikmen (Gesang, *kudüm*) und dem Männerchor des *Emre Ensemble Istanbul*.

allerdings auch ökonomische Aspekte in den Vordergrund. Volksmusik entwickelte sich zu einem Wirtschaftszweig, *saz*-Spieler und Sänger wie Mahsuni Şerif, Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Ali Eber Çiçek oder Musa Eroğlu wurden zu Stars, daneben, ähnlich wie in der traditionellen Kunstmusik, Sängerinnen, beispielsweise Belkis Akkale, Sabahhat Akkiraz oder Nuray Hafiftaş. In den 1980er Jahren wurde mit *Domdom Kurşunu* (⊖Schweinegeschoss) von Âşık Mahsuni ein *âşık*-Lied in der *arabesk*-Version von Ibrahim Tatlıses zum landesweiten Top-Hit.¹¹³ Selbst der Einbruch der Pop-Kultur in den 1990er Jahren beeinträchtigte die große Popularität der türkischen Volksmusik nur unwesentlich. Ende der 1990er Jahre eröffneten in der Türkei und unmittelbar darauf auch in vielen Städten Deutschlands Jugend-Cafés mit live gespielter Volksmusik (siehe S. 147).

Musikalisch wurde die Volksmusik im Zuge dieser Entwicklung immer anspruchsvoller. Während einfache Volkssänger auf dem Land früher, vor allem bei religiöser alevitischer Musik, mitunter recht ungenau intoniert, häufig fast rezitiert hatten, stiegen mit der Professionalisierung der Volksmusik bei Instrumentalspiel und Gesang die Anforderungen an die Präzision. Die Gesangstechnik und der Stimmklang begannen sich grundlegend zu wandeln. Verglichen mit den großen Volkssängern der frühen Republikzeit singen heutige Sänger in aller Regel wesentlich weicher, expressiver und dramatischer.¹¹⁴ Aus den anfänglich rein additiv zusammengestellten Volksmusik-Ensembles des TRT entwickelten sich allmählich bewusst zusammengestellte Orchester, deren Dynamik und Agogik häufig (wenn auch nicht immer) arrangiert und einstudiert werden. Insbesondere Bordun-Klänge werden heute wesentlich deutlicher herausgestellt als in Aufnahmen aus der Zeit vor den 1960er Jahren.

Auch bei dem weitaus größten Teil der in Deutschland bzw. von Deutschland aus produzierten Kassetten/CDs türkischer Musiker (siehe Kapitel II, Abschnitt 4) handelt es sich um Volksmusik, die aus gleichermaßen kommerziellen wie künstlerischen Motiven gesungen wird.

¹¹³Die Berliner Hiphop-Gruppe *Islamic Force* verwendete 1992 diese Version als Sample für *My Melody*.

¹¹⁴Reinhard / de Oliveira Pinto (1989), S. 167.

Nur selten werden eigene Lieder der Sänger selbst auf solchen Kassetten aufgenommen. Typisch ist eine gemischte Zusammenstellung aus weniger bekannten Volksliedern (meist aus dem TRT-Repertoire), einigen von aktuellen kommerziellen Kassetten übernommenen Nummern sowie einem oder zwei Klassikern, bekannten Volksliedern, die sich auf Dutzenden von Kassetten immer wieder finden (etwa *havada bulut yok*, ›Keine Wolke am Himmel‹ oder *uzun ince bir yoldayım*, ›Ich bin auf einem langen, schmalen Weg‹). Die Arrangements sind weitgehend einheitlich: Als wichtigstes Begleitinstrument fungiert in praktisch allen Fällen eine *bağlama*, die sowohl im Hintergrund die Gesangsmelodie mitspielt als auch – stärker im Vordergrund – zwischen den gesungenen Abschnitten kurze Floskeln einwirft. Der klangliche Hintergrund inklusive Rhythmik und Bass (der ebenfalls grob der Melodie folgt), wird meist durch ein keyboard (*org*) gespielt, hinzu kommen gelegentliche Introduktionen durch *kaval* (Längsflöte) oder *mey* (Kurzoboe). Eher selten ist ein Einfluss des *arabesk*-Stils erkennbar, etwa an einer hohen und gepressten Stimme sowie an einem Arrangement mit Streichern (bzw. Streicherimitationen auf dem Keyboard/*org*), welche die Funktionen des *bağlama* übernehmen.

Von der oben (in Kapitel III, Abschnitt 2) dargelegten regionalen Vielfalt der anatolischen Volksmusikstile ist trotz der großen Masse nur wenig spürbar. Ende der 1990er Jahre dominierten alevitische Lieder mit weitgehend stereotyper Melodik den Volksmusikmarkt. Regionalstile wie der Stil der Ägäis, aber auch anspruchsvollere Gesangstile wie *bozlak* (beispielsweise die zahlreichen Kassetten des in Köln/Bergheim lebenden Neşet Ertaş¹¹⁵) sind unter den in Deutschland produzierten Kassetten überaus seltene Ausnahmen.

3.2 Hybridisierungen

Bereits von Anfang an war der Aufstieg der Volksmusik zu einer neuen Form von Kunstmusik mit einer starken Tendenz zur Hybridisierung verbunden. Wie erwähnt hatten Ziya Gökalp – und ebenso Hindemith¹¹⁶ –

¹¹⁵ Bayram Bilge Tokel (1999): *Neşet Ertaş Kitabı*, Ankara: Akçağ.

¹¹⁶ Hrsg. von Gültekin Oransay (1983); Cornelia Zimmermann-Kalyoncu (1984), S. 20-63.

explizit gefordert, die Türkische Volksmusik mit europäischer Kunstmusik zu verbinden (siehe S. 218). Während sich jedoch die europäisch orientierten Komponisten der frühen Türkischen Republik intensiv um diese neue Verbindung bemühten (siehe oben), kam es – weniger bewusst – auch zu einer Annäherung und zu vielfältigen Interaktionen zwischen Volksmusik und den Weiterentwicklungen der osmanischen Hofmusik. Als die frühen türkischen Volksmusikforscher in den 1920er Jahren Volksmusik wissenschaftlich zu beschreiben versuchten, griffen sie nicht nur auf europäische Musikwissenschaft zurück, sondern auch auf Terminologie und Konzepte der osmanischen Musiktheorie. So beschrieb Gazimihal die anatolische Rhythmik stets als *usul*, eine Vorstellung, die sich seither weitgehend durchgesetzt hat.¹¹⁷ Arels These vom türkischen Ursprung der osmanischen Kunstmusik (siehe oben) implizierte ohnehin, dass zwischen dieser Musik und der anatolischen Volksmusik grundsätzliche Gemeinsamkeiten bestünden. Die Tonsysteme beider Musiksprachen etwa, so heute die gängige Auffassung, wären im Kern identisch. Dabei ist es keineswegs unproblematisch, bei einfacher dörflicher Volksmusik überhaupt von einem Tonsystem zu sprechen. Saubere Intonation spielte dort keine herausgehobene Rolle, von den feinen Differenzierungen und Alterierungen der Kunstmusik finden sich in der anatolischen Volksmusik kaum Spuren, ebenso wenig vom Modalkonzept des *makam*. In der heute allgemein akzeptierten Notation der Volksmusik tauchen nur zwei mögliche Alterationen auf (entgegen derer fünf in klassischer türkischer Musik), neben dem europäischen *b* bzw. *#* noch *b²* / *#²* für eine etwas tiefere, um zwei *koma* versetzte Stufe – keine dieser beiden Alterationen wird in der klassischen türkischen Musik verwendet. Als anatolisches Gegenstück zu *makam* entstand das Konzept der *ayak* (wörtlich ›Fuß‹, ein Begriff, der aus der Volksdichtung übernommen wurde). Heute werden meist einzelne *ayak* direkt den

¹¹⁷ Mahmut Ragıp [Gazimihal](1929). Die vollständige Ausarbeitung dieses Ansatzes findet sich in Muzaffer Sarısözen (1962): *Türk Halk Müziği Usulleri*, Ankara: Resimli Posta Matbaası; Coşkun Elçi (1997).

entsprechenden *makam* gleichgesetzt.¹¹⁸ Eine Reihe türkischer Musikforscher setzte sich im Laufe des 20. Jahrhundert mit der Frage nach Ton- und Modalsystemen der Volksmusik auseinander und schuf dabei eine neuartige, eigenständige und in ihrer Entstehung hybride Musiktheorie der Volksmusik.¹¹⁹ Auch andere Elemente der Volksmusik werden heute häufig mit solchen der klassischen türkischen Musik parallel gesetzt, neben den Ton-, Modal- und Rhythmussystemen die improvisierten Gattungen *taksim* und *giriş* (bzw. *açış*) oder *gazel* und *uzun hava* sowie einzelne Instrumente, etwa die Längsflöte *kaval* mit der *ney*.¹²⁰

Bedeutend für die Artifizierung der anatolischen Volksmusik war der Sänger Ruhi Su (1912–1985). Ausgebildet in europäischer Gesangstechnik, und von 1942 bis 1952 Bassist an der Staatsoper Ankara, begann Ruhi Su Anfang der 1940er Jahre, im Rundfunk Volkslieder zu singen. Aus politischen Gründen von 1952 bis 1957 inhaftiert, widmete sich Ruhi Su fortan ganz der Volksmusik. Seine kräftige, pathetische, aber gleichzeitig überaus sanfte Opernstimme begleitete er lediglich mit einer *bağlama*, auf der er zwischen den gesungenen Abschnitten kurze, schlichte Tonfolgen einwarf. Mitte der 1960er Jahre nahm er in Istanbul erstmals Schallplatten mit seinen neuartigen Interpretationen auf, die sich mit ihrer klanglichen Kargheit deutlich von den überladenen Versionen des TRT absetzten und die ihn bald landesweit berühmt machten. 1971 gründete Ruhi Su den *Dostlar Korosu* (›Chor der Freunde‹), aus dem später eine Reihe von musikalischen Nachfolgern hervorging.¹²¹

Ruhi Sus bedeutendste Schülerin, Sümeyra Çakır, ging nach dem Militärputsch 1980 zunächst nach Berlin, von 1981 bis zu ihrem Tod im

¹¹⁸So entsprächen etwa *müstezat ayağı* dem *rast makamı*, *garip ayağı* dem *hicaz makamı* usw. Siehe Atınç Emnalar (1998), S. 548ff.; Markoff (1986a), S. 84ff.; Martin Stokes (1992), S. 50ff.; Onur Akdoğu (1994): *Türk Müziginde Perdeler*, Ankara: Kurtuluş.

¹¹⁹Niyazi Yılmaz (1996); Irfan Kurt (1989): *Bağlama Düzen ve Pozisyon*, Istanbul: Pan.

¹²⁰Çinuçen Tanrıkorur (1985/1998): *Türk Halk Mûsikîsi ve Klâsik Türk Mûsikîsi*, in ders.: *Mûzik Kimliğimiz üzerine Düşünceler*, Istanbul: Ötüken, S. 63-77.

¹²¹Ruhi Su (1985): *Ezgili Yürek. Şiirler Yazılar Konuşmalar*, Istanbul: Adam.

Jahr 1990 lebte sie in Frankfurt am Main.¹²² Bereits 1977 hatte Sümeyra in Berlin mit dem Arbeiterchor die Schallplatte *Barış ve Gurbet Türküleri* aufgenommen (siehe unten), daneben sang sie in Deutschland als Solistin bei verschiedenen politischen Veranstaltungen (Gewerkschaften, internationale Solidaritätsveranstaltungen etc.) und nahm eine Reihe von Schallplatten in ihrem eng an Ruhi Su angelehnten Stil auf, allerdings auch, gemeinsam mit der deutschen Pianistin Vera Sebastian, eine Platte mit Volksliedern, bearbeitet für Klavierbegleitung.¹²³ Der bereits mehrfach zitierte Musikforscher und Musiker Sabri Uysal beschreibt die Wirkungen, die von Ruhi Su ausgingen:

Als ich in Istanbul war, während meiner Militärdienstzeit, habe ich Ruhi Su kennen gelernt. Er war für mich eine ganz besondere Persönlichkeit, sowohl als Musiker als auch als Mensch. Vor allem die Interpretationen, die ich von ihm gehört habe, das habe ich bewundert. [...] Ich hatte das Glück, zwei Jahre mit ihm zusammenzuarbeiten. [...] Bei ihm habe ich viel gelernt, was ich an der Universität nicht gefunden habe. Ich war Geiger und habe dann mit *saz* angefangen. [...] Als ich Lehrer in Gaziantep [Stadt im Südosten der Türkei] war, an einer Lehrerschule für Mädchen, habe ich Geige gespielt und die Kinder haben wenig Interesse gezeigt. Wenn ich *saz* gespielt habe, waren sie alle fasziniert, und so habe ich langsam von der Geige zum *saz* gewechselt. [...] Von 1976 bis 1980, als ich mich beim Kultusministerium als Musikforscher beworben habe, war ich in Istanbul und habe sehr viel von Ruhi Su

¹²² Behçet Soğuksu (Hrsg.) (Anfang der 1990er Jahre): *Sümeyra*, Frankfurt am Main: Kybele.

¹²³ Sümeyra: *Türkü* (live in Frankfurt am Main, Kybele Musikforum, 1984 bzw. Sydney 1987); Sümeyra und Erich Schaffner: *Das Wetter ist seltsam geworden – Acaiplesti Havalari* (Kybele, Anfang 1990er); Sümeyra: *Sercelerin Süvarisi / Suwarê Cücikan* (Trikont, 1996); Sümeyra: *Gülün Elinden / Um der Rose Willen* (Kybele, Aufnahme des WDR 1989); Sümeyra: *Gülün Elinden / Vardar Ovasi* (Kybele, 1990er, Aufnahme WDR 1984). Weitere in Deutschland lebende Schüler von Ruhi Su sind Sabri Uysal (Köln), Mehmet Çapan (Stuttgart), Nurhan Uyar (Nurhan Uyar, geb. 1960, sang 1978-80 im *Dostlar Korosu*, lebt seit 1996 in Berlin; Nurhan Uyar: *Mican* (Trikont, 1998).

gelernt: wie man mit Liedern umgehen kann und dass man Lieder wie ein Goldschmied bearbeiten kann.¹²⁴

Kein direkter Schüler von Ruhi Su, musikalisch aber stark von diesem beeinflusst ist Hasan Yükselir, der von 1973 bis 1979 in Ankara Gesang sowie Musik- und Theaterwissenschaft studierte, seit 1993 in Wesseling (bei Köln) lebte und seit 2000 in Berlin wohnt. In verschiedenen Projekten bemühte sich Yükselir um künstlerische Inszenierungen von Volksmusik, aber auch von alevitischen Zeremonien. Daneben sang er mit europäisch gebildeter Stimme Volkslieder, begleitet von *bağlama*, teilweise kamen dazu Gitarre, Bass und Perkussion oder, stattdessen, Klavier oder gar, bei einem Konzert im Jahr 1996 in Köln, ein Symphonieorchester.¹²⁵

Ohne jeden Bezug auf Ruhi Su veranstaltet auch die Freiburger Sopranistin Meral Bilgin, die in erster Linie an westlicher Kunstmusik interessiert ist,¹²⁶ gelegentlich Konzerte mit anatolischer Volksmusik:

Mein erster Gesangslehrer in der Türkei hat Volkslieder gesammelt und westlich bearbeitet, daraus habe ich etwas zusammengestellt, wenn ich *saz*-Spieler dabei hatte. Früher habe ich kurze Zeit in der Türkei unterrichtet, in einer Mädchenschule, da habe ich *saz* gelernt. Aber ich kann mich nicht selber begleiten, ebenso wenig wie am Klavier. [...] Solche Mischkonzerte brachten finanziell nichts, aber es war etwas für das Gemüt. [...] Türkische Volksmusik wird mit der Kehle gesungen [und nicht

¹²⁴ Interview mit Sabri Uysal; Sabri Uysal: *Dosttan Dosta* (Bayar, Ende 1980er).

¹²⁵ Musiktheaterprojekte von Hasan Yükselir in der Türkei: *Bluthochzeit* nach Federico García Lorca 1989, *Yunusca Ezgiler* und *Yunus'dan Nazim'a* nach Texten von Yunus Emre, 1990-93, *Seyh Bedreddin Destani* nach Nazım Hikmet, 1993; ähnliche Projekte in Deutschland: *sah hände, die rosen banden in dunkler erde*, nach Texten von Yunus Emre; Theatermusiken für das *Arkadaş Tiyatro* in Köln; Hasan Yükselir: *Herkes Gibisin. Ayrılık* (Güvercin Müzik, ca. 1991/92); Hasan Yükselir: *Su Türküler* (Su Arts, Mitte 1990er).

¹²⁶ Meral Bilgin kam ursprünglich zum Musikstudium nach Deutschland: »Ich wollte auch Alte Musik machen, die hat Parallelen zu türkischer Musik, mit den Verzierungen. Daher habe ich an der Schola Cantorum mit René Jacobs gearbeitet. Das war eine enorme Bereicherung, diese Freiheit zu musizieren. Klassische Musik ist sehr festgelegt. Auch für die Stimme ist so eine Vielseitigkeit gut.« (Interview).

mit dem Zwerchfell]. Ich habe das nicht gelernt, ich bin damit aufgewachsen. Vieles, Vierteltöne und Verzierungen, darf ich in meiner Musik gar nicht machen. Südliche Stimmen haben immer Druck auf den Stimmbändern, man singt viel kehliger. Wenn ich es singe, geht das automatisch. Auch das Tonsystem. Man kann umschalten auf türkisch, weil man damit aufgewachsen ist. Das ist in einem *drin*. Aber ich glaube, es klingt anders als bei jemandem in der Türkei, weil wir immer darauf achten, den Druck von den Bändern zu nehmen, und auch die Intonation ist etwas unterschiedlich.¹²⁷

Wie vielfältig die verschiedenen Kunstmusiktraditionen individuell mitunter kombiniert werden, zeigt der musikalische Werdegang von Tahsin Incirci (geboren 1938): Zunächst studierte Incirci in Istanbul und Ankara westliche Musik und kam 1961 als DAAD-Stipendiat für ein Violinstudium nach Detmold, später nach Berlin. Sein 1973 gegründeter ›Türkischer Arbeiterchor‹, der über zehn Jahre bestand, sang sozialistische Lieder und Märsche, Volksliedbearbeitungen sowie Incircis eigene Kompositionen.¹²⁸ Später schrieb Incirci vor allem Kammermusik mit Motiven aus der Volksmusik in der stilistischen Nachfolge der ›Türkischen Fünf‹,¹²⁹ Mitte der 1990er Jahre verlegte er seine Aktivitäten weitgehend auf klassische türkische Musik,¹³⁰ angeregt unter anderem durch seine enge Zusammenarbeit mit dem bekannten Dirigenten Ruhi Ayangil.

In den späten 1960er Jahren entstanden in der Türkei im sogenannten *anadolu pop* überdies Rockversionen von anatolischen Volksliedern.

Wesentlich häufiger jedoch als ursprünglich westlich orientierte türkische Musiker sind es in Deutschland Volksmusiker, die sich um eine Synthese

¹²⁷ Interview mit Meral Bilgin.

¹²⁸ Tahsin Incirci, *Tiyatrom, Ensemble Kreuzberger Freunde: Pir Sultan. Ritüel Trajedi* (Tiyatrom, 1987); *Lieder aus der Fremde, Lieder für den Frieden / Barış ve Gurbet Türküleri* (Pläne, 1979); *Wir kommen von weit her... / Çok Uzaklardan Geliyoruz* (Trikont, 1986); Tahsin Incirci, *Kreuzberger Freunde, Sema: Şarkılarım Senin İçin / Meine Lieder für Dich* (ARTware, 1985).

¹²⁹ Beispielsweise die *23 Violin-Duos über türkische Volksweisen* (Berlin: Robert Lienau, 1973).

¹³⁰ Zum Beispiel im ›Quartet mit *kanun*‹ (*Kanun'la Kuartet*, 1993).

ihrer Musiksprache besonders mit westlicher Mehrstimmigkeit bemühten, häufig in Zusammenarbeit mit nicht-türkischen Musikern.¹³¹ Adil Arslan, geboren 1962 in Tunceli und seit 1979 in Berlin, lernte zunächst *bağlama* bei Nida Tüfekçi und Ali Ekber Çicek. Im Jahr 1986 veröffentlichte Arslan in seiner CD *Batı-Doğu Divan / West-Östlicher Divan*,¹³² auf der Volkslieder in Bearbeitungen durch den Gitarristen Carlo Domeniconi zu hören sind, beispielsweise den ursprünglich alevitisch-religiösen *Turna Semahi*, bearbeitet für Flöte, Englischhorn, *bağlama*, Gitarre, Perkussion, zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass. Auch bei weiteren, ähnlichen Versuchen anderer Komponisten wirkte Arslan als Solist mit, beim *Concerto di Berlinbul für bağlama, Gitarre und Kammerorchester* von Carlo Domeniconi (1988) oder bei der *Suite für bağlama, Violine und Klavier* von Hayrettin Akdemir (1989).¹³³

In fast allen Fällen werden dabei die Melodien der Volkslieder (mitsamt ihren Texten) unverändert gelassen, ebenso Rhythmik und Form, hinzugefügt wird jedoch eine Begleitung in einfacher Harmonik. Insbesondere die Begleitung von Volksliedern durch eine Kombination von *saz* und Gitarre ist heute unter jüngeren türkischen Volksmusikern in keiner Weise ungewöhnlich. Die meisten weitergehenden Volksmusikbearbeitungen entstehen in türkisch-deutschen Gruppen der

¹³¹ Ein frühes Beispiel hierfür ist die Sängerin Tülay German (siehe oben, S. 62f.), die in den 1970er Jahren Chansons und Volkslieder aufnahm. Der Bassist Francois Rabbath begleitete sie auf einer einfach und ohne jede Verzierung gespielten *saz* sowie einem gestrichenen Bass. Toulai et Francois Rabbath: *Le Chant des Poètes* (Arion, 1998, org: 1980); Toulai et Francois Rabbath: *Hommage a Nazim Hikmet* (Arion 1982).

¹³² (Tempo, 1986). Der Titel bezieht sich selbstverständlich auf Goethe, dessen Werk jedoch auf der CD keine weitere Rolle spielt.

¹³³ Adil Arslan: *Üryan* (Tempo, 1992); Carlo Domeniconi: *Concerto di Berlinbul* (Raks, 1993). – Ähnliche Interpretationen veröffentlichte auch der HAAK-BIR-KORO, der Chor eines Hamburger Alevitschen Zentrums unter der Leitung von Erdal Altunel, HAAK-BIR-KORO: *Unutmadik* (Hil-Tur, 1990er), sowie ein weiterer Chor aus Bremen unter der Leitung von Dursun Şahin (*Bremen Dayanışma Korosu: Türkülerde Anadolu*, Ada, Ende 1990er) mit den Solisten Aline Barthelemy, Cevdet Demirkapı, Can Tufan; außerdem Andreas Lieberg (Gitarre) und Britta Rösener (Blockflöte).

Stilbereiche Rock oder Jazzrock. Es sind vor allem Musiker der zweiten Einwanderergeneration, die diesen Weg versuchen, beispielsweise *Fata Morgana* (Berlin), *Derya* (Berlin), Metin und Kemal Kahramann (Berlin, Ankara), die Gruppe *Tan* um Ergün Aktoprak (Düsseldorf), bereits erwähnt wurden die kurdischen Musiker Civan Haco (Norwegen), Nurê und Nizamettin Ariç (Berlin).¹³⁴ Die Arrangements hängen dabei stark von den Begleitmusikern ab, insbesondere dann, wenn es sich nicht um Türken handelt. Meist sind es stets die gleichen bekannten Volkslieder, die bearbeitet werden. Von Aşik Veysels *Uzun ince bir yoldayım* (»Ich bin auf einem langen, schmalen Weg«) beispielsweise existieren Jazzversionen des Saxophonisten İlhan Erşahin sowie eine von Okay Temiz, ein Arrangement

¹³⁴ Beispielsweise: *Fata Morgana: Serap* (Raumer Records, 1999) mit Oruç Gürbüz (Gesang, *ud*, *kanun*, *saz*, *cümbüş*, Saxophon, Violine, Querflöte, Klarinette, Tenor Gambe, E-Klavier, Akkordeon), Dagmar Würfel (Gesang), Gülizar Tunç (Gesang), Ali Rıza Gürbüz (Gesang, Perkussion), Marco Moiola (Mundharmonika), Manfred Gruber (Gitarre), Torsten Schulz (Bass), Stephan Woike (Schlagzeug); *Derya: Ayrılık* (Stufe Records, 1997) mit Georg Kempa (Gitarre), Sibylle Bormann (Violine), Andrea Bauer (Cello), Dorothea Mader (Flöte), Oruç Gürbüz (Perkussion), Rene Toriello (Bass); Kazım Çalışkan & Andreas Heuser: *Asya* (Acoustic Music, 1997) mit Kazım Çalışkan (*saz*, *bağlama*, *darbuka*, *bendir*, talking drum, tambourine) und Andreas Heuser (Gitarren, electronic 5-string violin, Perkussion); Metin und Kemal Kahraman: *Ferfecir* (Ses, 1990er), u.a. mit Memo (*ney*), Dorothea Marien (Violine), Henning Schmied (Keyboard); dies.: *Deniz Koydum Adını* (Hades, 1990er); Radio Ethiopia: *Radio Ethiopia* (Ada, Ende 1990er) mit Ahmet Bektas (Gesang, *ud*, *cümbüş*, *darbuka*), Pit Budde (Gesang, Gitarren, *dobrio*, *buzuki*, *krar*, harmonica), Myke Nyemba (Gesang, Congas, Triangle, Bongos), Benno Gromzig (Baß), Uwe Kellerhof (Schlagzeug); Baba Jam Band: *Kayada* (Acoustic Music, 1993) mit Kazım Çalışkan, Andreas Heuser, Bianca Schulz (Gesang, Flöte, Djembe), Martin Verborg (Saxophone, Violine, Bassklarinetten, Perkussion), Frank Ollertz (Keyboards, Klavier, Congas, Trompete), Stuart Grimshaw (Bass), Walter Demtröder (Schlagzeug); Baba Jam: *Dost Kervanı* (Acoustic Music, 1999). - Weitere: Karşılama / Begegnung: *Dut Ağacı* (Yeni Dünya, 2000); Erdal Şahin: *Erdal Şahin* (Akbaş, 1999); Shimal: *Turkish Traditional Music ... in an contemporary form..* (ARC, 1999); Hüseyin and Günay Türkmenler: *Folk Music from Turkey* (EUCD, 1998); Nedim Nalbantoglu: *Müzik Kime Aittir* (Al Sur, 1997); *Turquerie. Muziek van Turkse groepen uit Nederland* (Munich Records 1994); *Windrose – Rüzgargülü* (Pläne, 1988).

als Rockstück der Stuttgarter Gruppe *Mokka* und eine freie Vokalinterpretation der in Zürich lebenden Sängerin Saadet Türköz, der Berliner Sänger Tamer lässt in seiner Version zunächst nur leise *bağlama*-Klänge hören, versetzt mit künstlichen Schellack-Kratzern, dann fallen Drum'n Bass und kräftige Keyboard-Akkorde ein.¹³⁵

In einigen Fällen wurden solche Ausharmonisierungen auch für große Orchester gesetzt. Der meines Wissens früheste Versuch dieser Art in Deutschland war das Stück *Anadolu* für *saz* und Orchester von Sanar Yurdatapan (der damals in Köln lebte), uraufgeführt beim WDR in Köln 1986 (Solist: Orhan Temur, Dirigent: Betin Güneş). Formal handelt es sich um eine suitenartige Folge anatolischer Lieder und Tänze,¹³⁶ Harmonik und Kontrapunkt sind derart einfach, dass sie eigentlich ohne größere musikalische Einbußen auch von einem Keyboard ausgeführt werden könnten.¹³⁷ Auch das *Concertino für drei Bağlama*, nach Volksliedern für Orchester bearbeitet von Cengiz Özdemir (Istanbul), ist höchstens zweistimmig. Wiederum fand die Uraufführung in Köln statt, am 5. Mai 1996. Solisten waren Arif Sağ, Erol Parlak und Erdal Erzincan (alle drei: Istanbul), Dirigent des Kölner Symphonieorchester war Betin Güneş (Köln).¹³⁸ Bei der letzteren eigener Bearbeitung des berühmten *bağlama*-Stückes *Haydar Haydar* von Ali Ekber Çiçek, die – wiederum in Köln – anlässlich des Alevitischen Festivals *Epos des Jahrtausends* (2000) uraufgeführt wurde, handelte es sich dagegen um eine komplexe und höchst anspruchsvolle Kombination des Originalstücks mit Stravinsky-Zitaten und freien thematischen Variationen.

¹³⁵ İlhan Erşahin: *She Said* (Pozitif, 1996; ²Golden Horn, 2000); Oriental Wind: *Life Road* (Jaro, 1983); Mokka: *Mokka* (Demo, 1998); Saadet Türköz: *Kara Toprak* (Amori, 1994); Tamer: *Renkler* (Raks, 1998). Ferhat Güneşli eröffnet das Lied *Buldular beni* von Aşık Mahsunî Şerif mit einer Paraphrase von Eric Claptons *I shot the Sheriff*. MC *Buldular Beni* (Ozan, 1998).

¹³⁶ *Sunuş – Bozkır ve Dağlar – Rüzgar – Kagnı – Sürü ve Çobanlar – Ilkbahar ve Yaz – Hasat ve Düğün – Ege – Halk Dansları (Zeybek, Teke, Horon, Düz, Horon)*.

¹³⁷ Melike Demirağ / Şanar Yurdatapan: *Istanbul'da olmak / Anadolu* (Ada, 1989).

¹³⁸ Arif Sağ Trio: *Concerto for Bağlama* (ASM, 1998).

Einen anderen Weg beschritt der Berliner *saz*-Spieler Sıddık Doğan (geboren 1952). Erst nach seiner Migration nach Berlin 1982 begann sich Doğan autodidaktisch mit Mehrstimmigkeit zu beschäftigen. Ab 1990 entwickelte sich an der Musikschule Berlin-Wedding, wo Doğan unterrichtete, eine dauerhafte Zusammenarbeit mit dem Streichorchester bzw. dem Streichquintett der Schule. Im Laufe der Jahre schrieb Doğan eine Reihe von Orchesterfassungen von Volksliedern (teilweise von seinen eigenen), die er selbst, seine *saz*-Schüler und schließlich auch Gesangsschülerinnen gemeinsam mit dem Orchester aufführten.¹³⁹

Taner Akyol (geboren 1977 in Karakoça, seit Anfang der 1990er Jahre in Berlin) begann zunächst ebenfalls als *saz*-Spieler, ehe er an der Berliner Hanns-Eisler-Hochschule für Musik ein Kompositionsstudium aufnahm. Vor allem in seinem Stück *Ona / Für Sie* für *bağlama*, *ney*, Violine, Tamtam und *bendir* (1997) kombinierte er Satztechniken der Neuen Musik mit zeitgenössischer *bağlama*-Technik. Seit 2000 spielt Akyol *bağlama* gemeinsam mit anderen Studierenden der Neuen Musik-Szene in der internationalen Berliner Gruppe *Cornucopia – Ensemble für musikalische Grenzüberschreitungen*.

3.2 *Bağlama*

Am deutlichsten zeigen sich die Veränderung der Volksmusik, aber auch die nach wie vor bestehende Spannung zwischen sozialen Identitäten und musikalischen, bei dem zweifellos populärsten türkischen Volksmusikinstrument, der *bağlama*. Seit etwa den 1960er Jahren stieg die *bağlama* vom reinen Begleitinstrument zu einem Soloinstrument mit immer schwierigerer und differenzierterer Spieltechnik auf. Insbesondere die *âşık*, auch die berühmten wie Âşık Veysel oder Davut Suları, hatten das Instrument nur für eine grobe und technisch einfache Begleitung benutzt; im Vordergrund stand der Gesang, und dabei in erster Linie der Text. Dörfliche Instrumente wiesen oft unsaubere Bundeinteilungen auf, die sich von Region zu Region voneinander unterscheiden konnten, auch die Größe der

¹³⁹ Letzte Kassette: *Çoban Yıldızı* (Duygu, 1999), davor erschienen bereits fünf Kassetten.

Instrumente, Saitenzahl und Stimmungen waren keineswegs einheitlich (siehe Kapitel III, Abschnitt 2).¹⁴⁰

In den 1960er Jahren traten erstmals Musiker auf, die (unter anderem) durch schwierige und innovative Spieltechniken auffielen, etwa Ali Ekber Çiçek (geboren 1938) in seinem berühmten, bereits erwähnten Stück *Haydar Haydar* (1965), das bis heute als eines der technisch schwierigsten *bağlama*-Stücke gilt, oder Talip Özkan (geboren 1939), der seit 1976 in Paris lebt (siehe oben, S. 63) und vor allem für seine Interpretationen von Musik des Ägäischen Raumes bekannt ist. Anfang der 1980er Jahre erreichte die Gruppe *Muhabbet* mit überwiegend alevitischen Liedern zuvor kaum für möglich gehaltene Verkaufszahlen. Bei *Muhabbet* spielten einige der (neben Ali Ekber Çiçek) besten *bağlama*-Spieler ihrer Zeit: Arif Sağ (geboren 1945), Musa Eroğlu (geboren 1946), Yavuz Top (geboren 1950) und Muhlis Akarsu (1948-1994). Insbesondere Arif Sağ, zuvor als Rundfunk- und Studiomusiker eher im Hintergrund aktiv, wurde nun zum Idol einer neuen Generation von *bağlama*-Spielern. Anders als bisher spielte er auf einem Instrument mit kurzem Hals und in sogenannter ›*bağlama*-Stimmung‹ (*bağlama düzeni*), und schon bald war die traditionelle Langhalsvariante und mit ihr die ›Schwarze Stimmung‹ (*kara düzeni*) weitgehend außer Mode. Der größte Vorteil der Kurzhals-Variante liegt darin, dass bei ihr alle drei Saiten gleichberechtigt verwendbar sind, während Melodien auf der Langhals-*bağlama* praktisch nur auf dem höchsten Saitechor gespielt wurden. Während dadurch einerseits ein schnelleres Spiel ermöglicht wird, verliert die *bağlama* andererseits die reichen Möglichkeiten

¹⁴⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal (1975); Laurence Picken (1975); Markoff (1986a); İrfan Kurt (1989); Onur Akdoğu (1994); Erol Parlak (2000): Türkiye'de el ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2490, Ankara. Die Anzahl der Bündel liegt üblicherweise zwischen 14 und 26, auf dem Land sind es meist weniger, bei modernen Instrumenten mitunter auch mehr. In den letzten Jahrzehnten hat sich das Aussehen der Instrumente durch diverse Dekorationen verändert, außerdem dadurch, dass das Halsende mit den Wirbeln abgknickt wurde, was eine höhere Saitenspannung und somit einen schärferen Klang ermöglicht. Seit den 1960er Jahren gibt es überdies die Variante der *E-saz* nach Vorbild der E-Gitarre.

wechselnder Bordune der traditionellen Spielweise, die nicht zuletzt durch die vielfältigen Stimmungen ermöglicht wurden.

Mit *Muhabbet* war eine Art ›alevitischer Stil‹ entstanden, dessen Lieder melodisch wenig abwechslungsreich in kurzen Abwärtssequenzen verlaufen. Praktisch alle Lieder verlaufen im gleichem Modus (dorisch mit um 2b erniedrigter zweiter und sechster Stufe), in uniformer Stimmung und Grifftechnik sowie infolge dessen auch mit stets den gleichen Verzierungen.¹⁴¹ Diese musikalische Entwicklung verlief weitgehend parallel zu der oben (in Kapitel III) geschilderten Renaissance des Alevismus. In Deutschland waren es vor allem alevitische Vereine, die in den 1990er Jahren Konzerte mit Sängern und *bağlama*-Spielern dieses Stiles organisierten. Die betont musikalisch-künstlerische Entwicklung wurde dadurch allerdings nicht gefördert. Viele Musiker (und auch ein Teil des Publikums) beklagten die unbefriedigende, eher an Hochzeitsfeiern erinnernde Konzertsituation solcher alevitischer Veranstaltungen.

Gerade Arif Sağs lange und introvertierte Instrumental-Improvisationen, mit denen er seine Versionen der alten Lieder von Davut Suları oder Âşık Daimi einleitete und die in ihrer Virtuosität und ihrem absolut-musikalischen Anspruch nur noch sehr entfernt an die bäuerliche Volksmusik früherer Tage erinnern, haben indessen selbst unüberhörbar meditativen Charakter. Überspitzt formuliert zeigt sich in ihnen ein Wandel von einer Musik mit religiöser, alevitischer Funktion hin zu einer Auffassung von Musik als einer Art säkularisierter Religion.

Seit Ende der 1970er Jahre war es in der Türkei möglich, an staatlichen Konservatorien Volksmusik mit Hauptfach *bağlama* zu studieren, wodurch das musikalische und spieltechnische Niveau weiter anstieg. Immer stärker schaffte der kommerzielle Erfolg der Volksmusik einen Markt für gute Studiomusiker (siehe S. 148ff.). Mit Çetin Akdeniz, dem prominentesten Studio-*bağlama*-Spieler der Türkei, trat Anfang der

¹⁴¹ Etwa ein tonräumlich enger Triller auf der Stufe *si*, ausgeführt durch den Ringfinger; ein Nebenschlag unter mit dem Daumen auf der obersten Saite gegriffenen *do*; Nebenschlag *fa* unter der Hauptstufe *mi* durch den Mittelfinger.

1990er Jahre abermals eine neue Generation mit wesentlich verbesserter spieltechnischer Schnelligkeit nach vorne. Auch das Gruppenkonzept von *Muhabbet* wurde in weiteren kammermusikalischen Kombinationen verschiedener *bağlama*-Typen (*cura, tanbura, bağlama, divan sazı, mezdan sazı*) weiterentwickelt, beispielsweise in dem Trio *Bengi Bağlama Üçlüsü* (seit 1988). Eine technische Neuerung in diesem Zusammenhang ist die Einführung des Kapodasters zur Transponierung, übernommen von der Gitarre.

Für *bağlama*-Spieler in Deutschland war es mit Anstrengungen verbunden, diesen schnellen Entwicklungen in der Türkei noch zu folgen. Anfang der 1980er Jahre waren auch hier Großmeister wie Arif Sağ, Talip Özkan in Paris oder Ali Ekber Çiçek – oder wenigstens direkte Schüler von diesen – als Lehrer begehrt: in Berlin beispielsweise Adil Arslan, Schüler unter anderem von Ali Ekber Çiçek und Anfang der 1980er Jahre in Berlin einer der wenigen, die auf der Kurzhals-*bağlama* spielten; in Basel zur gleichen Zeit Şemsettin Köse, Schüler von Talip Özkan. Halit Çelik, heute gemeinsam mit seinem Mitspieler Kasım Yıldız selbst erfahrener *bağlama*-Lehrer in Berlin:

Damals hat Adil Arslan *saz*-Unterricht gegeben, 1982 war das. Es gab in der ›Theatermanufaktur‹ ein Konzert mit Ali Ekber Çiçek – und mit Adil Arslan, den kannte ich damals noch nicht. Der hat mich damals sehr beeindruckt: es war eine neue *bağlama*. Er war damals ja auch erst 24 Jahre alt. Diesen *bağlama*-Stil hatte ich noch nicht gesehen, das saubere und technische Spiel und die schöne Interpretation. [...] 1984 bis 1986 hatte ich dann bei ihm Unterricht, er hat damals in mehreren [städtischen] Musikschulen unterrichtet, in Neukölln und an der Volkshochschule. Dann haben wir [Çelik und Kasım Yıldız] von Yavuz Top Unterricht bekommen, er war damals in Berlin. 1987 haben wir uns von Adil getrennt und wollten allein etwas machen. Von 1987 bis 1994 haben wir nur mit Freunden *bağlama*-Gruppen, Auftritte, Kulturveranstaltungen und so gemacht. [...] 1994 waren wir an einem bestimmten Punkt angekommen. Ich habe gemerkt, dass ich von den Lehrern hier nichts mehr lernen kann. [...] Ich habe zwar *bağlama* spielen gelernt, aber nicht bewusst gelernt, nur über das Gehör. Noten

lesen konnte ich bis 1993 nicht. 1993 bin ich zu [dem Komponisten] Tayfun Erdem gegangen, ein sehr guter Lehrer. Gehörbildung, und alles was dazu gehört, habe ich dort gelernt, etwa ein Jahr lang. Dann war ich bei Çetin Akdeniz im Unterricht. Drei Wochen bei ihm waren wie zehn Jahre *saz* spielen, technisch bin ich da sehr gut vorangekommen. [...] Diese Spieltechnik habe ich zwei Jahre geübt. Çetin Akdeniz ist im Bereich Technik und Geschwindigkeit schon etwas Besonderes. Dann habe ich die emotionale Seite an dieser Sache entdeckt, das gefühlvolle Singen, [alevitische] *deyiş* singen. Ich wollte die Lieder aus der Region, von der ich stamme, singen. Ich bin nach Erzurum gegangen und war bei Nurullah Akçayır, ein TRT-Künstler. Das hat wiederum zur Entwicklung meiner emotionalen Seite beigetragen. Immer wenn ich bei einem neuen Lehrer war, musste ich mir Zeit nehmen, um alles zu verarbeiten und zu verinnerlichen und wieder zwei Jahre zu üben. Ich wollte mich immer weiter entwickeln und bin dann zu Erensoy Akkaya gegangen, zwei Wochen. [...] Wir haben sehr viele Künstler kennen gelernt, aber die Spitze war Arif Sağ. Er hat uns sehr beeindruckt, er war vielleicht der größte Einfluss.¹⁴²

Deutlicher noch als bei Volksliedsängern zeigt sich bei vielen in Deutschland lebenden *bağlama*-Spielern ein betont künstlerischer Anspruch, der mit der Inanspruchnahme durch die oben (in Kapitel III) beschriebenen landsmannschaftlichen, nationalen und alevitischen Identitäten immer wieder in Konflikt gerät. Gerade viele *bağlama*-Spieler sind geradezu besessen von ihrem Instrument und spielen buchstäblich Tag und Nacht. Während der zahlreichen, von Vereinen organisierten Konzerte jedoch beschränkt sich ihre Aufgabe meist darauf, Sänger und Sängerinnen zu begleiten, während ihr eigenes Spiel meist vollkommen unbeachtet bleibt.

Diese Spannung zeigt sich auch im *bağlama*-Unterricht. Wie oben (in Kapitel II??) beschrieben, haben nur die wenigsten Schüler ernsthaft Interesse an fundierten Fähigkeiten und Kenntnissen. Ambitionierte Lehrer verzweifeln daher regelmäßig bei ihrem Bemühen, ihren Schülern auch Notenkenntnisse oder technische Übungen nahe zu bringen.

¹⁴² Interview mit Halit Çelik.

Wichtigstes Hilfsmittel sind im Unterricht die Solmisationssilben (*do, re, mi, fa, sol, la, si, do*). Einige Lehrer üben mit ihren Schülern gezielt *solfej*, also das Singen von Tonfolgen auf den entsprechenden Silben. Selbst wenn Lehrer Noten verteilen oder an eine Tafel schreiben, ziehen es die weitaus meisten *bağlama*-Schüler es vor, sich handschriftlich die Solmisationssilben darüber zu notieren, diese dann möglichst schnell, mehr oder weniger genau, auswendig zu lernen und die Noten anschließend wieder zu ignorieren. Während die meisten Schüler zufrieden sind, wenn sie einige Lieder begleiten können, betonen Lehrer immer wieder die Notwendigkeit von Musiktheorie – auch wenn sie selbst ihren eigenen theoretischen Anforderungen durchaus nicht immer genügen. Häufig wird auch das Fehlen einer standardisierten Lehrmethode beklagt, und immer wieder vertrauten mir *bağlama*-Lehrer an, gerade an einem Lehrbuch zu arbeiten. So erklärte mir Kazım Öztürk in Basel, er würde mit seinen Schülern in den ersten Wochen zunächst ausschließlich die rechte (Schlag-)Hand üben – bei abgedecktem Griffbrett – und erst danach die ersten Griffe.¹⁴³ Andere wechseln zwischen beiden Aufgaben oder konzentrieren sich praktisch ausschließlich auf die Schnelligkeit der linken (Griff-)Hand. Bemerkenswerterweise werden die klanglich so wichtigen Verzierungen praktisch niemals unterrichtet, die gängige Auffassung ist, diese »kommen von allein«. Auch Fingersätze – auf der Kurzhals-*bağlama* durchaus variabel – werden kaum vermittelt oder gar geübt. Gerade hier besteht tatsächlich noch eine Reihe stilistischer Unterschiede, allein die Frage, ob der kleine Finger benutzt werden soll, wird wieder und wieder diskutiert. Für eine Problematisierung musikalischer Interpretationen schließlich hätte wohl kaum ein *bağlama*-Schüler ernsthaft Verständnis. Derartige Diskussionen finden lediglich innerhalb der kleinen Kreise technisch fortgeschrittener und künstlerisch ambitionierter Musiker statt.

Besonders deutlich manifestiert sich der gestiegene musikalische und musiktheoretische Anspruch von *bağlama*-Lehrern in der Selbstdarstellung der privaten Musikschulen, die, nach dem Vorbild

¹⁴³ Interview mit Kazım Öztürk.

entsprechender Schulen in der Türkei,¹⁴⁴ seit Ende der 1990er Jahre in einigen deutschen Städten gegründet wurden (siehe oben, S. 103). Im Logo der Berliner ›Orient-Musikschule‹ von Adil Arslan beispielsweise war ein Notenzeichen abgebildet (sowie eine Friedenstaube), in ihrem Fernsehwerbespot war ihr Leiter zu sehen, wie er Schüler im Unterricht demonstrativ auf die Noten verweist, die auf einem großen Notenständer liegen. Das Logo des ›Mosaik Musikzentrums‹ (*Mozaik Müzik Merkezi*) in Basel zeigt einen Violinschlüssel.

Der *bağlama*-Bauer und Inhaber eines türkischen Musikgeschäftes in Hannover, Şaban Kısacık, erklärt:

Die Leute wollen ihre Kinder nicht mehr zum Unterricht in Vereine schicken, sonder lieber privat, zu der Schule von Güler Duman oder hier im Musikladen, weil es unabhängig ist und weil es jemand ist, der die Musik professionell macht.¹⁴⁵

Eine bislang noch einzigartige Erweiterung dieses Konzeptes stellt die Eröffnung eines eigenen Fachbereiches ›Türkische Musik‹ am Konservatorium Rotterdam unter der künstlerischen Leitung von Talip Özkan dar.¹⁴⁶

In der Wiederbelebung der sogenannten *şelpe*-Technik Mitte der 1990er Jahre schließlich zeigt sich eine weitere Neuentwicklung der *bağlama*. Hierbei werden die Saiten nicht mit einem Plektrum angeschlagen, sondern mit den Fingern der rechten Hand, oder die Saiten werden durch ein kräftiges Aufsetzen von Fingern der rechten Hand auf die Saiten am Griffbrett zum Schwingen gebracht. Diese Grifftechnik – in relativ einfacher Form für die kleine, drei-saitige *bağlama* vom Typ der *cura* vor allem bei den Yörük-Nomaden in der Region Fethiye in der Südtürkei gebräuchlich – gelangte durch Ramazan Güngör an moderne

¹⁴⁴ Martin Stokes (1992), S. 43ff.

¹⁴⁵ Interview mit Şaban Kısacık. Güler Duman studierte selbst am Konservatorium der Technischen Universität Istanbul, u. a. bei Güler Güney (Gesang) und Nida und Neriman Tüfekçi. Seit beinahe zwanzig Jahren arbeitet sie als professionelle Volksmusikerin und produzierte bislang 18 Kassetten, darunter *Öl Deseydin Ölmez miydim?* (Duygu, ca. 1996), *O Leyli Leyli* (1990), *Bu Devran* (Devran, Mitte 1990er Jahre).

¹⁴⁶ Interview mit Nahim Avcı.

Virtuosen wie Arif Sağ, Erol Parlak oder Erdal Erzincan. Ursprünglich entstand sie offenbar zur instrumentalen Imitation eines jodelähnlichen Gesangsstiles, bei dem sich die Sänger mit der Hand auf den Kehlkopf klopfen (*boğaz* oder *kırtlag*).¹⁴⁷ Auffällig bei der *şelpe*-Technik ist zum einen die virtuose technische Weiterentwicklung dieser ursprünglich einfachen Nomadentechnik, wobei der Aspekt der ›Authentizität‹ stets betont wird (siehe S. 222). Zum anderen aber wurde in ihren herausragendsten Protagonisten, vor allem in Erol Parlak, ein gänzlich neuer Virtuostyp sichtbar, der musikwissenschaftliche Forschungen mit elitären künstlerischen Ansprüchen verbindet. Ähnlich wie die Alte-Musik-Bewegung Europas vor allem von musikhistorisch arbeitenden Musikern getragen wurde, promovierte Parlak nach langen Forschungen über die besagte Spieltechnik, die er daneben künstlerisch immer mehr verfeinerte. Sein Stil zeigt eine ästhetisierende Neukombination von technisch weiterentwickelten regionalen Traditionen. Begleitet wurde diese Entwicklung durch ein Revival von historischen Aufnahmen älterer Volksmusik, insbesondere produziert vom Istanbuler Label ›Kalan‹.¹⁴⁸

In Deutschland versuchten einzelne *bağlama*-Spieler, gänzlich neue Spieltechniken zu entwickeln, teilweise angeregt durch europäische Instrumente, insbesondere durch die Gitarre. Der in dieser Hinsicht sicherlich ungewöhnlichste Musiker ist der Bielefelder Ismet Topçu (geboren 1966), der Anfang der 1980er Jahre eine viersaitige *bağlama* mit der Stimmung *D A E A* entwickelte:

Ich bin seit 1975 in Deutschland. Früher habe ich arabische Musik gehört, als ich schon in Deutschland war. Und ich bin mit klassischer Mu-

¹⁴⁷ Erol Parlak (2000); Hamit Çine (1997): *Boğaz Havaları ve Üçtelli Bağlama*, in: *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk Müziği, Oyun Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, Ankara: T.C. Kültür Nakanlığı, S. 100-103; Ursula Reinhard (1996): Eine alte nomadische Singtechnik in der Türkei und auf dem Balkan und ihre instrumentale Wiederbelebung, in: Doris Stockmann, Jens Henrik Koudal (Hrsg.): *Historical Studies on Folk and Traditional Music*, Kopenhagen: Danish Folklore Archives & Museum Tusulanum Press.

¹⁴⁸ Beispielsweise Aufnahmen von Malatyalı Fahri Kayahan, Hisarlı Ahmed, Nida Tüfekçi und Muharrem Ertaş, oder Ertaş Seyit Meftuni: *Yarın Deyişleri* (Folk Müzik Center, ca. 1999).

sik aufgewachsen, weil ich hier in Deutschland war. Ich habe deutsche Mentalität gelebt, keine türkische, weil wir ja auch deutsche Schulen besucht haben. [...] Nach paar Jahren hat mich mein Vater bei einer Gitarrenscheule angemeldet, mein Lehrer war Herr Zimmermann. [...] Ich hatte auch Unterricht in *bağlama*, bei meinem Vater, der sehr streng war. [...] Aber angefangen habe ich mit Gitarre. Mein Vater hat gedacht, Gitarrentechnik ist gut, die hat mehr Saiten, und es ist ein gutes Training, die Finger haben ein System. [...] Dann bin ich auf Jazz gekommen. Gitarre war aber letztlich nicht gut für mich, weil es ein europäisches Instrument ist. Es gibt so viele sehr gute Gitarristen auf der ganzen Welt, da wäre ich nur ein kleines Stück. Ich muss auch das fühlen, was ich selber besitze.¹⁴⁹

Auffällig an Topçus Spieltechnik sind zunächst rasend schnelle Skalen, wie sie einige international bekannte Rock- oder Jazzgitarristen zu spielen pflegen. Daneben sind Topçus Kassetten¹⁵⁰ geprägt von ausgesprochen wilden elektronischen Klangpassagen. Auch sein Konzert für *bağlama* und Orchester dürfte in seiner exzentrischen Textur sowie seinen enormen technischen Ansprüchen wohl kaum einem Orchester für eine Aufführung nahe zu bringen sein. Seiner letzten Kassette waren auf dem Booklet zahlreiche, in ihrer Detailliertheit kaum mehr verständliche Angaben zu Stimmungen, Klang- und Spieltechniken beigegeben.

Auch Erkan Oğur (geboren 1954 in Ankara) studierte (in München) Gitarre und wurde ab 1976 vor allem durch sein bundloses Instrument bekannt. 1980 kehrte er in die Türkei zurück und studierte am Konservatorium der Technischen Universität Istanbul weiter. Mitte der 1990er Jahre trat er mit einer speziellen *kopuz* vor allem gemeinsam mit Ismail Demircioğlu (*divan sazı*) auf.

Auf der traditionellen Langhals-*bağlama* neue Spieltechniken zu entwickeln, die solchen der Neuen Musik entlehnt sind, versuchen noch verschiedene weitere Musiker, unter ihnen der Berliner *bağlama*-Spieler

¹⁴⁹ Interview mit Ismet Topçu.

¹⁵⁰ *Enstrümental 2001* (Star, 1999); Doppel-Kassette *Benim Adım Ismet / Enstrümental* (Devran, 1999). Ismet [Topçu] & the Minarets: *From Istanbul to Damaskus – Oriental Music Compilation* (Ausfahrt Record, 1987).

und Musikwissenschaftler Nevzat Akpınar.¹⁵¹ Er verwendet in seinen Kompositionen seit Anfang der 1990er Jahre atonale Passagen sowie reine Klangfiguren, bei denen er unter anderem auch neue perkussive Klänge am Instrument erzeugt. 1998 entwickelte er gemeinsam mit dem Maler und Performancekünstler Ercan Arslan eine sogenannte *Sazformance*, eine gemeinsame Performance mit improvisierten Klängen und eigenen Kompositionen.¹⁵²

Ähnlich wie soziale Identitäten sind insgesamt gesehen auch die musikalischen Möglichkeiten und künstlerischen Diskurse der imaginären Türkei von einer schwer überschaubaren Vielfalt sowie komplexen Interaktionen geprägt.

Bei Volksmusik und ebenso bei den verschiedenen Nachkommen osmanischer Hofmusik ist der transstaatliche Bezug von entscheidender Bedeutung - nicht zuletzt deshalb, weil beide bislang nur wenig in den allgemeinen deutschen Kulturbetrieb integriert sind. Parallel zu dem Ausbau der transstaatlichen Verbindungen gewannen daher gerade diese beiden künstlerischen Traditionen in Deutschland immer stärker an Gewicht. Insbesondere Volksmusik mit ihren noch jungen künstlerischen Ansprüche ist jedoch nach wie vor tief in komplexe soziale Identitätsgeflechte verstrickt. Die sogenannte klassische türkische Musik stellt im Übrigen derzeit die einzige Musiksprache der Türkei dar, die von Rückwirkungen der Migration nach Deutschland praktisch nicht betroffen ist.

¹⁵¹ Nevzat Akpınar, geboren 1968 in Sivas (Zentralanatolien), lebt seit 1980 in Berlin. Seit 1984 lernte er Musiktheorie bei dem Komponisten Tayfun, 1985/86 *saz* bei Talip Özkan (Paris), seit 1988 studiert er Musikwissenschaft und Vergleichende Musikwissenschaft, seit 1990 Klavierunterricht bei Henning Schmiedt. Ab 1992 spielte Nevzat Akpınar bei der griechisch-türkisch-deutschen Gruppe *Zotos Compania*.

¹⁵² Ähnliche spieltechnische Experimente des Kölner Musikers Orhan Temur sind noch nicht zu konkreten Projekten oder CDs entwickelt worden. (Interview).

Kaum zu unterschätzen ist die Bedeutung westlicher Kunstmusik in der realen wie der imaginären Türkei. Historisch gesehen wurde sie entscheidend von Migranten und Migrationen in beiderlei Richtung geprägt. In allen Musikstilen der Türkei, in künstlerischen, kommerziellen oder sozial-funktionalen Kontexten sind heute Einwirkungen westlicher Musiksprachen und ihrer theoretischen Diskurse unübersehbar. Für rein westlich ausgerichtete türkische Musiker in Deutschland dagegen ist die Migrationserfahrung oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Migrationsgeneration heute musikalisch beinahe irrelevant, ebenso transstaatliche Verbindungen in die Türkei. Diese Musiker - und nur sie - haben tatsächlich gute Chancen, einfach und ohne spezielle Behinderungen im Musikleben Deutschlands aufgenommen zu werden.