

Martin Greve

Die Musik der imaginären Türkei

Musik und Musikleben
im Kontext der Migration aus
der Türkei in Deutschland



Inhalt

Dank	IX
Einleitung	1
Feldforschung im türkischen Deutschland.....	4
Die ›imaginäre Türkei‹	10

Erster Teil: Geschichte und Gegenwart

I	Zwischen Türkei und Deutschland	23
1	Reisen und Auswanderung	24
2	Arbeitsmigration	31
2.1	Die Gastarbeiter-Lieder	36
3	<i>Gurbetçiler</i> – Die Türken in der Fremde	43
3.1	Musik aus der Sicht der <i>Hürriyet</i>	50
4	Leben in Europa	62
4.1	Internationale Musiker	62
4.2	Deutsch-türkische Interaktionen	68
5	Transstaatliche Verbindungen	73
5.1	Reisen.....	73
5.2	Musikkassetten-Import	77
5.3	Musik im türkischen Fernsehen	82
5.4	Aktualisierungen	88
II	Die Kunst der Improvisation	93
1	Musik im Leben der imaginären Türkei	96
1.1	Musik im Alltag	96
1.2	Vereine und andere Institutionen	100
1.3	Kommunikation innerhalb des türkischen Lebens.....	104
1.4	Medien im türkischen Leben Deutschlands	106
2	Profis	113
2.1	Hochzeitsmusiker.....	113
2.2	Musikläden.....	120

2.3	Gazinos und Tavernas	121
2.4	Konzerte	131
3	Jugendmusikkultur	138
4	Die eigene Kasette	148
5	Regionale Unterschiede	159
	Hannover	159
5.1	Die Größe der türkischen Bevölkerung.....	164
	Mannheim	166
	Berlin.....	169
5.2	Soziokulturelle Umgebung.....	174
	Duisburg.....	175
	München.....	180
	Freiburg im Breisgau.....	187
5.3	Regionale Einwanderungsgeschichte.....	188
	Basel.....	188

Zweiter Teil: Musik im Geflecht von Identitäten

III	Musik und soziale Identitäten	199
1	Musik als Identitätsmarkierung.....	199
2	Landsmannschaften (<i>hemşerilik</i>).....	208
3	›Türkische Volksmusik‹.....	216
3.1	Die Konstruktion ›türkischer Volksmusik‹	216
3.2	<i>Âşık</i>	222
3.3	TRT, ›türkische Volksmusik‹ und ›türkische Volkstänze‹	228
3.4	Türkische Volksmusik im Musikleben der imaginären Türkei	233
4	›Kurdische Volksmusik‹	238
4.1	Kurden.....	238
4.2	Yezidi	241
4.3	Kurdische Diaspora und Nationalismus.....	244
4.4	Die Konstruktion ›kurdischer Volksmusik‹.....	248
4.5	›Kurdische Volksmusik‹ in Deutschland	258
5	Sunniten und Aleviten.....	269
5.1	Islam und Alevismus in der Türkischen Republik.....	269
5.2	Islam und Alevismus in Deutschland.....	276
5.3	Musik im sunnitischen Islam und im Alevismus	282
5.4	›Alevitische Musik‹ in Europa	292

IV Musik als Kunst	303
1 ›Westliche‹ Musik.....	304
1.1 ›Westliche‹ Musik in der Türkei.....	304
1.2 ›Westliche‹ türkische Musiker im türkischen Musikleben Deutschlands	318
1.3 Jazz.....	326
2 Osmanisch-türkische Kunstmusik	329
2.1 Klassische türkische Musik	329
2.2 Kunstmusik des Sufismus	340
3 Volksmusik	344
3.1 Volksmusik als Kunstmusik	344
3.2 Hybridisierungen	347
3.3 <i>Bağlama</i>	354

Dritter Teil: Konstruktion und Aufhebung kultureller Differenz

V Deutsche und Türken	367
1 Die Deutschen.....	369
1.1 Deutsche im Musikleben der imaginären Türkei.....	371
2 Der ›Orient‹.....	379
2.1 Bauchtanz.....	384
2.2 Türkisch-deutsche Musiker als ›Orientalen‹.....	388
3 Musik als Sozialarbeit.....	399
3.1 Interkulturelle Musikpädagogik.....	406

VI Interkultureller Idealismus und internationale Vermarktung	411
1 Internationale Musiker auf dem deutschen Musikmarkt	411
2 Weltmusik	414
2.1 Weltmusik in deutschen Städten.....	417
2.2 Türkische und nicht-türkische Musiker	420
3 Vermarktung in Deutschland und in der Türkei	429
4 Hiphop	440

Nachwort	457
-----------------------	-----

Anhang

Anhang 1 – Glossar	465
Anhang 2 – <i>Merhaba</i> (Berlin), Anfang 1999	469
Anhang 3 – Aus Karl Mays Roman <i>Von Bagdad nach Stambul</i>	473
Anhang 4 – Literatur.....	475
Anhang 5 – Tonträger.....	515
Anhang 6 – Interviews.....	535
Anhang 7 – Register der Musiker und Musikgruppen	541

Dank

Insgesamt haben die Studien zu diesem Buch über sechs Jahre gedauert, und im Laufe dieser Zeit habe ich so unendlich viel Hilfe und Unterstützung erfahren, dass es vollkommen unmöglich ist, all die Menschen hier namentlich aufzuführen, die es eigentlich verdient haben. Von vielen weiß ich nicht einmal die Namen, stellvertretend für sie danke ich hier dem Kellner des Kölner Hochzeitssalons ›Eurosaal‹, der mir am Ende eines sechsstündigen Konzertes mit reichem Abendessen und Getränken erklärte, er freue sich, dass sich ein Deutscher so sehr für türkische Musik interessiere, und deshalb würde er auf gar keinen Fall auch nur einen Pfennig Bezahlung von mir annehmen. In ähnlicher Weise stellvertretend für viele danke ich Bülocan, einem jungen *bağlama*-Spieler in München, der mich einfach auf Verdacht, buchstäblich auf der Straße, ansprach, ob ich nicht zufällig dieser Deutsche sei, der hier überall nach türkischer Musik herumfragt. Er hatte mich gesucht, weil er (zurecht) annahm, mit seiner langjährigen Erfahrung bei verschiedenen *bağlama*- und Tanzlehrern Münchens etwas Nützliches für meine Recherchen beizusteuern. Für sich selbst erhoffte er nichts.

Hilfsbereiten und selbstlosen Menschen wie diesen beiden verdankt dieses Buch seine Entstehung und hinter jedem Interview-Zitat steht für mich ein aufrichtiges Danke! für die Zeit, die sich jeder einzelne dabei genommen hat.

Musiker, die sich ebenfalls zu Gesprächen bereit erklärt haben, zu denen es dann jedoch nicht kam, bitte ich um Nachsicht: Vor allem im letzten Jahr der Untersuchung habe ich aus zeitlichen Gründen einfach keine weiteren Interviews mehr geschafft.

In Berlin danke ich für Hilfe, Ratschläge, Hinweise und Vermittlungen insbesondere: meinem *bağlama*-Lehrer Siddik Doğan, Beyhan Yahşi, Ayla Rothenpieler, Tijen Durkut, Elise Massicard, Ursula Reinhard und Yüksel Mutlu vom Kreuzberger Kassettenladen ›Ozan Kasetçilik‹.

Für vielfältige Hilfen aller Art im Verlauf meiner Reisen danke ich besonders: Marco und Gaia Bettoni, Claudia de Vries (Basel), Zeynel Arslan (Lauenburg am Rhein), Gudrun Schubert (Lörrach), Çetin Güzelhan (Kandern),

Familie Prof. Dr. Meinert Breckwoldt (Freiburg im Breisgau), Adnan Kılıç (Istanbul/Bühl), Nina Merrens (München), Aylin Aykan (München), Marcus Stadler (München), Niyazi, Neşe und Daimi Yıldız (Geislingen an der Steige), Familie Hüseyin Yalçınkaya (Esslingen), Sinan Erbektaş und die Familie Erbektaş (Worms), Isolde Mozer (Frankfurt am Main), Mirjam Azzau (Dortmund), Susanne Brachtendorf und Janos Nagy (Moers), Tayfun Demir (Duisburg), Friedemann Kawohl (Köln), Sabri Uysal (Köln), Heiner Bielefeldt (Bielefeld), Werner und Gabriele Greve (Hannover).

Ganz besonderer Dank für jahrelange Freundschaft und Hilfe geht an Ayhan Kaya und die Familie Kaya in İstanbul-Kadıköy.

Unterstützung erfuhr ich weiterhin durch die Institute für Musikwissenschaft der Technischen Universität Berlin (hier Prof. Dr. Christian Martin Schmidt und ganz besonders Frau Kraume) und der Universität Basel, das Institut für Vergleichende Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin und das »Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei« (DoMiT) in Essen, insbesondere Aytaç Eryılmaz. Dank auch an Prof. Dr. Werner Schiffauer.

Darüber hinaus danke ich den vielen Mitarbeitern von Ausländerbeauftragten, Migrantenvereinen oder interkulturellen Initiativen und Projekten, die die zahllosen brieflichen oder telephonischen Anfragen teilweise sehr ausführlich beantwortet und oftmals wertvolles Informationsmaterial bereitgestellt haben.

Als studentische Mitarbeiter wirkten mit Peyruz Elkirmiş, Senem Şahin sowie insbesondere Nevzat Akpınar, dem ich über seine offizielle Mitarbeit hinaus viele Anregungen und Ideen verdanke.

Wertvolle Kritik und Kommentare bei der Konzeption und Ausarbeitung des Manuskriptes kamen von: Verda Kaya, Christiane Gerischer, Günther Huesmann, Nurdan und Carl Kütük-Chung, Claudia Wahjudi, Helena Pekalis sowie einmal mehr ganz besonders von Frau Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber. Frank Gertich hat vor allem während der langen Schlussphase des Manuskriptes unersetzliche Hilfe geleistet.

Ermöglicht wurde diese Studie durch die finanzielle Unterstützung der Volkswagen-Stiftung, der ich auch für die überaus freundliche und entgegenkommende Zusammenarbeit sehr herzlich danken möchte.

Schließlich vielen Dank an meine Eltern.

Einleitung

Die Bereitschaft, ernsthaft über die Konsequenzen der jahrzehntelangen Einwanderung nach Deutschland nachzudenken, scheint derzeit größer zu sein, als jemals zuvor. Quer durch alle gesellschaftlichen Gruppen und politischen Parteien hat sich heute die Erkenntnis durchgesetzt, dass Einwanderungen nach Deutschland bereits seit vielen Jahrzehnten andauern und auch in Zukunft notwendig und unvermeidlich sind. In vielen Bereichen werden seit langem notwendige Veränderungen für eine Integration von ethnischen, religiösen oder kulturellen Minderheiten diskutiert, teilweise, etwa im Sozial- und Gesundheitswesen, in Schulverwaltungen oder interkulturellen Kindergärten auch bereits umgesetzt. Im Kulturleben – so sollte man meinen – liegt eine intensive Auseinandersetzung mit Migration und Migranten eigentlich besonders nahe. Kunst ist ein internationales Phänomen und auch die europäische Musikgeschichte ist seit Jahrhunderten maßgeblich von ›Migranten‹ geprägt. Tatsächlich ist das Bewusstsein für die Internationalität und Interkulturalität der Künste in den letzten Jahrzehnten in Deutschland stetig gewachsen. In vielen Kultureinrichtungen, Orchestern oder Theatern Deutschlands arbeiten heute selbstverständlich Künstler aus anderen Ländern, als sogenannte ›Weltmusik‹ ist Musik aus Afrika und Lateinamerika heute ebenso allgegenwärtig wie internationale Schriftsteller auf dem Buchmarkt oder Kuratoren in der Bildenden Kunst.

An den großen Migrantengruppen in Deutschland jedoch, und allen voran an Menschen türkischer Herkunft ist diese Entwicklung weitgehend vorbeigegangen. Im Kulturleben Deutschlands, in den Feuilletons deutscher Zeitungen ebenso wie in der öffentlichen Kulturförderung spielt die türkische Kultur praktisch keine Rolle. Bundesweit bestehen keine institutionell geförderten türkischen oder deutsch-türkischen Musikensembles, und ebenso wenig eine anerkannte künstlerische Ausbildung in türkischer Kunst- oder anatolischer Volksmusik. In der öffentlichen deutschen Wahrnehmung ist die türkische Musik weitgehend unsichtbar, türkische Musiker – aus der Türkei wie aus Deutschland – sind zumeist unbekannt. Im Bewusstsein der deutschen Öffent-

lichkeit gilt türkische Musik gemeinhin nicht als ›Hochkultur‹, sondern eher als mehr oder weniger ›authentische‹ Folklore. Die kulturpolitische Diskussion der Konsequenzen aus der dauerhaften Anwesenheit von zweieinhalb Millionen Türken in Deutschland, die notwendige Integration von türkischer Kunst und Kultur in das Kulturleben Deutschlands steht noch weitgehend am Anfang.

Hintergrund dieser Situation ist eine breite Wahrnehmungslücke der wissenschaftlichen Forschung und infolgedessen eine weitreichende Unkenntnis der Folgen aus der Migration für das Musikleben in Deutschland. Es ist verblüffend, wie wenig selbst erfahrene Weltmusik-Fachleute von der unter Türken in Deutschland verbreiteten Musik wissen – sehr viel weniger jedenfalls als beispielsweise über Musik in Westafrika oder Brasilien. Auch in der heute kaum noch überschaubaren Fülle wissenschaftlicher und journalistischer Publikationen zu Migranten in Deutschland spielt das Thema Musik praktisch keine Rolle. Lediglich in einigen weiter gefassten Befragungen zur Lebenssituation von Türkei-Migranten finden sich im Zusammenhang mit Freizeitverhalten mitunter Detailergebnisse und Beobachtungen.¹ Vereinzelt, von Musikethnologen erstellte Dokumentationen² türkischer Musik in Deutschland wurden von

¹ Beispielsweise in: Ursula Mehrländer, Carsten Ascheberg & Jörg Ueltzhöffer (1996): *Repräsentationsuntersuchung '95: Situation der ausländischen Arbeitnehmer und ihrer Familienangehörigen in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin: Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung; Wilhelm Heitmeyer, Helmut Schröder, Joachim Müller (1997): *Verlockender Fundamentalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; Die Ausländerbeauftragte des Senats von Berlin (Hrsg.) (1997): *Berliner Jugendliche türkischer Herkunft*, Berlin. Vom Zentrum für Türkeistudien stammt eine unveröffentlichte Erhebung von 293 Besuchern türkischer Kulturveranstaltungen verschiedenster Art, sowie der 53 Kulturämter des Kommunalverbandes Ruhrgebiet. Ich danke Kenan Güngör für die freundliche Überlassung einer Kurzfassung der Ergebnisse; Zentrum für Türkeistudien (1998b): *Bestandsaufnahme der Träger kultureller Angebote für Ausländer unter besonderer Berücksichtigung der Erwartungen und Bedürfnisse der türkischen Bevölkerung in den Ruhrgebietsstädten Nordrhein-Westfalens in Bezug auf kulturelle Angebote. Vorläufiger Endbericht. Essen 1997*, Essen: Ms.

² In den Jahren 1984/85 wurden am Institut für Vergleichende Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin bei der Vorbereitung einer Exkursion in die Türkei insgesamt 40 Tonbänder mit türkischer Musik aus Berlin aufgenommen. Weitere Dokumentationen entstanden insbesondere durch die Initiative von Max Peter Baumann (1979): *Musikalische Streiflichter einer Großstadt*, Berlin: Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft des FB 14 der Freien Universität Berlin; Max Peter Baumann (Hrsg.) (1985): *Musik der Türken in Westberlin*, Kassel: Yvonne Landeck. 1986 dokumentierte das Institut für Volksmusik/Ethnomusikologie der Universität Bamberg unter Baumanns Leitung türkische Musik

der allgemeinen Migrationsforschung offenbar nicht zur Kenntnis genommen und werden selbst in den einschlägigen Bibliographien zur Migrationsforschung kaum erwähnt.³ Musikpädagogische Forschungen über türkische Musik in Deutschland, die während der 1980er Jahre vereinzelt unternommen wurden, scheinen heute, zwanzig Jahre später, ebenfalls weitgehend vergessen.⁴ Musikwissenschaftliche – musikethnologische – Veröffentlichungen dagegen beschränkten sich durchweg auf die Türkei, deren Musik, Musikgeschichte und Musikleben mittlerweile gut erforscht ist.⁵ Türkische Musik in Deutschland

aus dem fränkischen Raum. Im Zuge des Projekts ›Berliner Klangbilder‹ des Internationalen Instituts für Traditionelle Musik entstanden (teilweise veröffentlichte) Tonaufnahmen türkischer Musik und ausführliche Interviews mit Musikern: Max Peter Baumann (Hrsg.) (1991): *Klangbilder der Welt*, Berlin: Network, Hans Brandeis (1992). Ethnomusikologische Inlandsarbeit: Ein Bericht über das Projekt ›Berliner Klangbilder traditioneller Musik‹, in: Internationales Institut für Traditionelle Musik (Hrsg.): *Musik im Dialog*, Berlin, S. 21-43. In einem nachfolgenden Projekt stellte Bernhard Bremberger Selbstdarstellungen von etwa 300 ausländischen Musikern aus Berlin zusammen, darunter auch zahlreichen Türken. Sein Manuskript *Klänge der Welt in Berlin* blieb jedoch unveröffentlicht: Bernhard Bremberger (1991). *Türkische Musik in Berlin aus der Sicht eines Musikethnologen*, Vortrag gehalten an der Humboldt-Universität zu Berlin.

³ Ulla Johansen / Barbara Wolpert (1981): *Gastarbeiterfamilien. Eine Bibliographie unter ethnologischem Aspekt* (= Kölner Ethnologische Studien, Bd. 13), Berlin: Reimer; Nermin Abadan-Unat / Neşre Kemiksiz (1986): *Türk Dış Göçü 1960-1984. Yorumlu Bibliyografya*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Fakültesi Yayınları; deutsch (1992) als: *Türkische Migration 1960-1984. Annotierte Bibliographie*. Frankfurt am Main: Dağyeli; Berliner Institut für Vergleichende Sozialforschung (Hrsg.) (1990): *Bibliographie zur türkischen Migration*, Berlin: Edition Parabolis; Ursula Boos-Nünning (1990): *Die türkische Migration in deutschsprachigen Büchern 1961-1984. Eine annotierte Bibliographie*. Schriftenreihe des Zentrums für Türkeiforschung Band II. Opladen: Leske und Budrich.

⁴ Sekretariat für Gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen (Hrsg.) (1981): *Kulturangebote für ausländische Mitbürger*, Wuppertal; Michael Fehr (Hrsg.) (1982): Zum Begriff der kulturellen Integration, in: *Kultur im Migrationsprozeß. Tendenzen einer neuen europäischen Kultur*, Berlin: Ararat, S. 8-21; Dorothee Fohrbeck (1983): *Türkische Kulturarbeit in der Bundesrepublik Deutschland*, Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft; Irmgard Merkt (1983): *Deutsch-türkische Musikpädagogik in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Situationsbericht*, Berlin: Express Edition; Hans-Ulrich Treichel / Ahmet Kaya: Das Eigene und das Fremde. Türkische Musikkultur in Berlin-Kreuzberg, in: Hans Werner Henze (Hrsg.) (1986): *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik III*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 107-132 (Siehe auch Kapitel V, Abschnitt 3.1).

⁵ Siehe beispielsweise Mehmet Salih Ergen (1994): *Türkiye Müzik Bibliyografyası – Kitaplar, Notalar (1923-1993)*, Konya: Eigenverlag; Kurt und Ursula Reinhard (1984): *Musik der Türkei*, Wilhelmshafen: Heinrichshofen's Verlag.

galt in diesem Zusammenhang als ein wenig interessanter Nebenzweig, der höchstens zu Übungszwecken untersucht wurde. Dabei stellte Ursula Reinhard bereits 1987 fest:

Ich konnte erkennen, dass sich gegenüber dem Mutterland folgende Elemente verändern [...]: 1. Das Musikleben, 2. die Zusammensetzung der Ensembles, 3. die Haltung der Musiker, 4. die Musik im Kontext, 5. die Musik selbst.⁶

Eine Ausnahme in der Musikwissenschaft ist lediglich der in der Türkei ausgebildete Kölner Volksmusikforscher Sabri Uysal, der 1999 eine Dissertation über das türkische Musikleben Nordrhein-Westfalens verfasste.⁷ Insgesamt jedenfalls existiert weder ein realistisches Bild der gegenwärtigen Situation türkischer Musik in Deutschland bzw. Europa noch gibt es Untersuchungen zum Verhältnis dieser Musiklandschaft zu dem in der Türkei.

Feldforschung im türkischen Deutschland

Ausgangspunkt meiner eigenen Untersuchung war zunächst Berlin, wo heute etwa 160 000 Menschen türkischer Herkunft leben. Erst später untersuchte ich dann auch das türkische Musikleben weiterer Großstädte Deutschlands, sowie das von Basel (Schweiz). Dabei erlebten im Laufe der Jahre sowohl meine

⁶ Ursula Reinhard (1987): Türkische Musik. Ihre Interpreten in West-Berlin und in der Heimat. Ein Vergleich, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, S. 81-92. Auch in einigen weiteren Schriften von Ursula Reinhard über die Musik der Türkei finden sich verstreut kurze Hinweise auf die Situation in Deutschland: Kurt und Ursula Reinhard (1984) Bd. 2, S. 137-143; Ursula Reinhard, Tiago de Oliveira Pinto (1989): *Sänger und Poeten mit der Laute. Türkische Aşık und Ozan*, Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin, passim.

⁷ Sabri Uysal (1999/2001): *Das musikalische Leben der in NRW lebenden Türken*, Dissertation Dortmund, 2001 erschienen unter dem Titel: *Zum Musikleben der Türken in Nordrhein-Westfalen*, Gräfelring: Buchverlag; siehe auch Irmgard Merkt / Sabri Uysal (1997): *Deutschland, ein saurer Apfel. Von den Liedern türkischer Migranten*. In: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Bd. 3, Hamburg: von Bockel, S. 231-247. Grundlage von Uysals breit angelegter Darstellung sind halbstandardisierte Befragungen (336 Personen) türkischer Familien, Kassettenfirmen, Radio- und TV-Sender, Schulen und Musiker. Das Buch *Alamanya Türküleri. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü/öncü kolu*, in dem der Germanist Ali Osman Öztürk Liedertexte von in Deutschland lebenden türkischen Musikern analysiert, erschien erst nach Abschluss des Manuskriptes.

Feldforschungstechnik als auch meine Rolle gegenüber türkischen Musikern mehrfache Veränderungen.

Zu Beginn meiner Beschäftigung mit türkischer Musik stand die Musikgeschichte der Türkei bzw. des späten Osmanischen Reiches im Vordergrund, daneben, weitgehend unabhängig davon, die alltägliche Begegnung mit türkischen Nachbarn mit ihrer bevorzugten Unterhaltungsmusik, die mir damals kommerzialisiert und musikwissenschaftlich uninteressant erschien.

Mit dem Beginn meiner Tätigkeit als freier Journalist im Jahr 1995 veränderte sich meine Wahrnehmung türkischer Musik in Deutschland. Anders als Musikwissenschaftler werden Journalisten von professionellen Musikern meist als außerordentlich nützlich betrachtet: Zeitungsartikel im Vorfeld von Konzerten sind hervorragende Werbeträger, die sich auch im Nachhinein in Pressemappen als Referenz zitieren lassen, in einem Fall erschien einer meiner Kurztexte sogar auf dem Booklet einer CD. Ab Mitte der 1990er Jahre wurde ich daher von Musikern und Veranstaltern regelmäßig, oft auch ungefragt mit Gratis-CDs, Informationen und Presstexten aller Art versorgt. Auch türkische Vereine mit dem Wunsch nach Selbstdarstellung waren in dieser Zeit oftmals offensiv um einen Kontakt mit mir bemüht. Im Gegenzug erwartete man freilich auch positive Texte in möglichst vielgelesenen oder zumindest angesehenen Zeitungen. Während die osmanische Musikgeschichte nun weitgehend aus meiner Wahrnehmung verschwand, überwucherten Informationen über eine anscheinend vitale und innovative kommerzielle Populärmusik bald bei weitem alle anderen Bereiche des türkischen Musiklebens. In den deutschen Medien – damals meinem unmittelbaren Arbeitsumfeld also – machte in dieser Zeit die deutsch-türkische Rapgruppe *Cartel* Furore, in der Türkei die noch neue *pop müzik*. Politisch standen die Autobahnbesetzungen und Selbstverbrennungen kurdischer Demonstranten im Mittelpunkt, daneben die Renaissance des lange tabuisierten Alevismus.

1996 und 1997 folgten zwei Aufträge der Ausländerbeauftragten von Berlin zur Abfassung von umfangreichen Informations-Broschüren über Musik aus der Türkei in Berlin bzw. das türkische Berlin allgemein,⁸ Aufträge, die meine

⁸ Martin Greve (1997): *Alla Turca – Musik aus der Türkei in Berlin*, Berlin: Die Ausländerbeauftragte des Senats; Tülay Cınar / Martin Greve (1998a). *Das Türkische Berlin*, Berlin: Die Ausländerbeauftragte des Senats.

Rolle ein zweites Mal veränderten. In den Augen meiner Gesprächspartner kam ich nun als eine Art Repräsentant des Berliner Senats. Meist wurde ich bei Interviews von Vereinsvorsitzenden oder anderen offiziellen Personen empfangen und musste mich – nach anfänglich sehr förmlichen Gesprächen – erst mühsam und gegen das abnehmende Interesse und Verständnis meiner Gesprächspartner zu Musikern und anderen kulturell kompetenten Informanten durcharbeiten. »Die Griechen bekommen viel mehr Unterstützung als wir!« und Ähnliches hielt man mir vorwurfsvoll entgegen, während der unvermeidlichen Besichtigungsrundgänge durch Vereins- oder Übungsräume wies man mich vorzugsweise auf Mängel in Ausstattung und Räumlichkeiten hin und sprach über drückende finanzielle Sorgen. Dafür aber waren nun auch – zuvor gegenüber einem Außenstehenden oder gar einem Journalisten verschlossene Gruppierungen wie beispielsweise politisch rechte oder islamische – weitaus eher zu Gesprächen bereit. Für die meisten Musiker hingegen war ich wieder uninteressant geworden.

Innerhalb der türkischen Gesellschaft Berlins galt ich in dieser Zeit insgesamt wohl als mehr oder weniger unabhängige, prinzipiell aber offenbar freundlich gesonnene Randfigur. Als ›Deutscher‹ gehörte ich per se keiner bestimmten politischen, religiösen oder landsmannschaftlichen Gruppierung an, war also nicht durch meine Familie und ihre Herkunft vorgeprägt. Nirgends verdächtigte man mich ernsthaft, Anhänger einer verfeindeten Gruppe oder Ideologie zu sein (etwa Sunnit, Alevit, Linker oder Nationalist). Ich fühlte mich als Gast.

Je länger und intensiver ich allerdings am türkischen Berliner Leben teilnahm, desto stärker hatte ich das Gefühl, dass dieses türkische Leben allmählich mein eigenes wurde, in dem es eben nicht nur ›Informanten‹ gab, sondern durchaus unterschiedliche Menschen, einige Freunde, persönliche Konflikte und Gefühle sowie rein private Sympathien oder Abneigungen. Längst ging ich nicht mehr nur aus wissenschaftlichem Interesse zu türkischen Konzerten, sondern mit Freunden, und dann eher zu meinem Vergnügen. Je enger diese Freundschaften im Laufe der Jahre wurden, um so stärker nahm ich Teil am allgemeinen türkischen Tratsch von Berlin, erfuhr ›total geheime‹ Geschichten über andere, und wurde durch meine Interviews und vielfältigen Kontakte zu Vereinen aller Art bald selbst als gute Quelle inoffizieller Informationen ange-

sehen. Ohne es zu wollen, aber auch ohne es verhindern zu können, wuchs ich langsam und unmerklich in einzelne Gruppen und ideologische Lager hinein, während andere sich vorsichtig abwandten. Gab es etwa in Vereinen Vorstandswahlen oder Abspaltungen, so wurde nun auch von mir eine eindeutige Parteinahme erwartet, und, selbst wenn ich diese vermied, in mein Handeln und vor allem in meinen Freundes- und Bekanntenkreis hineininterpretiert.

Gleichzeitig spürte ich eine wachsende Spannung zwischen meinem neuen ›türkischen‹ Leben und meinem bisherigen ›deutschen‹. Fast immer war ich bei türkischen Konzerten, welcher Art auch immer, der einzige Deutsche. Umgekehrt hatte – von vereinzelt Ausnahmen abgesehen – niemand meiner deutschen Bekannten türkische Freunde. Enge und langjährige deutsche Freunde, die das türkische Leben Berlins nicht kannten, schüttelten bei meinen Erzählungen immer öfters verwundert, aber auch neugierig-staunend den Kopf. Begegnungen zwischen beiden Lebenswelten waren mir lange unangenehm und erschienen mir gewissermaßen unnatürlich. Erst nach einigen Jahren türkisch-deutschen Lebens in Berlin nahm diese anfängliche Befangenheit wieder ab – und erstaunlicherweise in gleichem Maße die meiner Umgebung. Mir wurde bewusst, dass die vermeintliche Ablehnung ›als Deutscher‹, die ich zuvor mitunter zu spüren geglaubt hatte, in Wahrheit oft eine Reaktion auf meine eigene Befangenheit gewesen war. Fühlte ich mich in einem bestimmten türkischen Milieu zu Hause, in türkischen Diskotheken oder alevitischen Vereinen, so fiel ich nun offenbar niemandem mehr als ›fremd‹ auf, selbst dann, wenn ich tatsächlich das erste Mal vor Ort war und überdies, wie so oft, beinahe der einzige ›Deutsche‹. Ich selbst hörte auf, ›Türken‹ als Angehörige eines ›anderen‹ Volkes zu empfinden.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt, 1997, kannte ich wohl die meisten halbwegs ernsthaften türkischen Musiker Berlins und erlebte die Wandlungen und Wechselfälle des türkischen Musiklebens der Stadt ohne besondere Forschungsmühen einfach als Teil meines normalen Lebens.

Inzwischen hatte ich bei dem Berliner Volksmusiker Siddik Doğan Unterricht in der Langhalslaute *bağlama* (*saz*)⁹ genommen, und fand mich als Schü-

⁹ Die korrekte Bezeichnung lautet *bağlama*, alltagssprachlich jedoch – und auch in diesem Buch – wird praktisch synonym auch die Bezeichnung *saz*, wörtlich ›Instrument‹, verwendet.

ler in einer abermals veränderten Rolle wieder. Gemeinsam mit jugendlichen *bağlama*- und Gesangsschülern, die mich anfänglich bestaunten, sich schließlich aber ebenfalls an mich gewöhnten, saß ich nun bei Proben in einer Wedding-erschulaula und durchlitt die Nervenschlachten chaotisch organisierter Konzerte, bei denen wir erst auf der Bühne erfuhren, welches Lied als nächstes gespielt würde. Nach einem knappen Jahr nahm mich Siddik Doğan mit zwei seiner Gesangsschülerinnen (Ayla Pınar und Songül Baylav) sowie dem deutschen Streichquintett der Musikschule Wedding mit zu einem Auftritt in der damals populären Talkshow *Gece Başlarken* (»Wenn die Nacht beginnt«) des TRT-Fernsehens nach Istanbul. Dass ich dort – als Deutscher – im türkischen Fernsehen auftrat, dort, wie schlecht auch immer, türkisch sprach und überdies, sei es noch so dilettantisch, *bağlama* spielte, brachte mir vorübergehend buchstäblich deutschlandweiten Ruhm ein. Da die Show über TRT INT live in die meisten westeuropäischen Kabelnetze gesendet worden war, wurde ich noch Monate danach von türkischen Musikern in Baden-Baden, Frankfurt oder Dortmund auf die Sendung hin angesprochen und dabei manchmal beinahe als Musikerkollege behandelt, zumal als einer mit augenscheinlich guten Kontakten zum Fernsehen in der Türkei.

Ende 1997 begann ich, mich mit dem türkischen Musikleben anderer Städte zu beschäftigen, zunächst im Rahmen eines Lehrauftrags in Basel, später in Duisburg und Hannover. War ich im türkischen Berlin zu diesem Zeitpunkt längst zu Hause, so stand ich nun vor der Aufgabe, innerhalb begrenzter Zeit beispielsweise in dem mir fremden Basel mit immerhin 170 000 Einwohnern, davon etwa 14 000 Türken, möglichst viele der verstreut und teilweise zurückgezogen lebenden türkischen Musiker und Kulturvereine zu finden sowie ihre Aktivitäten und ihren Einfluss im lokalen Musikleben einzuschätzen. Ich begann bei türkischen Kassettenläden, deren Inhaber mir weitere Kontakte vermittelte, suchte an Häuserwänden nach türkischen Plakaten, fragte in Teestuben und Vereinen aller Art und sprach mit politisch aktiven Türken.¹⁰ Später, in deutschen Städten erwiesen sich türkische Branchenbücher wie der bundes-

¹⁰ Martin Greve, (23.5.1998) *Basel'de Türk Müziği oder Türkische Musik in Basel*, in: Basler Zeitung, S. 15; Martin Greve (1999): Musik aus der Türkei in Duisburg, in: Christine Flender / Uwe Husslein / Ansgar Jerrentrup (Hrsg.): »Tief im Westen...« Rock und Pop in NRW. Musikland NRW, Köln: Emons, S. 266-280.

weite *İş Rehberi – Altın Sayfalar* (›Arbeitsführer – Die goldenen Seiten‹) oder regionale, wie der *NRW – Rehberi* (›NRW-Führer‹) als überaus hilfreich.¹¹ In ihnen fanden sich unter anderem die Adressen von türkischen Musik- und Kassettenhändlern, Festsälen, Musikrestaurants, Tavernas, Gazinos, Diskotheken, Hochzeits-Orchestern, einigen professionellen Einzelmusikern sowie Vereinen aller Art. Weitere Adressen erhielt ich bei städtischen Ausländerreferaten, Ausländerbeauftragten und ähnlichen Einrichtungen.

Ende 1998 bewilligte die Volkswagen-Stiftung finanzielle Mittel für ein mehr als zwei Jahre umfassendes Forschungsprojekt, in dem alle bisherigen Vorarbeiten zusammengetragen und systematisch vervollständigt werden sollten. Zur Vorbereitung einer überregionalen Untersuchung wurden zunächst bundesweit alle kommunalen Ausländerbeauftragten nach Informationen über das lokale türkische Musikleben befragt, nach Vereinen mit kulturellen Aktivitäten sowie interkulturellen Projekten, gefolgt von ebenfalls bundesweiten Anfragen an Musikschulen und Schulen mit musikalischem Schwerpunkt nach türkischen Schülern und Dozenten bzw. Lehrern. Es folgte eine Auswertung der Jahrgänge 1998 und 1999 der Deutschlandausgabe der türkischen Tageszeitung *Hürriyet* im Hinblick auf ihre Darstellung von Musik in Westeuropa.

Parallel dazu begann ich eine Serie von Reisen quer durch Deutschland. In praktisch allen großen deutschen Städten sowie einigen kleineren untersuchte ich das lokale türkisch-deutsche Musikleben und seine überregionale Vernetzung. Ich begann mit einem zweiten Aufenthalt in Basel und erkundete von dort aus den südlichen Schwarzwald bis Freiburg und Bühl. Es folgten München, der Stuttgarter Raum, das Rhein-Neckar-Gebiet um Mannheim und Ludwigshafen, das Rhein-Main-Gebiet mit Frankfurt und Offenbach, dann das Ruhrgebiet bis in den Kölner Raum, sowie schließlich Hannover und Umgebung. Weitere ursprünglich geplante Untersuchungen in Hamburg, Bremen und Nürnberg waren aus Zeitgründen nicht mehr möglich. Insgesamt kamen im Verlauf dieser Reisen etwa 200 gezielte Interviews mit Musikern zustande, die

¹¹ *İş Rehberi. Altın Sayfalar* (Auflagen 1997, 1998, 1999, 2000). Berlin: Karma Verlag; *NRW – Rehberi* '98; '99 (mit Regionalausgaben Köln-Bonn-Aachen, Düsseldorf-Wuppertal, Westliches Ruhrgebiet, Mittleres Ruhrgebiet, Östliches Ruhrgebiet, Münsterland-Ostwestfalen), Köln: Ses Verlag. In vielen Regionen Deutschlands existieren ähnliche lokale türkische Branchenführer, sowie Ratgeber für Beratungen und Hilfsorganisationen aller Art, etwa für den Raum Hannover-Bielefeld *Neyi, Nerede Bulabilirim?* (1999), Melle: Demir.

Anzahl informeller, nicht aufgezeichneter Gespräche vermag ich nicht zu schätzen. Daneben kaufte ich zwischen 1996 und 2000 systematisch jede verfügbare türkische CD, LP oder Musikkassette, bei der mindestens einer der beteiligten türkischen Musiker in Deutschland lebte oder früher hier gelebt hatte, sowie alle erreichbaren Aufnahmen nicht-türkischer Musiker, die sich mit türkischer Musik im weitesten Sinn auseinander setzten. Heute umfasst diese Sammlung etwa 500 Tonträger.

Die ›imaginäre Türkei‹

Das hier beschriebene methodische Vorgehen ist in der Musikwissenschaft, auch in der Musikethnologie, relativ ungewöhnlich und bedarf einer kurzen Erläuterung. Spätestens seit den 1960er Jahren wurde von einem Musikethnologen üblicherweise erwartet, sich für einen gewissen Zeitraum in ein mehr oder weniger fernes Land zu begeben, dort unter Angehörigen der von ihm zu studierenden Kultur zu leben – typischerweise etwa in einem traditionellen Dorf –, die jeweilige Sprache zu erlernen und so vor Ort Alltagskultur und Musikleben durch teilnehmende Beobachtung kennen zu lernen. Ziel solcher Feldforschungen war dann die Beschreibung ›der Musikkultur‹ der jeweiligen Ethnie.¹² Spätestens Ende der 1980er Jahre jedoch wurden unter Kulturanthropologen und Ethnologen Zweifel laut, ob es unter den Bedingungen der Globalisierung mit ihrer Medialisierung sowie der gestiegenen Mobilität noch im-

¹² James Clifford (1995): Über ethnographische Autorität, in: Eberhard Berg und Martin Fuchs (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis*, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 109-157, S. 122. Entstanden war dieses Feldforschungsmodell nach dem Vorbild der ethnologischen Forschung von Bronislaw Malinowski auf den Trobriand-Inseln (Papua-Neuguinea) in den 1920er Jahren. Malinowski hatte sich von der älteren Ethnologie abgewandt, deren Vertreter als sogenannte ›armchair‹-Ethnologen überwiegend im heimatlichen Studierzimmer Informationen, Artefakte oder Musikaufnahmen analysierten, die ihnen von Reisenden und anderen Informanten geliefert worden waren, und die das Land, mit dessen Kultur sie sich befassten, selbst kaum zu Gesicht bekamen. Seit Mitte der 1950er Jahre folgte zumindest die amerikanische *ethnomusicology* überwiegend diesen jüngeren Vorstellungen, etwas später auch die europäische Musikethnologie. Insbesondere im deutschsprachigen Raum wurde daneben ein älterer Feldforschungstyp nach dem Vorbild Béla Bartóks weitergeführt, bei dem der Forscher von Ort zu Ort reiste, und jeweils nur lange genug blieb, um gezielt Musikaufnahmen zu machen. In der Türkei gingen beispielsweise Kurt und Ursula Reinhard nach dieser Methodik vor.

mer ausreiche, sich bei Untersuchungen von Kultur und Gesellschaft auf einzelne Orte zu beschränken. Immer mehr hatten sich ethnologische und zum Teil auch musikethnologische Feldforschungen in dieser Zeit bereits auf moderne, komplexe Gesellschaften, insbesondere in Großstädten verlagert. ›Moving Targets‹ nannte Gisela Welz nach einer Metapher von Arjun Appadurai und Carol Breckenridge die veränderte Herausforderung der Ethnologie.¹³ Kulturen, so Welz, hätten begonnen, »ihre bisherige Form der Raumbindung zu verändern«, und nicht länger könne man davon ausgehen, dass Ansässigkeit überhaupt noch die Regel sei.¹⁴ Um den Bedingungen der Globalisierung gerecht werden zu können, plädierte George Marcus für eine ›*multi-sited ethnography*‹, die auch Migrationswege, Kommunikationskanäle und Handelsbeziehungen einschließen solle.¹⁵

Angesichts inkonsistenter lokaler Entwicklungen und oft unübersehbarer Heterogenität jedoch rückt bei multi-lokalen Feldforschungen unweigerlich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den verschiedenen Stationen der Feldforschung in den Vordergrund, und damit ein in den 1990er Jahren viel diskutiertes grundlegendes kategoriales Problem der Ethnologie. Ein klassischer Ethnologe (oder Musikethnologe) war meist davon ausgegangen, ›sein‹ Dorf sei typisch für eine bestimmte Kultur, bestimmte Musiker mehr oder weniger typisch für eine bestimmte Musikkultur. ›Kultur‹ wurde dabei als abgrenzbares, historisch mehr oder weniger stabiles, prinzipiell in sich geschlossenes System betrachtet, dem ein ebenfalls mehr oder weniger gleichbleibender geographischer Raum entsprach.

¹³ Gisela Welz (1998a): Moving Targets, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. 2, S. 177-194; Carol Breckenridge / Arjun Appadurai: On Moving Targets (1989), in: *Public Culture*, Vol. 1, No. 2, S. i-iv.

¹⁴ Welz (1998a), S. 177.

¹⁵ George M. Marcus (1995): Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multi-sited Ethnography, in: *Annual Review of Anthropology* 24, S. 95-117, zitiert nach Welz (1998a), S. 183. James Clifford (1992): Traveling Cultures, in: Lawrence Grossberg / Cary Nelson / Paula Treichler (Hrsg.): *Cultural Studies*, New York / London: Routledge, S. 96-112, deutsch (1999) als: Kulturen auf der Reise, in: Karl H. Hörning / Rainer Winter (Hrsg.): *Widerspenstige Kulturen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 476-513.

In this [holistic] view of ›culture as an integrated whole‹, a deep logic is seen as linking the traits. Any disturbance in this unity is expected to result in crisis, breakdown or degeneration.¹⁶

Insbesondere die Musikwissenschaft ist bis heute stark von diesem holistischen Kulturverständnis geprägt. Noch immer wird die Musiklandschaft der Erde zumeist als ein Nebeneinander großer Kulturräume vorgestellt (Afrika, der Vordere Orient, Ostasien etc.). Die Ränder einer bestimmten ›Kultur‹ wurde in der Regel nicht weiter thematisiert, die Räume zwischen ihnen als historisch instabile Ausnahmen oder als Bewegung von einem Kultursystem hin zu einem anderen gedeutet. Erst in den 1960er Jahren, mit beinahe dreißigjähriger Verspätung, übernahm die Musikwissenschaft das anthropologische Konzept der Akkulturation zur Beschreibung solcher Prozesse.¹⁷ Dieser jahrzehntelang für selbstverständlich gehaltene holistische Kulturbegriff sowie die damit einhergehende faktische Gleichsetzung von Ethnizität und (Musik-)Kultur wurde in den 1990er Jahren zunehmend in Frage gestellt.¹⁸ Keineswegs, so die heute gängige Auffassung, stellt ›eine Kultur‹ eine fest zusammenhängende Einheit dar, die einer bestimmten Ethnie in einem bestimmten geographischen Raum eigen ist. Ähnlich wie Benedict Anderson 1983 Nationen als ›vorgestellte Ge-

¹⁶ Ayşe Çağlar (1994): *German Turks in Berlin: Migration and their Quest for Social Mobility*, Dissertation (Anthropology) McGill University, Montreal, S. 20; Ayşe Çağlar (1990): *The Prison House of Culture in the Studies of Turks in Germany*, Sozialanthropologische Arbeitspapiere Nr. 31, Berlin: Das arabische Buch; Werner Schiffauer (1996): Die Angst vor der Differenz. Zu neuen Strömungen in der Kulturanthropologie, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 1, S. 20-31.

¹⁷ »Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups«; R. Redfield / R. Linton / M.J. Herskovits (1936): Memorandum on the Study of Acculturation, in: *American Anthropologist*, 38, S. 149-152, S. 149; Klaus Wachsmann (1961): Criteria for Acculturation, in: Jan LaRue (Hrsg.): *Report of the Eighth Congress of Musicology, New York 1961*, Bd. 1, Basel: Bärenreiter, S. 139-149; George List (1964): Acculturation and Musical Tradition, in: *Journal of the International Folk Music Council* 16, S. 18-21. In der Folgezeit entstanden einige Untersuchungen über die Auseinandersetzung einzelner ›außereuropäischer‹ Kulturen mit dem ›Westen‹, siehe Bruno Nettl, 1985: *The Western Impact on World Music*, New York: Schirmer. Interkulturelle Auseinandersetzungen ohne Beteiligung des Westens dagegen wurden höchstens in vereinzelt Ausnahmefällen erwähnt.

¹⁸ Ayşe Çağlar (1990).

meinschaften« (*imagined communities*) beschrieben hatte,¹⁹ ließen sich auch ›Kulturen« als soziale Konstruktionen verstehen, somit ihr vermeintlich natürlicher Zusammenhalt als etwas letztlich Imaginäres.

Besonders deutlich wird dieser offene und imaginäre Charakter von ›Kulturen« bei Migranten und ethnischen oder religiösen – kulturellen – Minderheiten in Europa seit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Seit Anfang der 1990er Jahre hat sich für ihre Beschreibung vor allem in der englischsprachigen Sozial- und Kulturanthropologie ein umgedeuteter Diaspora-Begriff etabliert.²⁰ Noch bis in die 1980er Jahre bezeichnete ›Diaspora« – abgeleitet vom griechischen *diaspeiro* (›zerstreuen, aussenden«) – über viele Länder ›zerstreute« Kulturen oder Völker, ohne real existierende gemeinsame Heimat. Gemeint waren zunächst die ersten Christen, zerstreut in eine nicht-christliche Welt, ähnlich die jüdische Diaspora, später die armenische oder die palästinensische. Diasporas in diesem Sinn waren unfreiwillig und durch äußeren Zwang entstanden. Ihr Zusammengehörigkeitsgefühl leitete sich in erster Linie aus einer gemeinsamen Vergangenheit ab, sowie einer mehr oder weniger unbestimmten mythischen Hoffnung auf eine Heimkehr in der Zukunft. Der neue Diaspora-Begriff hingegen beschreibt transstaatliche (transnationale) Gruppen, die sich, vernetzt durch Medien und Reisebewegungen, auf gegenwärtige Länder (etwa Algerien, Pakistan oder die Türkei), Kontinente (Asien, Afrika, Europa), oder Religionen (etwa den Islam) beziehen. Es handelt sich also in erster Linie um soziale Identitäten, um das Bewusstsein einer größeren sozialen Zugehörigkeit. Kulturell sind Diasporas durch das Bemühen geprägt, einzelne kulturelle Merkmale ihrer imaginären ›Heimat« – in diesem Fall der Türkei – unter den Bedingungen ihres realen Lebensraumes soweit wie möglich zu übernehmen und dabei den realen Gegebenheiten vor Ort anzupassen. In James Cliffords Worten ist Diaspora

¹⁹ Benedict Anderson (1983/1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; deutsch (1988) als: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzeptes*. Frankfurt am Main: Campus (siehe unten, Kapitel III, Abschnitt 1).

²⁰ Stuart Hall (1990): Cultural Identity and Diaspora, in: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London, S. 222-237; James Clifford (1994): Diasporas, in: *Cultural Anthropology*, 9 (3), S. 302-338; Ayhan Kaya (2000): »Sicher in Kreuzberg« *Berlin'deki Küçük İstanbul. Diyasporada Kimliğin Oluşumu*, Istanbul: Büke, S. 60-68.

not so much oriented to roots in a specific place and a desire for return as around an ability to recreate a culture in diverse locations²¹

und Stuart Hall formulierte:

Das Verständnis der Diaspora-Erfahrung, um das es mir geht, wird nicht von Essenz oder Reinheit bestimmt, sondern von der Anerkennung notwendiger Heterogenität und Verschiedenheit, von einem Konzept von ›Identität‹, das mit und von – nicht trotz – der Differenz lebt, das durch Hybridbildung lebendig ist.²²

›Kultur‹ in diesem Sinne ist dann vor allem ein dynamischer Prozess sozialen Aushandelns und dabei auch Ausdruck und Markierung individueller, aber nicht notwendigerweise konsistenter Identitätspatchworks.

It may be useful to think of culture as assemblages of traits, as long as we do not assume that these traits all need to be arranged in a given way or that they must make sense with each other. Many traits are packed together, new ones are borrowed, others abandoned, some traits become popular and spread over a wide area, while others remain localized.²³

In einer Diaspora werden stets neue kulturelle Elemente oft unterschiedlicher Herkunft aufs Neue miteinander kombiniert und bei Bedarf eigenständig weiterentwickelt.²⁴

Parallel zu der Abkehr von holistischen Kultur-Vorstellungen stiegen neue Vorstellungen von kulturellen Identitätspatchworks und von einer Praxis der kulturellen Collage (oder Bricolage) auf.²⁵

Nicht kulturelle Entitäten treffen aufeinander, sondern Menschen mit einem bestimmten Kulturbezug und insofern Diskurse und Praktiken.²⁶

²¹ Clifford (1994), S. 306.

²² Hall (1990/1994), S. 41.

²³ Rousseau (1990), S. 48, zitiert nach Ayşe Çağlar (1994), S. 32.

²⁴ Çağlar (1994), S. 16.

²⁵ »People draw on available resources, reshape them for current needs (bricolage), reevaluate, and start over, building a culture day by day...« Mark Slobin (1992): *Micromusics of the West: A Comparative Approach*, in: *Ethnomusicology*, S. 1-85, S. 61. Bereits 1987 schlug Kartomi anstelle von *musical acculturation* den Begriff *musical transculturation* vor, oder auch *musical synthesis* oder *musical syncretism*. Margaret J. Kartomi (1987): *The Process and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts*, in: *Ethnomusicology*, S. 227-249.

In ihrer Dissertation übertrug Ayşe Çağlar 1994 dieses Konzept auf die Situation türkischer Migranten in Westeuropa:

The culture of Turkish migrants can be seen as a bricolage in which elements from different cultural traditions, sources and social discourses are continuously intermingled with and juxtaposed to each other.²⁷

Nicht nur mit ihren rastlosen Bewegungen und den kurzen Aufenthalten vor Ort jedoch unterschied sich meine Feldforschung vom traditionellen (musik-)ethnologischen Vorgehen, sondern auch dadurch, dass sie zum größten Teil praktisch zu Hause stattfand, in meiner persönlichen alltäglichen Umgebung, und dass sie – wie erwähnt – im Zuge meiner fortschreitenden ›Türkisierung‹ immer stärker Teil meines eigenen Lebens wurde. Meine Rolle als reiner Beobachter, selbst die als teilnehmender Beobachter, war daher zwangsläufig nach und nach in ›normale‹ zwischenmenschliche Interaktionen übergegangen, in der alle Beteiligten einander gleichberechtigt wahrnahmen und beobachteten und dies gegenseitig auch kommunizierten. In dieser Konstellation geht die grundlegende Haltung der klassischen (Musik-)Ethnologie verloren: das Schreiben über ›andere‹ von kulturell vermeintlich sicherer Warte aus, eine Haltung, die ohnehin seit einigen Jahren als spät-kolonialistisch und paternalistisch in Verruf gekommen ist.²⁸ Tatsächlich konnten Ethnologen früherer Tage ›ihr Volk‹ auch noch einfach unbefangen und ungestört so beschreiben,

²⁶ Martin Fuchs (1999): *Kampf um Differenz. Repräsentation, Subjektivität und soziale Bewegungen. Das Beispiel Indien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 16. Ulf Hannerz sprach 1987 mit einer der Linguistik entlehnten Metapher von ›kreolischen‹ Kulturen: »Creole cultures like creole languages are those which draw in some way on two or more historical sources, often originally widely different.« Ulf Hannerz (1987): *The World in Creolization*, in: *Africa* 57 (4), S. 546-559, S. 552. Funktional praktisch synonym ist der der Biologie entlehnten Begriff ›hybrid‹. Çağlar (1994); Jan Nederveen Pieterse (1995): *Globalization as Hybridization*, in: Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson (Hrsg.): *Global Modernities*, London, S. 45-68; Homi K. Bhabha (1990): *The Third Space*, in: J. Rutherford (Hrsg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishard.

²⁷ Çağlar (1994), S. 33.

²⁸ James Clifford (1986): *Introduction: Partial Truths*; in: James Clifford und George Marcus: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press S. 1-16; Martin Fuchs (1999).

wie sie persönlich es für zutreffend hielten, Kritik war allenfalls von Fachkollegen zu erwarten. Die Erforschten selbst erfuhren nicht, welches Bild von ihnen in der fernen europäischen Welt in Umlauf gebracht wurde, dagegen wehren konnten sie sich ohnehin nicht. Immer stärker sind sich Kulturanthropologen heute bewusst, dass die zunehmende Globalisierung mit ihrer postkolonialen Interaktion diese vermeintliche Überlegenheit beendet hat.

Der Ethnologe schreibt nicht mehr über ›andere‹, die weit weg sind – sondern die andern sind präsent. Sie [...] lesen die Repräsentationen, die von den Kulturanthropologen über sie verfasst werden [...]. Sie geben dem Ethnologen unmittelbar ein feed back und nehmen selbst an der Diskussion teil.²⁹

Praktisch alle von mir interviewten Musiker leben ebenso wie ich in Deutschland und haben meine Telephonnummer. Einige haben seit ihren Interviews bereits mehrfach angerufen und sich nach dem Stand der Arbeit erkundigt. Berliner Musiker treffe ich ohnehin gelegentlich auf der Straße, im Cafe oder bei Konzerten. Aller Voraussicht nach werden auch eine Reihe türkischer Vereinsfunktionäre dieses Buch lesen – zumindest die für sie relevanten Teile – und sich gegebenenfalls direkt bei mir beschweren, einige haben sich sicherheitshalber vorab über mein Konzept informiert. Dieses Buch muss also nicht nur mit der fachlichen Kritik durch Musikwissenschaftler, Kulturanthropologen und Praktiker der Migrantenarbeit rechnen, sondern überdies mit der vermutlich sehr viel intensiveren durch die darin Beschriebenen oder gerade nicht oder gar falsch Beschriebenen.

Überdies jedoch hat das Misstrauen gegen die eben beschriebene paternalistische Haltung der traditionellen Ethnologie mittlerweile dazu geführt, dass die Produktion eines Bildes von ›anderen‹ generell als Ausgrenzung, als ›othering‹, abgelehnt wird, mitunter in einem Ausmaß, in dem bereits die bloße Annahme kultureller Differenz verdächtig erscheint.³⁰ In diesem Punkt jedoch empfand ich im Verlauf des Projektes eine unerwartete Wendung: Zielte näm-

²⁹ Werner Schiffauer (1996), S. 20-31.

³⁰ Werner Schiffauer (1996); Martin Fuchs und Eberhard Berg (1995): Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation, in: Eberhard Berg und Martin Fuchs (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis*, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-108.

lich ein klassischer Musikethnologe auf Musik einer ›fremden‹ Kultur – deren somit implizierte Ausgrenzung dann angreifbar war –, so implizierte diese Haltung gleichzeitig auch eine entgegengesetzte Ausgrenzung des Ethnologen, der als von dem zu erforschenden Volk eindeutig und grundlegend verschieden betrachtet wurde. Zwar forderte die Ethnologie stets eine Art ›zweiter Sozialisation‹ in der zu studierenden Kultur, das Erlernen der Sprache, zwischenmenschlicher Umgangsregeln etc., die Musikethnologie überdies eine zweite musikalische Sozialisation und den Erwerb einer Art doppelter Musikalität,³¹ eine allzu weitreichende Identifizierung mit der untersuchten Kultur (›going native‹³²) dagegen wurde tendenziell abgelehnt. Mit der Aufgabe eines holistischen Kulturbegriffes, und insbesondere bei der Behandlung von kulturellen Kollagen im Kontext von Diaspora-Identitäten erscheint auch die Vorstellung grundlegender kultureller Fremdheit nicht länger haltbar. Infolge der Verschmelzung meines Alltags mit dem Gegenstand des Projektes, dem türkisch-deutschen Musikleben von Berlin – bzw. Deutschland –, sehe ich mich heute selbst durchaus als einen Teil dieses türkisch-deutschen Musiklebens: als ›deutscher Musikwissenschaftler‹ beispielsweise, mit dem sich bei Pressekonferenzen Eindruck machen lässt, als Übersetzer, etwa von Musiklehrplänen, als PR-Berater und Verfasser von deutschsprachigen Pressemappen, Kontaktmann und Freund von Musikern und Vereinen, Amateur-*saz*-Spieler, der bei Geburtstagen türkisch-deutscher Freunde, wie andere auch, gelegentlich ein paar einfache Volkslieder vorspielt, als kulturpolitischer Berater und schließlich in zwei Fällen als Konzertmanager.³³ Ähnlich wie Lila Abu-Lughots ›halfies‹ – Menschen, die, etwa infolge von Migration oder postkolonialer Geschichte, gemischte kulturelle Identitäten aufweisen und die häufig gegenüber Macht, Grenzziehungen und ›othering‹ besonders empfindlich sind³⁴ – spürte ich mit

³¹ Hans Fischer (1983/1988): Feldforschung, in: ders. (Hrsg.): Ethnologie, Berlin, S. 61-80; Mantle Hood (1960): The Challenge of »Bi-Musicality«, in: Ethnomusicology IV (2), S. 55-59.

³² Hans Fischer (1983/1988).

³³ 1998 organisierte ich im Rahmen des Festivals: ›Berlin – Istanbul‹ die Konzertreihe ›Neue Musik aus Istanbul‹, im Jahre 2000 das Festival ›Ses Dönümü – Klangwandlungen. Türkisch-Europäische Synthesen aus Deutschland‹ im ›Haus der Kulturen der Welt‹ sowie im Jahr 2002 den Wettbewerb *bağlama* im Rahmen von ›Jugend musiziert‹ Berlin.

³⁴ Lila Abu-Lughod (1991): Writing against Culture. In: R.G. Fox (Hrsg.): Recapturing Anthropology. Santa Fe, New Mexico; Schiffauer (1996) S. 26.

meiner fortschreitenden ›Türkisierung‹ einen wachsenden Widerwillen gegen die stets wiederkehrenden verwunderten Fragen, warum ich mich ›als Deutscher‹ mit ›türkische Musik‹ beschäftige. Gerade Vorwürfe paternalistischer Repräsentation empfinde ich persönlich heute meinerseits als ›othering‹.

Insgesamt also handelt dieses Buch nicht von einer bestimmten ›Kultur‹ – etwa der ›türkischen Kultur‹, einer ›türkisch-deutschen Kultur‹ – und auch nicht von einer ›Mischkultur‹, zusammengesetzt aus oder gar situiert zwischen zwei ›Ausgangskulturen‹. Ebenso wenig handelt es von einer definierbaren Gruppe von Menschen, etwa von ›Türken‹ oder ›Migranten‹. Auch von Deutschen, Griechen und anderen Nicht-Türken wird immer wieder gleichberechtigt die Rede sein, soweit diese sich mit ›türkischer Musik‹ (was immer sie jeweils darunter verstehen) auseinandersetzen. Gemeinsam ist allen in diesem Buch behandelten Menschen lediglich, dass sie erstens in Deutschland leben (bzw. in einem seiner Nachbarstaaten), sich zweitens, in welcher Form auch immer, auf die Türkei beziehen, was immer sie darunter verstehen, und dass sie sich drittens in irgendeiner Weise mit Musik beschäftigen. Weder ethnisch, noch kulturell, politisch, religiös oder musikstilistisch ist diese ›imaginäre Türkei‹ also eindeutig fassbar.

Die folgende Darstellung gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil behandelt die Entstehung des Musiklebens der ›imaginären Türkei‹ sowie seine gegenwärtige Beschaffenheit. Zunächst soll kurz die Geschichte der Migration aus der Türkei nach Westeuropa skizziert werden, insbesondere die von Musikern, sowie die damit einhergehende Entwicklung der verschachtelten Identitätsbezüge von Migranten und ihren Nachkommen auf die Türkei und Deutschland, schließlich die im heutigen Musikleben relevanten transstaatlichen Verbindungen zwischen beiden Ländern. Anschließend wird das ›türkische Musikleben‹ in den deutschen Städten der Gegenwart beschrieben, seine Strukturen und Einrichtungen, Handlungsmöglichkeiten und -einschränkungen für Musiker, Veranstalter und Hörer, sowie regionale Unterschiede innerhalb Deutschlands.

Der zweite Teil entwirft eine Art Landkarte der komplexen Identitätsgeflechte, die auf Musik und Musikleben deutscher Türken einwirken. Vor allem in Deutschland wird Musik häufig als Identitätsmarkierung für Landsmann-

schaften, Nationalitäten und Religionen funktionalisiert. Nach einer einführenden Skizzierung solcher ›vorgestellter Gemeinschaften‹, ihrer Diskurse und Interaktionen wird die jeweilige Rolle von Musik, in der Türkei und vor allem in Deutschland untersucht. Im Gegenzug dazu sind dann die ebenfalls zu differenzierenden künstlerischen Diskurse von Musik zu sehen, solche also, die der Funktionalisierung von Musik zur Repräsentation sozialer Identitäten entgegengerichtet sind. Drei Bereiche sollen dabei unterschieden werden: ›westliche‹ Kunstmusik, osmanisch-türkische Kunstmusik, sowie die Idee einer ›Volksmusik‹ mit künstlerischem Anspruch.

Der abschließende dritte Teil befasst sich mit der Konstruktion und Dekonstruktion kultureller Differenzen zwischen ›Deutschen‹ und ›Türken‹ im Kontext von Musik. Diskurse, die ›interkulturellen‹ musikalischen Austausch ermöglichen, werden dabei ebenso mit ihren spezifischen Bedingungen und Konsequenzen erörtert wie Erfahrungen, insbesondere musikalisch-technische, bei konkreten Begegnungen ›deutscher‹ und ›türkischer‹ Musiker.