

Dritter Teil:

**Konstruktion und Aufhebung
kultureller Differenz**

V Deutsche und Türken

Der vorangegangene zweite Teil hat deutlich gemacht, dass die Frage, wie sich *türkische Musik* in Deutschland verhalte, in dieser Pauschalität keinen Sinn macht. Musikalisch stellt *Musik in der Türkei* und damit *Musik von Migranten aus der Türkei* ebenso wenig eine musikalische Einheit dar wie *Musik in Deutschland*. Interaktion zwischen einzelnen Musikstilen, etwa zwischen anatolischen Volksmusikformen und der klassisch-romantischen Musiksprache Europas, finden seit Jahrzehnten in der Türkei statt (siehe Kapitel IV 3.2) und sind in keiner Weise an Migration nach Deutschland gebunden. Nicht jede Begegnung zwischen deutschen und türkischen Musikern ist ein interkultureller Kontakt und nicht jeder führt zwangsläufig zu musikalischer Hybridisierung. In vielen Stilbereichen, vor allem in der westlichen Kunstmusik, im Jazz, in der internationalen Popmusik, spielt die Ethnizität der Musiker ebenso wenig eine Rolle wie eine persönliche Erfahrung – oder Nicht-Erfahrung – von Migration.

Dennoch wirkt sich die in der öffentlichen Repräsentation wie im individuellen Denken allgegenwärtige Vorstellung, zwischen Deutschen und Türken bestünden kulturelle Differenzen, auch im Musikleben aus. Bis heute existiert sowohl unter Türken eine verbreitete Haltung, *die Deutschen* als gewisse Einheit zu sehen, als auch umgekehrt unter Deutschen ein Bild von *den Türken* als einer Gesamtgruppe. Ein grundlegendes Problem für das Verständnis der Migranten und ihrer Lebenssituation scheint für viele Deutsche gerade darin zu bestehen, dass der in Kapitel II beschriebene amorphe, informelle und schnelllebige Charakter des türkische Musiklebens in Deutschlands dieser vereinheitlichenden Erwartungshaltung so vollkommen widerspricht, die Erwartungshaltung also ständig enttäuscht wird.

Wahrnehmungen einer jeweils *anderen* Gruppe werden zumeist begleitet von einer kulturellen Selbstinszenierung. Zwischen beiden Bildern bestehen jedoch deutliche Unterschiede. Während sich die Türkei selbst vorzugsweise durch klassische europäische Musik repräsentiert, erschien deutschen Medien vor allem Folklore sowie Ende der 1990er Jahre vor allem der sogenannte *Oriental Hip-hop* als typisch für in Deutschland lebende Türken.

Die eher unbewussten und nur selten uneingeschränkt wirksamen Klischees der jeweils *Anderen* bestimmen auch die musikalischen Begegnungen. So speist sich das Interesse von Deutschen an in Deutschland lebenden Türken im Wesentlichen aus den beiden grundlegenden Komponenten *Exotismus* und *soziales Engagement*. Während der letzteren Haltung die Vorstellung zugrunde liegt, türkische Migranten in Deutschland seien schützenswerte Opfer – bedroht von was oder wem auch immer –, so konstruiert der Exotismus Türken vor allem als grundsätzlich *fremd*. Diese Fremdheit nun wird insbesondere kulturell verstanden, woraus sich vielfältige Einschränkungen, aber auch Möglichkeiten für musikalische Begegnungen ergeben. Soziales Engagement hingegen führt zu einer Vereinnahmung von Musik für soziale Zwecke, wodurch eine musikalische Entfaltung eher blockiert wird. Zwischen beiden Haltungen besteht also eine latente Spannung.

Ausgehend von solchen geistigen und ideologischen Rahmenbedingungen deutsch-türkischer Begegnungen stehen im Mittelpunkt des abschließenden sechsten Kapitels vor allem die vielfältigen Möglichkeiten und Erfahrungen des Lernens. Selbst wenn das Bemühen von deutschen und türkischen Sozialarbeitern, Veranstaltern, Managern und insbesondere von Musikern zu Beginn beinahe notwendigerweise durch Unkenntnis und Klischees bestimmt wird, lassen sich solche Bilder, wenn schon nicht gänzlich auslöschen, so doch nach und nach stark relativieren. Werner Schiffauer hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass die Migration aus einem anatolischen Dorf in eine westeuropäische Großstadt tendenziell einen Prozess der Individualisierung auslöst.¹ Die enorm erweiterten öffentlichen Räume ermöglichen in Deutschland kulturelle Begegnungen in einer Vielfalt, wie sie vor der Migration nicht vorstellbar war. Auf die Rolle öffentlicher Räume für die Entstehung von *pop müzik* etwa wurde bereits hingewiesen (siehe oben, S. 140f.).

Schließlich werden auch deutsche Musiker, oder besser: in Deutschland lebende, nicht-türkische Musiker, infolge der Migration mit neuen Eindrücken und Möglichkeiten konfrontiert. Auch sie sind dabei den Diskursen von Exotismus und sozialem Paternalismus nicht hilflos ausgeliefert, sondern können sich mit zunehmender eigener Erfahrung davon lösen und neue, individuelle Wege der Kommunikation und Musik entwickeln. Zusätzlich motivierend ist

¹ Werner Schiffauer (1993).

überdies für viele Musiker die Hoffnung auf eine international erfolgreiche Vermarktung.

Zunächst jedoch sollen im folgenden fünften Kapitel die gegenseitigen Fremdheitskonstruktionen diskutiert werden.

1 Die Deutschen

Türkische Vorstellungen von ›den Deutschen‹ entsprachen – zumindest bis in die 1970er Jahre – in anatolischen Dörfern dem »Bild einer verkehrten Welt zur türkischen Kultur«²: Deutsche Männer seien niemals eifersüchtig, sondern stolz darauf, wenn ihre Frauen von vielen begehrt würden, deutsche Frauen hingegen würden praktisch den ganzen Tag über schlafen, anstatt zu arbeiten, ihre Kinder würden mit Erreichen der Volljährigkeit herzlos vor die Tür gesetzt. Typisch, so die Vorstellung, seien Egoismus und Selbstbezogenheit – wiederum als Gegenbild zum eigenen Ideal von Großzügigkeit und Solidarität. Umgekehrt erscheinen die gleichfalls als typisch deutsch geltenden Eigenschaften Fleiß, Gründlichkeit und Zuverlässigkeit als positive Gegenbilder zur eigenen Faulheit und Schlampigkeit.³ Spielen religiöse und moralische Vorbehalte gegenüber mehr oder weniger christlich geprägten Deutschen im Musikleben kaum eine Rolle⁴, so wirken andere Klischees durchaus nach, insbesondere der Topos ›Deutsche können gut organisieren, aber sind unflexibel‹.⁵ So herrscht bei deutsch-türkischen Konzerten im türkischen Publikum mitunter eine gewisse Anspannung, weil zu befürchten ist, dass solche Veranstaltungen – anders als bei türkischen Konzerten üblich – tatsächlich zu der formal angekündigten Zeit beginnen, selbst wenn noch kaum Gäste erschienen sind. Viele Musiker bewundern aber auch die vermeintliche Disziplin deutscher Musiker,

² Werner Schiffauer (1991), S. 339.

³ Werner Schiffauer (1991), S. 340. In einer Untersuchung von türkischsprachigen Reisebüchern aus der Zeit zwischen dem Anfang des 20. Jahrhunderts und den 1960er Jahren stellte Riemann fest: »Die Tugenden, die den Deutschen von den Reiseschriftstellern zugeordnet werden, sind: Fleiß, Zuverlässigkeit, Ordnungsliebe, Gemeinsinn, Opferbereitschaft und Sauberkeit.« Wolfgang Riemann (1983): *Das Deutschlandbild in der modernen türkischen Literatur*, Wiesbaden: Harrassowitz, S. 16. Ähnlich auch Hermann Bausinger (2000): *Typisch deutsch. Wie deutsch sind die Deutschen?*, München: Beck, S. 30.

⁴ Günter Seufert (1997), S. 120ff.

⁵ Hermann Bausinger (2000), S. 79.

beim Musizieren, innerhalb von Ensembles oder während der Probenarbeit.⁶ Vor allem der Umgang mit Noten wird häufig durch diese, als »typisch deutsch« apostrophierte, disziplinierte Haltung erklärt. Der Münchner Chorleiter Ahmet Mavruk erklärte:

Deutsche Musiker lernen besser von Noten zu spielen, bei ihnen klingt es immer richtig. Ob ein notiertes Stück dagegen am Radio Izmir oder in Ankara gespielt wird, die Nuancen sind jedes Mal verschieden.⁷

Ähnlich die Aussage des Frankfurter *ney*-Lehrers Kudai Şahinalp:

Ich arbeite nach Noten. Ich denke, ich bin ein idealer Lehrer für die Deutschen, denn ich arbeite sehr detailbewusst. Diese Eigenschaft haben viele Türken nicht.⁸

Besonders in Verbindung mit der Vorstellung, deutsche Musiker hätten eine bessere musiktheoretische Ausbildung, entwickeln sich mitunter beinahe Minderwertigkeitsgefühle. Der Berliner Saxophonist Turgay Ayaydinli berichtete über seine ersten musikalischen Kontakte mit deutschen Musikern:

Anfangs habe ich mich unwohl, oder besser unwert gefühlt. Ich konnte nur diese türkischen Sachen. [...] Andreas [Advocado] sagte nur: »Spiele!« – und es ging. Ich dachte, als Gastmusiker bei *der* Band, da blamiert du dich. Die [türkischen Hochzeits-] Musiker, mit denen ich davor gespielt hatte, das waren Mucker, keine Musiker.⁹

Der Duisburger Perkussionist Necati Teyhani:

Mit Deutschen habe ich Probleme: Ich kann keine Noten, sehr wenig, da gibt es Kommunikationsprobleme, auch musikalische Wörter, Schwierigkeiten, 'rüberzubringen, was man meint.¹⁰

Mitunter suchen sich türkische Musiker daher deutsche (oder andere nicht-türkische) Lehrer für Musiktheorie, Gesang und ähnliche Disziplinen.¹¹

⁶ Bruno Nettl (1985): *The Western Impact on World Music*, New York: Schirmer, S. 4ff.

⁷ Interview mit Ahmet Mavruk.

⁸ Interview mit Kudai Şahinalp.

⁹ Interview mit Turgay Ayaydinli.

¹⁰ Interview mit Necati Teyhani.

¹¹ Interview mit dem Basler Theorielehrer Paul Ragaz in Basel.

Das Bild von der besonderen Ehrlichkeit der Deutschen wird unter Musikern und Managern vor allem als Kontrast zu dem mafiosen und mitunter chaotischen Musik- und Konzertbetrieb in der Türkei gezeichnet. Der Frankfurter Produzent Erdem Eraslan:

Ich habe zum Beispiel in der Türkei dreißig *bağlama* mit langem Hals bestellt. [...] Wir haben uns geeinigt, und dieser Tage sind die *saz* gekommen. Was ist passiert? Er sagt mir: »Wir haben einen Fehler gemacht und haben dreissig *bağlama* mit kurzem Hals gemacht!« Ich habe ihn auf meine schriftliche Bestellung aufmerksam gemacht, die ich ihm gefaxt habe. Das sind solche Idioten! Das passiert hier in Deutschland nicht. Ich verkaufe auch Ware aus Deutschland, Gitarren bei ›Musik-Meyer‹, da werde ich auch bei einer geringeren Bestellmenge ernst genommen.¹²

Und bei der Erklärung der vergleichsweise hohen Kosten für CD-Produktionen in Deutschland:

Hier läuft es korrekt ab: [...] Hier vertreiben sie CDs weltweit und zweitens ist da diese GEMA-Abwicklung: da wird kein Stück verschenkt, ohne Erlaubnis wird nicht kopiert. Diese Garantie gibt es, und es gibt noch die Garantie, dass du jeden Pfennig, den du verdienst, auch bekommst.¹³

Auch die Zahlungsmoral deutscher Veranstalter halten viele türkische Musiker für generell besser als die von Türken oder gar jene türkischer Vereine, das Gleiche gilt für technische Absprachen aller Art.

1.1 Deutsche im Musikleben der imaginären Türkei

Kennen die meisten Türken zwar mehr oder weniger nah das allgemeine öffentliche Leben Deutschlands, so kennen umgekehrt nur wenige Deutsche das eigentlich ebenso öffentliche türkische Leben Deutschlands. Meist handelt es sich bei den wenigen Deutschen in türkischen Veranstaltungen um stets die gleichen Personen: Sozialarbeiter, einzelne Journalisten, noch seltener konvertierte deutsche Moslems. Daneben tauchen hier und da einzelne deutsche und internationale Wissenschaftler auf, Ethnologen, Turkologen, oder, in meinem Fall, ein Musikwissenschaftler. In privaten Kreisen schließlich mehren sich seit einigen Jahren deutsche Ehepartner. Im Allgemeinen jedoch verstehen oder

¹² Interview mit Erdem Eraslan, ›Çağdaş Müzik‹ (Frankfurt am Main)

¹³ Interview mit Erdem Eraslan.

sprechen nur äußerst wenige Deutsche Türkisch, und auch das Wissen über Kultur, Bräuche, Religion und Politik der Türkei und somit des türkischen Deutschland ist unter Deutschen zumeist äußerst gering.¹⁴ Bei einem Großteil der türkischen Konzerte, die ich im Laufe der 1990er Jahre in verschiedenen deutschen Städten besuchte, war ich augenscheinlich der einzige Deutsche, ebenso bei Chorproben, in Tonstudios oder im *bağlama*-Unterricht. Vor allem Türken der ersten Einwanderergeneration können sich oft kaum noch vorstellen, dass sich Deutsche tatsächlich für ihre Kultur (was immer sie darunter verstehen) interessieren. Christoph Herrmann, Journalist für Weltmusik:

Ich habe einen türkischen Kassettenladen, hier auf der Potsdamerstraße, wo ich regelmäßig aufkreuze. In dem Laden haben sie erst nach zwei Jahren kapiert, dass ich bei ihnen richtig war. Die haben immer gesagt, hier gibt es nur türkische Musik.¹⁵

Immer wieder habe ich erlebt, dass mich Türken der ersten Einwanderer-Generation einfach nicht verstanden, wenn ich sie auf türkisch ansprach, und statt dessen versuchten, notfalls bruchstückhaft auf deutsch zu antworten. Erst nach mehrfacher Erklärung auf türkisch schienen sie das scheinbar Unfassbare glauben zu können: ein Deutscher, der ein wenig Türkisch spricht. Auch bei vielen Interviews begannen die Musiker zunächst mit oberflächlichen Allgemeinplätzen über türkische Musik und waren nur schwer davon zu überzeugen, dass ich mich auch für Details interessierte und über die wichtigsten Vorkenntnisse bereits verfügte. Immer wieder bin ich in den letzten Jahren von Türken verwundert gefragt worden, wieso ich *als Deutscher* türkische Musik höre.

¹⁴ Der wachsende Tourismus in die Türkei könnte dazu beitragen, diese Situation allmählich zu verändern. 1997 waren 9,5 Millionen Touristen in der Türkei, davon 2,5 Millionen aus Deutschland, das entspricht 25,8 Prozent, 1984 waren es nur 267 000 gewesen; siehe Faruk Şen, Çıgdem Akkaya, Yasemin Özbek (1998), S. 99ff. 1999 bewirkten die Angst vor PKK-Terrorismus sowie das Erdbeben einen starken Einbruch des Tourismus der Türkei, seither steigen die Zahlen wieder. 2000 reisten 2,3 Millionen Deutschen in die Türkei, fast jeder vierte Türkei-Tourist überhaupt; siehe Susanne Güsten (2001): Die Türkei ist bereits ausgebucht, in: *Der Tagesspiegel*, 3. März 2001. Infolgedessen kennen mit 29 Prozent bereits ein knappes Drittel aller Deutschen die Türkei aus eigener Anschauung (Zahlen des Allensbacher Instituts für Demoskopie, zitiert nach Renate Köcher, 2001: Gefühle der Fremdheit, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. September 2001).

¹⁵ Interview mit Christoph Herrmann.

Dabei sind gerade ältere türkische Migranten stolz, wenn sie deutsche Gäste haben. Einige Male wurde ich, zu Gast bei türkischen Vereinsveranstaltungen, spontan um eine kurze Ansprache gebeten, etwa darüber, was ich *als Deutscher* über die türkische Kultur dächte (was auch immer jeweils damit gemeint war), wie ich zu ihr gekommen wäre, oder man verlangte einfach ein kurzes Grußwort, eben das eines *Deutschen*.

Vor allem deutsche Musiker sind in türkischen Kreisen überaus seltene Ausnahmen. Bei dem erwähnten alevitischen Festival ›Epos des Jahrtausends‹ (*Bin yılın Türküsü*, siehe oben, S. 298) im Jahr 2000 in Köln waren unter den etwa 1 200 teilnehmenden *saz*-Spielern außer mir gerade noch zwei weitere Deutsche (die Brüder Malte und Benjamin Stueck aus Hamburg). Viele türkische Musiklehrer erzählten mir immerhin von einem oder zwei deutschen Schülern, die sie irgendwann im Laufe ihrer Tätigkeit gehabt hatten – neben oft vielen Dutzend türkischer Schüler. Auch bei solchen deutschen Schülern scheint die Versuchung nahe zu liegen, sie herausgehoben *als Deutsche* zu präsentieren. Güler Duman, Leiterin einer Musikschule in Hannover:

Deutsche Teilnehmer an den Kursen der Musikschule gibt es leider nicht. Ich hatte einmal eine deutsche Frau hier, Petra Tokay. [...] Sie konnte sehr gut *bağlama* spielen und singen. Sie ist mit ihrem Mann zu mir in den Unterricht gekommen, aber sie war besser als ihr Mann. Ich wollte sie in die Fernsehshow von Ibrahim Tatlıses bringen, aber ihr Mann war dagegen.¹⁶

Dreimal versuchten alevitische Kulturvereine auch mich selbst für große Veranstaltungen als Sänger zu engagieren – ohne zuvor auch nur einen einzigen Ton meiner (durchaus begrenzten) Sangeskunst gehört zu haben. Ein *Deutscher*, der alevitische Lieder singt: das wäre interessant genug, hieß es.

In zwei Fällen hörte ich von nicht-türkischen Musikerinnen, die Kassetten mit türkischer – genauer: alevitischer – Volksmusik produziert hatten, beide waren mit Türken verheiratet. Handelte es sich bei der Kassette der Baslerin Elif Bacı (Elif Yıldırım, ihr eigentlicher Vorname lautet angeblich Ursula) offenbar um einen folgenlosen Einzelversuch,¹⁷ so hat sich die Französin Françoise Demir (geboren 1957) im Duett mit ihrem in Paris lebenden Mann Mahmut Demir (geboren 1960), einem hervorragenden *bağlama*-Spieler, in

¹⁶ Interview mit Güler Duman.

¹⁷ Elif Bacı: *Dünya Açık bir Kapıdır* (HM, 1994).

zahlreichen Konzerten und auf insgesamt vier Kassetten/CDs als Volksmusiksängerin insbesondere im alevitischen Milieu einen Namen gemacht.¹⁸ Auch die Bremer Sängerin Aline Barthelemy ist verschiedentlich bei mehr oder weniger alevitischen Konzerten in Erscheinung getreten.¹⁹ Eine einzigartige Ausnahme stellt die Bremer Gruppe *Iki Dünya* (›Zwei Welten‹) dar, die Anfang der 1990er Jahre als Rockband mit einem türkischen Schlagzeuger, ansonsten aber ausschließlich deutschen Musikern entstand. Obwohl dieser Schlagzeuger schon bald aus der Besetzung verschwand, behielt die nunmehr rein deutsche Gruppe um die Sängerin Sophie Schultze (in wechselnden Besetzungen) nicht nur ihren türkischen Namen, sondern bis heute auch ihr Repertoire aus türkischen Liedern, vor allem Coverversionen von türkischen Kassetten.²⁰ Auch bei der Dortmunder Jazzgruppe *Beşçay* entstammt der türkische Name (›Fünf Tee‹) einer früheren Phase der Gruppe, als dort ein türkischer Musiker – ebenfalls ein Schlagzeuger – mitspielte. Außer dem Namen sind in diesem Fall gegenwärtig allerdings keine Spuren türkischer Musik mehr vorhanden.

Die vielfältigsten Möglichkeiten für deutsche Musiker, in türkischen Gruppen mitzuwirken, ergeben sich aus deren Versuchen zur Modernisierung und Europäisierung vor allem von anatolischer Volksmusik (siehe oben, S. 347ff.). Drei grundlegende technische Probleme erschweren jedoch eine solche Kooperation. Das wohl gravierendste liegt in der türkischen Sprache. Sowohl bei Volksmusik der Türkei wie bei klassischer türkischer Musik und selbst bei allen Populärmusikstilen handelt es sich primär um Vokalmusik, in der die Texte eine tragende Rolle spielen. Ohne Grundkenntnisse der türkischen Spra-

¹⁸ Mahmut & Françoise Demir: *Garip ile Senem* (Bayar, 1987); *Ağlama Bebeğim* (ASM, 1993), *Turquie Musique des Troubadours* (Ethnic Auvidis, 1992); *Yar Bağında* (Kalan, 1995). 1996 erschien in Frankreich die Volksliedanthologie von Françoise Arnaud-Demir (1996): *Littérature Populaire: En Suivant les Âşık*, Montreuil: Anka.

¹⁹ *Bremen Dayanışma Korosu: Türkülerde Anadolu* (Ada, Ende 1990er). Darüber hinaus hörte ich von zwei ähnlichen Fällen in der Türkei. Der Deutsche Rainer [Helbig] lebt seit 1994 in Alanya (Südtürkei) und tritt mit türkischen Liedern auf, das britische Pop-Duo *Endi ve Pol* (Andy and Paul) tritt in Istanbul auf (*Endi ve Pol: Belki Yes! Belki No!*, Göksoy, ca. 1995). Die kanadische Sängerin Brenna Mac Crimmon nahm gemeinsam mit thrakischen *davul-zurna*-Musikern um den Klarinettenisten Selim Sesler eine Schallplatte auf, auf der sie ebenfalls türkische Volksmusik sang; Brenna Mac Crimmon & Selim Sesler: *Karşılama* (Kalan, 1998).

²⁰ Interview mit Sophie Schultze. *Iki Dünya: Istanbul* (CAS Team Records, 1992).

che können deutsche Musiker daher, selbst wenn sie beispielsweise *bağlama* spielen gelernt haben, nicht einmal die einfachsten türkischen Volkslieder singen – für die meisten Türken der einzige Zweck des *bağlama*-Spiels. Deutsche Musiker sind daher tendenziell auf die eher unbefriedigende Rolle von Begleitinstrumentalisten türkischer Sänger festgelegt, vorzugsweise mit als besonders ›westlich‹ geltenden Instrumenten wie Violoncello oder Flöte. In Berlin hat insbesondere der Bassist Martin Lillich mit zahlreichen türkischen Musikern unterschiedlicher Stilrichtung zusammengearbeitet (u.a. Sema, Nuri Karademirli, Erkan Oğur). Gefördert wird dabei eine solche Aufgabenverteilung dadurch, dass, wahrscheinlich infolge der mitteleuropäischen Tradition der absoluten Musik, in Deutschland *Instrumentalmusik* im allgemeinen höher eingeschätzt wird als in der Türkei.

Bei begleitender (oder ebenso bei solistischer) Instrumentalmusik jedoch macht sich ein zweites grundlegendes Problem bemerkbar: die unterschiedlichen Tonsysteme.²¹ Sowohl in der türkischen Volksmusik als auch, stärker noch, in der klassischen türkischen Musik werden Töne verwendet, die im temperierten Tonsystem Mitteleuropas tatsächlich nicht vorhanden sind. Eine genaue Intonation dieser von Deutschen dann als ›zu hoch‹, ›zu tief‹ oder allgemein als ›verstimmt‹ empfundenen Töne ist höchstens nach mehrjähriger Eingewöhnungszeit möglich. In den meisten international besetzten Gruppen spielen die deutschen Musiker daher – und um schrille Dissonanzen zu vermeiden, zwangsläufig auch die türkischen – im temperierten Tonsystem. Murat Coşkun von der Freiburger Gruppe *FisFüz*:

Als Grundlage [für unser Repertoire] haben wir [türkische] Kunstmusik-Stücke. Alle Vierteltöne haben wir aufgerundet, das ging nicht mit der Klarinette [gespielt von einer deutschen Musikerin].²²

²¹ Die klassische türkische Musiktheorie unterteilt einen Ganzton, anders als die westliche Musiklehre, in neun gleichgroße Intervalle, von denen allerdings in der Praxis nur vier benutzt werden. In der Volksmusik sind es vor allem die sogenannte ²bemoll-Stufe zwischen h und b, analog zwischen f und # f, die vom temperierten Tonsystem abweichen (Kurt, 1989; Reinhard, 1984; Signell 1977/1986).

²² Interview mit Murat Coşkun. *FisFüz: Bosphorus Fishing. Oriental Jazz* (Eigenvertrieb, 1998). Besetzung: Annette Maye (Klarinette, Sopransaxophon), Murat Coşkun (*darbuka*, Rahmentrommel, Perkussion), Karim Othman-Hassan (*ud*), teilweise Wolfgang Maye (Bass).

Derartige Anpassungen verändern jedoch nicht nur Klang und Charakter der Lieder in starker Weise, darüber hinaus scheint es insbesondere für türkische Sänger außerordentlich schwierig zu sein, die Lieder plötzlich in einem veränderten Tonsystem zu singen. Die deutsch-türkische Band *Mokka* aus Stuttgart etwa beschrieb ihre Suche nach musikalischen Kompromissen:

Wir arrangieren die ganzen [türkischen] Lieder um, keines übernehmen wir eins zu eins. [...] Wenn da ein Viertelton drin ist, wird das irgendwie umarrangiert, [...] so dass es zu *Mokka* passt. [...] Instrumental kann man diese Vierteltöne nicht machen, weil man zu viert oder zu fünft [mehrstimmig] spielt. Bei Gesang geht es anders: ob unsere Sängerin will oder nicht, singt sie Vierteltöne, das kommt von selbst.²³

Auch Ahmet Bektaş, Bochumer *ud*-Spieler und Sänger von der Gruppe *Radio Ethiopia* erklärte

Ich singe nicht temperiert! Wir haben aber [in der Begleitung] versucht, gerade den [nicht-temperierten] Ton aus dem Akkord rauszunehmen, und durch eine Quarte oder so zu ersetzen.²⁴

Dagegen die (deutsche) Sängerin Sophie Schultze von *Iki Dünya*:

Ich ignoriere das Problem mit dem Tonsystem. Ich habe mir eine Zeitlang das Tonsystem angeguckt und ausprobiert und habe es dann irgendwann gelassen, da es nicht unbedingt volkstümlich ist, was wir machen. Auch in der Türkei gibt es Sänger, die nicht mit diesem Tonsystem arbeiten, und deshalb kann man es, denke ich, ohne schlechtes Gewissen einfach ignorieren.²⁵

Noch gravierender stellt sich das Problem bei klassischer türkischer Musik. Die Forderung nach einer präzisen Intonation der oft nur geringfügig vom temperierten System abweichenden Tonstufen überfordert deutsche Musiker fast durchweg. Praktisch niemals habe ich deutsche Musiker in Instrumentalen-

²³ Interview mit *Mokka*; Demo-CD (1998), Besetzung: Didem Kinavli (Gesang), Fikret Kinavli (Keyboard), Sami Çınar (Bass), Andreas Zoller (Gitarre), Wolfgang Hötzel (Schlagzeug), Birgit Hötzel (Backgroundgesang).

²⁴ Interview mit Ahmet Bektaş.

²⁵ Interview mit Sophie Schultze.

sembles dieser Musikrichtung angetroffen.²⁶ Mehmet Yeşilçay, Ensembleleiter und *ud*-Spieler aus München:

Die [deutschen] Leute hören beispielsweise nicht den [nichttemperierten] Ton *segah*. Wenn Musik mehrstimmig gemacht wird, werden da oft Dreiklänge darüber gelegt. [...] Es gibt solche Klischees: Wenn es falsch klingt, ist es orientalisches. [...] Keiner hört, dass es falsch [intoniert] ist. [...] Wir haben [wenn es deutsche Mitspieler gab] geguckt, was sie spielen könnten, beispielsweise *makame* wie *nihavend*, *kürdilihicazkar*, *hicaz* [*makame* mit einer Skala ausschließlich temperierter Töne], oder genau arrangiert, wo sie was spielen können.

Als Schlüssel für die wachsende interkulturelle Interaktion von deutschen und türkischen Musikern hat sich infolgedessen die Rhythmik erwiesen. Zum einen nämlich enthebt die Rolle als Perkussionist einen deutschen Musiker innerhalb eines türkischen Ensembles von den genannten Schwierigkeiten mit der Sprache und dem Tonsystem. Hier dürfte auch eine zentrale Ursache dafür liegen, dass innerhalb der gesamten ›Weltmusik‹ (siehe unten) Musiksprachen mit starkem Rhythmus-Anteil eindeutig bevorzugt werden, insbesondere solche afrikanischer und lateinamerikanischer Herkunft.

Während deutsche Instrumentalisten oder gar Sänger in türkischen Ensembles praktisch keine Chance haben, gibt es in Deutschland immerhin einige vereinzelte hervorragende nicht-türkische Perkussionisten im Bereich der tür-

²⁶ Ausnahmen sind die interkulturellen Ensembles von Kutsi Ergüner, die meist auf der Basis von sufistischer türkischer Kunstmusik arbeiten (siehe unten, S. 398), sowie ein vergleichbar angelegtes Projekt des Istanbuler *kemençe*-Spielers Ihsan Özgen mit den niederländischen Musikern Theo Loevendie (Saxophon), Guus Jansen (Klavier), Martin van Duynhoven (Schlagzeug) mit Jazzversionen von *bektaşî-nefes* und *ilahi*; *Inspirations: Rotterdam Concert* (Kalan, 1995). Zwei weitere ausgesprochen originelle Ausnahmen sind: die finnische Gruppe *Nefes*, in der seit 1990 neben türkischen Kunstmusikern (*kanun*, *ney*, Klarinette, *ud*, Perkussion) auch Finnen mitwirken: Panu Helke (Blockflöte), Kai Olander (*ney*, bulgarische *kaval*), Ismo Piipponen (Perkussion); *Nefes: Faslı Nefes* (Güvercin, 1996); die niederländische Gruppe □ *algija*, 1969 von dem Musikethnologen Wouter Swets gegründet, mit der Besetzung Wouter Swets (Synthesizer, Akkordeon), Roel Sluis (Gesang, *kaval*, Blockflöte), Joost Rekveld (*ney*, *tanbur*, *Rawap*, *dutar*, *daf*), Kamil Abbas (Geige, *gidschäk*, *rawap*), Janni Kyriakidhis (*ud*), Magnus Robb (Bratsche); □ *algija: Music of the Balkan and Anatolia 2* (Pan, 1992). Bemerkenswert sind überdies die Jazzversionen klassischer türkischer Kompositionen auf der in Paris produzierten CDs Sylvain Rappaport (Piano) & Youval Micenmacher (Perkussion): *Turkish Songs* (Al Sur, 1997) und Vincent Courtois & Gilles Andrieux: *Turkish Blend* (Al Sur, 1995).

kischen Kunstmusik. Matthias Bautz etwa leitet seit einigen Jahren in Berlin verschiedene türkisch-arabisch-deutsche Musikgruppen, insbesondere das Ensemble *Salsabil* für arabisch-türkische Kunstmusik.²⁷ Unter anderen biographischen Voraussetzungen entwickelte sich der musikalische Werdegang des deutsch-persischen Perkussionisten Sam Schlammingner aus München: Geboren 1966 in Istanbul und aufgewachsen in Teheran und München lernte Schlammingner unter anderem bei dem bedeutenden Istanbuler Sufi-Perkussionisten Nezih Üzel. Wie Bautz hat sich Schlammingner mittlerweile auch unter angesehenen türkischen Kunstmusikern Ansehen als Perkussionist erworben, daneben tritt er mit persischen und zentralasiatischen Musikern auf.²⁸

Mit gewissen Einschränkungen ist schließlich noch der Münchner Gründer und Leiter der Gruppe *Sarband* zu nennen, der gebürtige Bulgare Vladimir Ivanoff, der über die Alte Musik und deren Umgang mit der Einstimmigkeit zur türkischen Kunstmusik kam (anfangs zuweilen in Verbindung mit Schlammingner) und seit Jahren mit den besten Kunstmusikern Istanbuls spielt (siehe unten, Seite 339). Ivanoff ist zwar Leiter von *Sarband*, bei künstlerischen zur türkischen Musik dominieren jedoch seine türkischen Mitspieler.²⁹ Bemerkenswert ist weiterhin die Tatsache, dass es sich bei den beiden einzigen Perkussionisten im Bereich türkischer Kunstmusik in Deutschland, die gleichzeitig ihre Ensembles leiten (Bautz, Ivanoff), um Nicht-Türken handelt. In praktisch allen Chören für klassische türkische Musik dagegen sitzen mehr oder weniger namenlose Trommler, in der Regel unbeachtet und buchstäblich am Rand der Ensembles. Mitunter werden die rhythmischen Patterns (*usul*) überhaupt nicht mehr direkt gespielt, sondern erklingen nur noch implizit in der Melodie. Lediglich bei den Sufis der *mevlevi* leiteten bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein die Spieler des Paukenpaars *kuddüm* die Musikensembles, später übernahmen Dirigenten oder Spieler von Melodieinstrumenten diese Funk-

²⁷ Interview mit Matthias Bautz. Besetzung von *Salsabil* Mitte der 1990er Jahre: Matthias Bautz (Perkussion), Meral Cihan (Gesang), Özkan Akkılıç (*ney*), Christiane Pape (Violoncello), Adil Moustapha (*kanun*); später Marika Geyrot (Violoncello), Erica Hulleman (Violine).

²⁸ Interview mit Sam Schlammingner. *Emre Ensemble Istanbul: Yunus Emre. Lieder des türkischen Sufi-Dichters* (Silkroad, 1998).

²⁹ Interview mit Vladimir Ivanoff. Martin Greve (2000b): Zwischen Orient und Okzident. Das Ensemble *Sarband* kombiniert geographische und Zeit-räume. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4, S. 46-48; www.sarband.de.

tion.³⁰ Bezeichnenderweise stehen sowohl Bautz als auch Schlammingersufistischen Ideen nahe.

2 Der ›Orient‹

Auch in Europa war das Bild von *den Türken* mindestens seit dem 19. Jahrhundert ein Gegenentwurf dessen, was man als die eigene Welt sehen wollte: ein gefühlvoller, irrationaler, geheimnisvoller, gewalttätiger und unzivilisiertursprünglicher *Orient*.³¹ Geographisch und historisch ließ sich diese fiktive Welt nur höchst vage verorten. Der Orient war eine zeitlose Metapher für Nicht-Europa und umfasste in diesem Sinne praktisch die gesamte Welt außerhalb Europas.

Noch immer ist das Morgenland leichter mit Hilfe der Imagination zu bestimmen als durch ein Studium von Landkarten. Und schon das bloße Wort Orient suggeriert eine exotische Ferne, deren Festlegung auf ein reales Gebiet eher ernüchternd wirkt.³²

Entscheidendes Merkmal des Orients war seine grundlegende Andersartigkeit – er galt also nicht nur als mehr oder weniger verschieden, sondern als geradezu komplementär anders.³³ Diese Vorstellung sollte Spannung erzeugen, insbe-

³⁰ Martin Greve (1995), S. 225.

³¹ Helmut Bausinger (1987): Alltag und Exotik, in: Herrmann Pollig (Hrsg.): *Exotische Welten, europäische Phantasien*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, S. 117; Peter Gradenwitz (1977); Jonathan Bellman (1998): *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.

³² Karl Ulrich Syndram (1989): Der erfundene Orient in der europäischen Literatur von 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Gereon Sievernich und Hendrik Budde (Hrsg.): *Europa und der Orient*, Gütersloh, S. 324-341, S. 324.

³³ »Die Kategorie Fremde drückt ein Verhältnis oder eine Beziehung aus: Fremde ist keine Eigenschaft, die ein Objekt für ein betrachtendes Subjekt hat; sie ist ein Verhältnis, in dem ein Subjekt zu dem Gegenstand seiner Erfahrung und Erkenntnis steht. [...] Der Begriff des Fremden ist komplementär zu dem des Eigenen. [...] Nicht alles, was anders ist, gilt aber auch gleichzeitig als fremd. Bei weitem nicht alle Unterschiede zwischen Personen oder Objekten werden in Kategorien von Eigenem und Fremdem wahrgenommen. Es gibt einen breiten Spielraum der Andersheit von Personen und Objekten, die trotz ihres Andersseins nicht als fremd wahrgenommen oder bezeichnet werden.« Corinna Albrecht (1997): Der Begriff der, die, das Fremde. Zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Fremde. Ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie, in: Yves Bizeul, Ulrich Bliesener und Marek

sondere Angst oder Erotik. Normal, rational, modern und ausgeglichen stellte man sich nur das Eigene vor, den Okzident, den ›Westen‹. Vor allem in der Malerei des 19. Jahrhunderts fokussierte sich der Blick auf den Orient auf die Kernmotive Erotik und Gewalt, der europäische Blick reduzierte das Leben und die Kultur des geographisch riesigen und kulturell vielfältigen Osmanischen Reiches (und seiner Nachbarn) auf den Sultanspalast und innerhalb dessen weiter auf den Harem. Vor allem Edward Said hat in scharfer Form auf das eklatante Machtgefälle hingewiesen, dass die Entstehung dieses westlichen Orient-Bildes ermöglichte:

The scientist, the scholar, the missionary, the trader or the soldier was in, or thought about, the Orient because he could be there, or could think about it, with very little resistance on the Orient's part.³⁴

Die europäische Kultur galt in fragloser Selbstverständlichkeit – und gilt vielfach bis heute – als der islamischen in jeder Hinsicht überlegen.³⁵

Bis heute spielt diese ausgrenzende Exotisierung in Deutschland eine starke Rolle, so etwa im Konzept des Multikulturalismus bzw. der multikulturellen Gesellschaft, ein Begriff zur Beschreibung einer durch ethnisch-kulturelle Vielfalt geprägten Gesellschaft, der Anfang der 1980er Jahre aus den Einwanderungsländern USA und Kanada nach Deutschland gelangte.³⁶ Während die politische Rechte den Begriff als Bedrohungsszenario einer ›überfremdeten‹

Prawda: *Vom Umgang mit dem Fremden. Hintergrund – Definitionen – Vorschläge*, Weinheim: Belz, S. 80-93, S. 85f.

³⁴ Edward Said (1979/1994), S. 134.

³⁵ Ein Blick beispielsweise in die Romane von Karl May, vor allem *Von Bagdad nach Istanbul*, verdeutlicht diese Haltung (siehe Anhang 3).

³⁶ In der politischen Diskussion in Deutschland wurde der zuvor bereits geläufige Begriff etwa Mitte 1980er Jahre durch den CDU-Politiker Heiner Geissler eingeführt. Später wurde er übernommen in Einrichtungen wie dem 1989 eingerichteten Frankfurter ›Amt für Multikulturelle Angelegenheiten‹ (erster Leiter wurde als ehrenamtlicher Stadtrat Daniel Cohn-Bendit) oder dem Berliner Rundfunksender ›SFB 4 Radio Multikulti‹. Siehe Arne Klein (1992): Einleitung. Die Rede von der multikulturellen Gesellschaft, in: Arne Klein (Hrsg.): *Die Rede von der multikulturellen Gesellschaft. Kontroversen, Dimensionen, Strategien. Ein Reader*. Berlin: Kunstamt Kreuzberg, S. 8-14, S. 9; Ursula Lischke, Heinz Rögl (1993): *Multikulturalität. Diskurs und Wirklichkeit*, Wien: Institut für Kulturstudien; Daniel Cohn-Bendit, Thomas Schmid (1992): *Heimat Babylon. Das Wagnis der multikulturellen Gesellschaft*, Hamburg: Hoffmann und Campe; Claus Leggewie (1990): *Multi Kulti. Spielregeln für die Vielvölkerrepublik*, Hamburg: Rotbuch.

Gesellschaft interpretierte, verstand ihn die Linke als Utopie eines gleichberechtigten Nebeneinander von Ethnien und Kulturen. Gemeinsam war beiden Auffassungen jedoch die stilschweigende Annahme grundlegender *kultureller* Differenzen *zwischen* Ethnien und Kulturen, während die Unterschiede *innerhalb* von solchen vermeintlichen ethnischen bzw. kulturellen Gruppen als sekundär galten, ebenso die eigentlich offensichtlichen sozioökonomischen und Status-Differenzen zwischen Staatsbürgern und Ausländern.³⁷ Das Konzept der Multikulturalität barg also in sich die Tendenz, Einwanderer generell zu ethnisieren und soziale Probleme verschiedenster Art stets zunächst als kulturelle zu interpretieren.³⁸ Gleichzeitig jedoch erhielt der Begriff ›Kultur‹ durch diese Haltung eine derart prägende Konnotation von sozialer Problematik, dass für eine Wahrnehmung von Kultur im Sinne künstlerischer Tätigkeit praktisch kein Raum mehr blieb.

Das Bild der kulturell fremden, orientalischen Türken wird dabei offenbar auch dann aufrecht erhalten, wenn die eigene alltägliche Erfahrung eigentlich das Gegenteil zeigt.

Es gibt junge deutsche Bundestagsabgeordnete, Ärzte und Ärztinnen, Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, Künstler und Künstlerinnen, Manager, Verwaltungsdirektoren und sogar gewählte Bürgermeister, deren Eltern zur Generation der Gastarbeiter gehörten. Fast alle Deutschen kennen solche Personen, doch viele rechnen sie zu einer besonderen Kategorie und lassen sich ihr Ausländerbild davon nicht beeinflussen.³⁹

³⁷ Gisela Welz (1998b): Wie verwaltet man die kulturelle Vielfalt einer Weltstadt? In: Ina-Maria Greverus (Hrsg.): Frankfurt am Main: Ein kulturanthropologischer Stadtführer. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, S. 33-47, S. 39.

³⁸ Ein bekanntes Beispiel dafür ist der umstrittene *Spiegel*-Titel »Gefährlich fremd. Scheitern der multikulturellen Gesellschaft« (*Spiegel*, 14. April 1997), vergl. Christoph Butterwegge, Gudrun Hentges, Fatma Sarigöz (Hrsg.) (1999): *Medien und multikulturelle Gesellschaft*, Opladen: Leske und Budrich.

³⁹ Hermann Bausinger (2000), S. 141. Ähnlich auch Lale Yalçın-Heckmann: »The homogenizing ascriptions of ›Others‹ are thought to be intimately linked to their ›group identity‹ and social place, as Çağlar argues. An older migrant in Bamberg has expressed this differentiated perception in the following words: if the Germans are colleagues, have visited him at home and know him personally, there are hardly any feelings of discrimination or rejection between them. However, he sees how Germans stand and stare at Turkish women carrying the headscarf: their glance is full of rejection and distance« (Lale Yalçın-

Auch westlich orientierte türkische Musiker (siehe Kapitel IV, Abschnitt 1) werden in diesem Sinne häufig für ›nicht authentisch‹ gehalten, ebenso Interpretationen und Bearbeitungen von Volks- oder Kunstmusik mit Geigen oder Keyboards. ›Richtige‹ Türken, sind gemäß dieser weit verbreiteten Vorstellung äußerlich wie in ihrem Denken, Fühlen und Verhalten *fremd* und letztlich für Deutsche unverständlich.

Vor allem in Frankreich, aber auch in Deutschland und in anderen europäischen Ländern beeinflusste der romantische Exotismus im 19. Jahrhundert auch das Musikleben.⁴⁰ Über zweihundert Opern mit exotistischen Sujets entstanden alleine in den Jahren zwischen 1850 und 1910, darunter prominente Werke wie Giuseppe Verdis *Aida* (1871) oder Giacomo Puccinis *Madame Butterfly* (1904).⁴¹ Viele Komponisten verwendeten dabei entweder originale Melodien, mitunter auch Rhythmen, oder aber versuchten solche zumindest zu

Heckmann, 1995: Imagining »us« as Migrant Diaspora: Sentiments, History and Identity among Turkish Migrants in Germany and France, in: Stéphane de Tapia (Hrsg.) (1995), S. 333-348, S. 346).

⁴⁰ Der Begriff *Exotismus* geht auf das griechische *exotikós* (ausländisch) zurück. Er bezeichnet die bewusste Inszenierung als fremdartig, ungewohnt und nicht alltäglich (Ragnhild Gulrich, 1993: *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchner Oper*, Anif: Ursula Müller-Speiser. Bekannt für diese Haltung ist beispielsweise Félicien David, der 1833 als 23-Jähriger von Kairo aus in die Wüstenlandschaft des Sinai zog, im Reisegepäck sein auf ein Kamel geschnürtes Klavier, mit dessen Hilfe er unter anderem Melodien von *muezzin* und Beduinen festhielt. Zurückgekehrt nach Paris arbeitete er dieses Originalmaterial in eine ›Sinfonische Ode‹ mit dem Titel *Le Désert* (1844) ein.

⁴¹ Peter Gradenwitz (1977), S. 282; Yılmaz Öztuna (1990), S. 439-450. Türken als Figuren und orientalische Sujets waren in europäischen Schauspielen, Balletten und Opern bereits früher keine Seltenheit. Insgesamt etwa 100 ›Türkenopern‹ und -ballette entstanden zwischen dem späten 17. und dem frühen 19. Jahrhundert. Vor allem zwischen 1760 und 1780, also am Ende der Regierungszeit Maria Theresias, die zum Osmanischen Reich ein relativ entspanntes Verhältnis pflegte, entstanden zahlreiche deutschsprachige ›Türkenopern‹, deren bekannteste heute Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) ist (Thomas Betzwieser, 1993: *Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien Régime* (= Neue Heidelberger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 21), Laaber: Laaber, S. 52ff.; Silke Leopold, 1982: Zur Szenographie der Türkenoper, in: *Analecta Musicologica* 21, S. 370-379; Cevad Memduh Altar, 1956: Wolfgang Amadeus Mozart im Lichte Osmanisch-Österreichischer Beziehungen, in: *Revue de Musicologie* x, 3-4, S. 138-148; Walter Preibisch, 1908: Quellenstudien zu Mozarts ›Entführung aus dem Serail‹, Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper, in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 10, S. 430-476).

imitieren. Es bildete sich eine Reihe von bis heute wirksamen musikalischen Klischees zur Kennzeichnung des Orients heraus, allem voran die übermäßige Sekunde, daneben übermäßige Quartan und Orgelpunkte. Reich verzierte orientalisierende Melodien wurden vornehmlich durch Holzbläser gespielt und durch Harfen oder Pizzicato-Streicher begleitet. Die vermeintliche Primitivität wurde – ähnlich wie bereits zuvor im *Allaturca*-Stil des 18. Jahrhunderts – durch Wiederholungen, kurze Motive und Einstimmigkeit dargestellt.⁴² In einfacher Form fanden diese Stilmerkmale später beispielsweise Einzug in die Musik orientalisierender Hollywoodfilme.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert wurde Musik ferner Länder auch für Komponisten, die Europa nicht verließen, immer selbstverständlicher. Bereits auf der Pariser Weltausstellung 1889 erlebten viele (wie beispielsweise Claude Debussy) erstmals indonesische, japanische und chinesische Musik. Im Laufe

⁴² Peter Gradenwitz (1977). Jahrhundertlang war in Europa von der im Osmanischen Reich gepflegten Musik lediglich die Militärmusik bekannt, die sogenannten Janitscharen-Kapellen (*mehterhâne*) mit Pauken (*kös, nakkara*), Beckenpaaren (*zil*), Metalltrompeten (*boru*) und Schalmeyen (*zurna*) (Pars Tuğlacı, 1986; Haydar Sanal, 1964: *Mehter Musikisi*, Istanbul: Milli Eğitim Basımevi). Seit den 1760er Jahren wurden Instrumente, die für türkische Militärmusik typisch erschien, vor allem große Trommel und Becken, allmählich in die reguläre europäische Militärmusik integriert (Ralf Martin Jäger, 1996a: Die türkische Janitscharenmusik: Mehterhane, in: Ludwig Finscher, Hrsg.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter/Metzler, 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). Im späten 18. Jahrhundert drang dann solche türkische Militärmusik – oder was man dafür hielt – in die Kunstmusik vor. Die bekanntesten Beispiele dieses sogenannten *alla-turca*-Stils sind Wolfgang Amadeus Mozarts *Rondo alla turca*, der dritte Satz der Klaviersonate Nr. 11 (A-Dur), KV 331, oder das Finale des Violinkonzertes Nr. 5 (A-Dur), KV 219. Musikalisch zeichnet sich der *alla-turca*-Stil durch einstimmige und kurzatmige Melodien aus, die mit starken Lautstärkekontrasten ständig sequenziert und wiederholt werden. Harmonisch geschieht in solchen Abschnitten außer häufigen Wechseln zwischen Dur und Moll wenig, oft fesselt ein starrer Tonika-Bordun die musikalische Entwicklung. Die wichtigsten Erkennungsmerkmale der ›türkischen Musik‹ waren jedoch erstens die erhöhte Lautstärke sowie zweitens die einfache perkussive Rhythmik. Im Orchestersatz sollten darüber hinaus Becken, große Trommel und Piccoloflöten den Klang der *mehterhâne* imitieren (Kurt Reinhard, 1980: Mozarts Rezeption türkischer Musik, in: *Kongreßbericht Berlin 1974*, Kassel: Bärenreiter, S. 518-523). Der *alla-turca*-Stil hielt sich bis ins frühe 19. Jahrhundert, noch lange empfand man in Mitteleuropa rhythmisch akzentuierte Passagen infolge der *türkischen* Assoziationen als martialisch.

des Jahrhunderts setzten sich immer mehr europäische Komponisten immer differenzierter mit nicht-westlicher Musik auseinander (etwa Maurice Ravel, Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen). Daneben wurden zu Anfang des Jahrhunderts in Schlagern und Märschen auch immer wieder orientalische Sujets behandelt, etwa in der Operette *Die Rose von Stambul* (1916, Musik: Leo Fall, Text: Alfred Grünwald, Julius Brammer). Ein besonderer Fall ist das Stück *Çoğluotobüsişletmesi* [Eigentlich: *Çobanoğlu Otobüs İşletmesi*, der Name eines türkischen Reisebus-Unternehmens] von Klarenz Barlow. Die ersten Skizzen entstanden nach Angaben des Komponisten während einer Busfahrt durch Anatolien 1975, die Verwendung von Vierteltönen ergab sich demnach durch Anregungen aus ›arabisch-islamischer Musik‹.⁴³

2.1 Bauchtanz

Besonders auffällig ist der Orient-Diskurs in der heute zweifellos unter Deutschen am besten etablierten Kunstform türkischer bzw. arabischer Herkunft, dem sogenannten Bauchtanz. Überall in Deutschland bestehen professionelle Bauchtanzschulen mit Einführungs- und Fortgeschrittenenkursen, Workshops finden statt im Bereich des Universitätssports, an Volkshochschulen, in Fitnesscentern, Vereinen oder Freizeitzentren. In vielen Städten existieren spezielle Geschäfte für Kostüme und anderes Zubehör, Weltmusikgeschäfte wie *Canzone* (Berlin) oder *Horizont* (Frankfurt am Main) geben eigene Kataloge mit CDs für ›Orientalischen Tanz‹ heraus. Neben gut zwanzig allgemeinverständlichen Einführungsbüchern⁴⁴ und diversen kommerziell vertriebenen

⁴³ Klarenz Barlow: *Çoğluotobüsişletmesi* (Wergo, 1982); Peter W. Schatt (1986): *Exotismus in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchung zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion*, München: Emil Katzbichler.

⁴⁴ Beispielsweise: Marion Spörl (2001): *Der Orientalische Tanz in der Schwangerschaft und Geburtsvorbereitung*, München: Pflaum; Renate Hirschberger (1999): *Lust auf Bauchtanz. Mit sinnlicher Bewegung zu körperlicher Harmonie und weiblicher Ausdruckskraft*, München: Ludwig; Shakti Morgane (1998): *Orientalischer Tanz und Ekstase: Der weibliche Weg zum magischen Feuer*, Berlin: Hausmann; Ilona Palucki (1997): *Bauchtanz für Körper, Geist und Seele*, München: Copress; Monika Kaiblinger-Ickert (1996): *Bauchtanz: Harmonie und Lebensfreude. Lustvolle Bewegungen aus der eigenen Mitte*, München: Gräfe und Unzer; Rawi Roswina-Fawzia (1996): *Der Ruf der Großmutter oder die Lehre des wilden Bauches*, Wien: Promedia; Eluan Ghazal (1995): *Wellen des Körperglücks*, Genf: Ariston, dies. (1994): *Der heilige Tanz. Orientalischer Tanz und sakrale Erotik*, Berlin: Simon und Leutner; Ulrike Askari (1993): *Bauchtanz – Ein Trend mit Folgen?*, Berlin:

Videobändern sind bundesweit derzeit drei deutschsprachige Bauchtanzzeitschriften erhältlich, seitenlang gefüllt mit Anzeigen und farbiger Werbung, Adressenlisten, dichtgedrängten Veranstaltungskalendern sowie Besprechungen von CDs und Videos.⁴⁵ Alljährlich trifft sich eine stetig wachsende deutsche Bauchtanzszene bei der Frankfurter Bauchtanzmesse ›Orienta‹⁴⁶, Sitz des ›Bundesverbandes für Orientalischen Tanz e.V.‹ ist Heidelberg.

Von vereinzelt, beinahe isolierten arabischen oder türkischen Frauen abgesehen, sind praktisch alle Protagonistinnen dieser Bauchtanzszene Deutsche. Tatsächlich etablierte sich der deutsche Bauchtanz weniger durch den Einfluss von Migrantinnen aus arabischen Ländern oder aus der Türkei als vielmehr durch die Übernahme einer Bewegung aus den USA, wo der Bauchtanz bereits in den 1960er Jahren in Mode gekommen war. Ende der 1970er Jahre waren es daher zunächst Amerikanerinnen, die in Deutschland die ersten Kurse mit Bauchtanz anboten – zunächst offenbar vor allem für Amerikanerinnen.⁴⁷ Erst allmählich kamen auch deutsche Frauen hinzu – mit dem Türken Önder Tamer auch ein Mann (er starb Anfang der 1990er Jahre).

Die zeitliche Verzögerung gegenüber der US-amerikanischen Bauchtanzwelle bewirkte jedoch einen Ideologiewechsel:

Das arabische Buch; Wendy Buonaventura (1990): *Die Schlange vom Nil. Frauen und Tanz im Orient*, Hamburg: Rogner & Bernhard, dies. (1984): *Bauchtanz – Die Schlange und die Sphinx*, München: Frauenbuchverlag; Dietlinde Kartuli (1989): *Bauchtanz: Rhythmus, Erotik, Lebensfreude*, München: Mosaik, dies. (1983): *Das Bauchtanz-Buch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt; Rosa Said-Locke (1989): *Von Innen nach Außen. Orientalischer Tanz und Körpererfahrung*, Witzhausen: Ekopan; Marta (1987): *Anmutig und fit durch Bauchtanz*, Niederhausen: Falken; Ullaya Gadalla (1986): *Bauchtanzen. Das orientalische Schönheitsprogramm. Der Weg zu einem neuen Körperbewußtsein*, München: Goldmann; Ulrike Hegers (1986): *Bauchtanz: Frauen finden ihren Rhythmus*, Düsseldorf: Econ; Özel Turkbaş (1983): *Bauchtanz als Vergnügen und Körpertraining*, Düsseldorf: Heyne.

⁴⁵ *Halima* (Stein bei Nürnberg; besteht seit 1988, Kultur-Reportagen, Portraits und Interviews von Bauchtänzerinnen); *Tanz Oriental* (Nürnberg; seit 1991, Berichte über Tänze verschiedener Herkunft); *Orient Magazin* (Woldert im Westerwald; seit 1994, die größte der drei Zeitschriften, mit Kulturreportagen aus Asien, Nordafrika etc., vor allem Berichte aus der Bauchtanzszene).

⁴⁶ Weiterhin fand 1999/2000 statt: ›Orient Magazin Festival‹ (Oktober 1999 in Ransbach-Baumbach im Westerwald, sowie Mai 2000 in Augsburg); 17. ›Internationales Samara-Orient-Festival‹ (August 1999 in Stuttgart); ›Oriental Dance Festival‹ (Januar 2000 in Turku, Finnland, sowie im Juni 2000 in Helsinki); 1. ›Oriental Expo‹ (Februar 2000 in Hannover).

⁴⁷ Dietlinde Kartuli (1983), S. 18.

Noch von der Hippie-Zeit geprägt, von sexueller Revolution und esoterischen Trips bestimmt, nahmen die Amerikaner alles auf, was ihr Leben bunter machte. Die deutschen Frauen dagegen hatten gerade mühevoll ihre Gleichberechtigung errungen und wollten nun auf keinen Fall wieder dem Manne untertan sein.⁴⁸

Wurde der Tanz daher zunächst von der Frauenbewegung kritisch gesehen, so entwickelte sich in Deutschland – und generell in Europa – bald eine mythologisierende Geschichtsdeutung, die den Tanz auch für die emanzipatorische Frauenbewegung akzeptabel erscheinen ließ: Der Unterhaltungstanz wurde umgedeutet zu dem Relikt eines buchstäblich Jahrtausende alten, vergessenen Fruchtbarkeitskultes, als ein Stück Frauenkultur, das sich eben gerade nicht an Männer richtete. Praktisch alle Bücher zum Selbststudium des Bauchtanzes betonen diesen Aspekt auf den ersten Seiten und Kapiteln:

Der Bauchtanz ist eine der ältesten Ausdrucksformen tänzerischen und kultischen Ursprungs, seine Wiege steht in vorbiblischer Zeit.⁴⁹

Noch weiter gehend:

Der Bauchtanz der Frau ist Ursprung der menschlichen Kultur und darin der Kunst.⁵⁰

Die verbreitetste Geschichtskonstruktion fasst prähistorische Figuren oder Höhlenmalereien ebenso wie rezente afrikanische Tänze als Vorläufer des Bauchtanzes auf:

Es tanzen ihn mannbare Mädchen und Frauen bei kultischen Initiations- und Fruchtbarkeitsriten. [...] Den Weg in den Orient fand der Bauchtanz durch Pygmäen. Sie standen im alten Ägypten in so hoher Gunst, dass ein Pharao sich wünschte, nach seinem Tod den Göttern als Tanzzwerg zu gefallen. Als bald gingen hellhäutige Ägypterinnen bei dunkelhäutigen Sklaven und Sklavinnen in die Tanzlehre.⁵¹

Auch in der arabischen Welt sei der mythische Ursprung des Tanzes durchaus noch lebendig:

⁴⁸ Dietlinde Kartuli (1983), S. 23.

⁴⁹ Marta (1987), S. 9

⁵⁰ Hegers (1986), Kap. 1: Kulturgeschichtliche Einführung, von Siegfried Neumann, S. 13.

⁵¹ Marta (1987), S. 9.

Doch gerade hier in Nordafrika gibt es lebendige Zeugnisse dafür, dass dieser Tanz als eine Art Geburtstanz oder Geburtsritual noch heute bei verschiedenen Völkern des arabischen Raumes, so in Marokko und Saudi-Arabien und auch in Schwarzafrika praktiziert wird.⁵²

Die Rolle als erotischer Tanz, getanzt in erster Linie zum Vergnügen von Männern, erklärt sich nun, angesichts dieser Vorgeschichte, als historisch kurze, fehlgeleitete Episode:

Das gerade ein solcher Tanz, oder besser seine Relikte, durch die Kolonialmächte in den Nachtclubs der ganzen Welt als sexueller Animiertanz Eingang fand, scheint paradox!⁵³

Vielmehr erscheint der Tanz deutschen Bauchtänzerinnen heute als Weg zur weiblichen Identität, getanzt wird er nicht für Männer, sondern für die Frau selbst.

Viele Frauen fühlten, was ihnen fehlte, nämlich vor allem der Mut zur Lust, der Mut zur Freude am eigenen Körper. Lust wurde zwar propagiert, aber nicht ihre eigene [...] So fanden zunächst einige wenige Frauen zum Bauchtanz als einer Methode der Selbsterfahrung. Sie fingen an zu experimentieren und merkten, dass es ihnen gut tat, etwas für das Gleichgewicht zwischen Geist und Körper, Kopf und Bauch zu tun. [...] Die Frauen fühlten, dass dies ihr eigentlicher Tanz war, dass er eine Hilfe sein könnte bei der Wiederbelebung ihrer verkrüppelten Weiblichkeit und bei der Suche nach einer weiblichen Identität.⁵⁴

Im Zusammenhang mit der Annahme, der Tanz habe seinen Ursprung in prähistorischen Fruchtbarkeitskulten, sind auch die vielfältigen therapeutischen Erwartungen zu sehen. Palucki (1997) empfiehlt Bauchtanz unter anderem als Mittel gegen Menstruationsbeschwerden, zur Verbesserung der Atmung sowie zur Stärkung der Wirbelsäule. Vor allem Kurse ›Bauchtanz für Schwangere‹ werden in Deutschland häufig angeboten. Ein Kurs in Köln im Jahr 1999 richtete sich gezielt an Frauen nach einer Brustkrebsoperation. Viele Bauchtanzstudios erinnern in ihrer Einrichtung eher an Ballettschulen, und auch die Kleidung von Kursteilnehmerinnen entspricht der von Aerobic-Kursen.

⁵² Dietlinde Kartuli (1983), S. 45.

⁵³ Dietlinde Kartuli (1983), S. 52.

⁵⁴ Dietlinde Kartuli (1983), S. 61f.

Auf der anderen Seite spielt das Bild des Orients nach wie vor eine starke Rolle. Die meisten deutschen Bauchtänzerinnen treten unter arabischen Namen auf⁵⁵ und kleiden sich dabei in orientalisierenden Kostümen.⁵⁶ Auch die erwähnten Zeitschriften sind stets auf die arabische und türkische Welt konzentriert. Exotistisch ist die Haltung der Bauchtanzszene jedoch vor allem darin, dass sie mit dem realen türkischen Leben in Deutschland nur wenig Berührungspunkte hat. Angesichts der erwähnten Geschichtskonstruktion muss dieses gegenwärtige Leben eben jedoch auch als nicht authentisch erscheinen. Einzelne professionelle deutsche Bauchtänzerinnen allerdings haben in den letzten Jahren türkischen Tänzerinnen in Gazinos und bei Hochzeitsfeiern zunehmenden Konkurrenz gemacht.

2.2 Türkisch-deutsche Musiker als ›Orientalen‹

Wie stark musikalische Interaktionen von Deutschen und Türken durch die Klischees vom *Orient* geprägt sind, zeigt sich daran, was geschieht, wenn die beteiligten Türken diese deutsche Sicht nicht kennen.

Abbildung 30 zeigt die Titelseite einer *saz*-Schule, als Verfasser firmiert ein gewisser Sadık Ziypak, der einst in Bielfeld lebte und dann in die Türkei zurückkehrte.⁵⁷ Vor allem das durchgehend stark fehlerdurchsetzte Deutsch lässt darauf schließen, dass der Autor nur wenig Kontakt mit Deutschen hatte. Das türkische Wort *metod* etwa bedeutet nicht ›Methode‹, wie im deutschen Titel,

⁵⁵ Beim 1. Nachwuchswettbewerb der ›Orientalen‹ '99 in Frankfurt am Main beispielsweise nahmen teil: Amina Romo (Margarita Fugger, Paris), Maryana (Antje Marianne Happich-Pfeiffer, Bielefeld), Hanan Kadur (Anja Haase, Frankfurt), Sharmila (Tanja Stücke, Münster), Zubeyda (Uta Wrobel, Bad Homburg), Amani (Gisela Walther, Dresden), ClauDea (Claudia Rehberger, Tutzing), Deva Matisa (Patrizia Redic, Berlin), Naisha (Carina Kruip, Bochum), Saida Deniz (Beate Gilcher, Ludwigshafen), Shara (Claudia Siekmeier, Lemgo), Angaben nach: Seward & Kotsch GbR (Hrsg.) (1999): *Orientalen '99. Messekatalog*, Frankfurt, S. 7-12.

⁵⁶ Zu dem exotistischen Charakter fügt sich im Übrigen auch die Tatsache, dass der Tanz offenbar weder im Arabischen noch im Türkischen eine eigene Bezeichnung besaß. Ende des 19. Jahrhunderts entstand zunächst der französische Name *danse du ventre*, später die englischen und deutschen Pendanten *belly dance* und *Bauchtanz*. Die heutige arabische Bezeichnung *raqs sharqi* (Östlicher Tanz) zeigt die Übernahme dieses europäischen Blickes, ebenso das türkische *göbek dansı* (wörtlich: Bauchnabeltanz).

⁵⁷ Sadık Ziypak (Mitte 1990er Jahre): *Für Deutschsprechende die Methode Saz*, Diyarbakir: Eigenverlag.

sondern ›Lehrbuch‹. Bemerkenswert sind die Noten im Hintergrund, sie zeigen das deutsche Volkslied *Muss i denn zum Städtele hinaus*, arrangiert für *saz*. Das Titelbild steht dabei programmatisch für das gesamte Heft, in dem sich zahlreiche weitere deutsche und auch holländische Volkslieder finden.

Warum nun wirkt dieses Heft so außerordentlich naiv? An sich ist der Versuch ja durchaus naheliegend, deutsche Leser dadurch zu interessieren, dass



Abbildung 30 – Sadık Ziyapak: Lehrwerk für *saz*

man ihrer kulturellen Vorbildung ein wenig entgegenkommt und so nicht zuletzt den *saz*-Unterricht von den großen Sprachschwierigkeiten befreit. Genau diese Annäherung jedoch birgt die für Deutsche belustigend wirkende Peinlichkeit: Deutsche, die sich mit türkischer Musik beschäftigen, erwarten und wünschen *orientalische* Musik, *fremde* Musik – und eben gerade nichts Vertrautes.

Die *saz*-Schule von Sadık Ziyapak blieb ebenso erfolglos wie eine Reihe ähnlicher Versuche oder Liedersammlungen mit deutschen Texten.⁵⁸ Der Duisburger Perkussionist Baytekin Serçe erzählte mir von einer Aufnahmesitzung des

⁵⁸ Atilla Yakut (1987): *Die Türkische Laute und Volksmusik*, Frankfurt am Main: Landeck; Metin Demirel (1990): *Sing doch mal mit / Gel Bize Katil Bize*, Hückelhovel: Schulbuchverlag Anadolu (enthält deutsche Volkslieder, die auch in der Türkei mit türkischem Text bekannt sind); Ferhat (1990); İlhami Gökçen (1988): *100 Selected Turkish Songs*, Toronto. Auf den Kassetten des Düsseldorfer *arabesk*-Sängers Yunus Bülbül wird ebenfalls mit deutschen und türkischen Liedertexten geworben (die Schriftzüge sind in den jeweiligen Landesfarben gestaltet), auch wenn de facto nur einzelne Worte auf Deutsch gesungen werden (mit starkem türkischen Akzent). Yunus Bülbül: *Ay Inanmıyorum. Keko Pop 2* (Akbaş, 1990er Jahre); ders.: *Keko Pop 4* (Akbaş, 1990er Jahre). Ähnlich Mohsen: *Chansons Turques, paroles Francaises* (Oskar, 1990er Jahre).

WDR mit der Gruppe von Mustafa Kandıralı, einem bekannten Klarinettenisten aus der Türkei:

Es gab da einen Musikdoktor, der bei der Aufnahme dabei war. Er sagte, die *kanun* solle etwas improvisieren. Der *kanun*-Spieler hat dann die Melodie der *Love Story* gespielt. Der Musikwissenschaftler hat ein bisschen komisch geguckt. Ich habe nachher gefragt, warum. Er hatte erwartet, der *kanun*-Spieler spielt etwas von seiner eigenen Kultur. Ich habe gesagt, der hat gedacht, wie kann ich die Deutschen ansprechen? Also spiele ich *Love Story*.⁵⁹

Erfolgreicher, um von Deutschen akzeptiert zu werden, scheint offenkundig der entgegengesetzte Weg zu sein, sich nämlich mehr oder weniger spielerisch selbst als ›orientalisch‹ zu inszenieren. Alleine das Wort ›Orient‹ findet sich immer wieder gerade bei solchen Musikgruppen und Einzelmusikern, die sich nicht an ein türkisches, sondern explizit an ein deutsches Publikum wenden, beispielsweise die Berliner Gruppen *Orient Express*, *Orient Connection* oder *Orientation*. Das einzige Stück der Augsburger Gruppe *Scirocco*, das versucht, westliche Musik einzubinden (ansonsten spielt die Gruppe türkische Kunstmusik), trägt bezeichnenderweise den Titel *Samba Orient*.⁶⁰ Auch ganze Stilbezeichnungen greifen diese Kategorie auf, beispielsweise in den 1980er Jahren die Gruppe *Kobra* mit ihrem ›Orient Rock‹ oder in den 1990er Jahren *Oriental Hiphop* (siehe Kapitel VI, Abschnitt 4). Ähnlich funktionieren einige weitere orientalisierende Schlüsselbegriffe wie *Fata Morgana* (der Name einer ethnisch gemischten Berliner Musikgruppe) oder *Sultan* (ein Veranstalter türkischer Popmusik)⁶¹. İsmet Topçu (Bielefeld) nahm 1987 mit einer deutschen Gruppe unter dem Namen *İsmet & the Minarets* die Schallplatte *From Istanbul to Damaskus – Oriental Music Compilation* auf, eine schwedische Ethnorockgruppe nannte sich *Urban Turban*.⁶² Selbst der allbekannte Dönerkebab wurde mitunter zur Eigen-Ethnisierung verwandt, etwa in den Namen der Freiburger Weltmusikgruppe *Döner for One* oder der Basler

⁵⁹ Interview mit Baytekin Serçe (Çetin). *Windrose / Rüzgar Gülü* (Pläne, 1988).

⁶⁰ *Scirocco: Elveda* (Eigenvertrieb, 1996).

⁶¹ *Fata Morgana: Serap: Oriental Fantasy* (Raumer Records, 1999). 1997 organisierte eine deutsch-türkische Veranstaltungsorganisation namens ›Sultan Production‹ eine gemeinsame Deutschland-Tournee von Tarkan und Sezen Aksu.

⁶² *İsmet & the Minarets: From Istanbul to Damaskus – Oriental Music Compilation* (Ausfahrt Record, 1987); Interview mit İsmet Topçu.

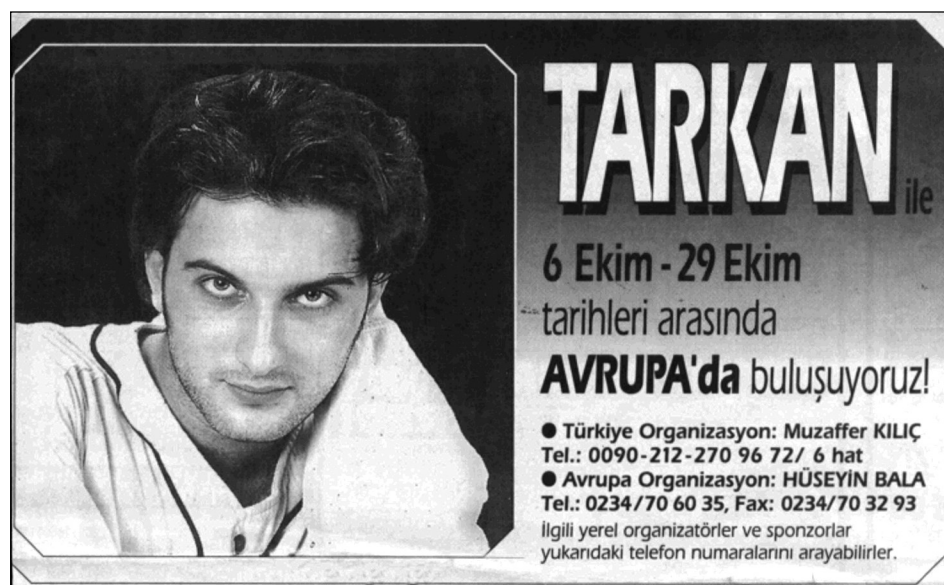


Abbildung 31 – Werbung für die erste Deutschland-Tournee des Popsängers Tarkan

Jazzband *Swiss Kebab* (auf dem Cover findet sich die Abbildung eines Kelim, in dessen Mitte der Kopf einer Kuh montiert ist)⁶³, die Stücke der Gruppe trugen Titel wie *Orientalmenco* oder *Reggaebab*. In Berlin produzierte das türkische Label ›Ypsilon‹ 1997 eine Promotion-CD in Form eines angebissenen Dönerkebab.

Auch bei zwei der gegenwärtig international erfolgreichsten türkischen Musiker lässt sich diese Selbst-Orientalisierung beobachten: Abbildung 31 zeigt eine Anzeige in der *Hürriyet* vom Juli 1994, in der die erste Deutschland-Tournee von Tarkan angekündigt wird. Die Anzeige entspricht weitgehend dem in Kapitel II beschriebenen Muster (siehe Kapitel II, Abschnitt 2.4).

Ganz anders die *Hürriyet*-Anzeige einer Tournee knapp fünf Jahre später (siehe Abbildung 32). Kurz zuvor hatte Tarkan erstmals die Spitzen der europäischen Charts erreicht (siehe S. 431), das Photo der Anzeige entspricht dem

⁶³ *Swiss Kebab: Selâm* (Eigenvertrieb, 1997). Beim *Döner Kebab* selbst zeigt sich im Übrigen ein ähnlicher Mechanismus: »Von Anfang an wurde der Döner Kebab als eine türkische Spezialität vermarktet und zielte auf den deutschen Käufer. Noch heute bilden laut Aussagen der Imbisseigentümer deutsche Käufer 95 % aller Döner-Konsumenten.« Auch in ihrer Einrichtung mit touristischen Plakaten und folkloristischer Atmosphäre setzen viele Restaurantpächter auf Exotismus (Ayşe Çağlar, 1998c: McDöner: Dönerkebab und der Kampf der Deutsch-Türken um soziale Stellung, in: *Soziologus*, N. F. 48, S. 17-40).

SULTAN Production presents
EUROPEAN TOUR 1999



tarkan

C.tesi	20.03.	Mannheim	Maimarkthalle	Per.	08.04.	Nürnberg	Stadthalle Fürth
Cuma	26.03.	Hamburg	61-Event-Center	C.tesi	10.04.	Copenhagen	Brøndby-Halle
C.tesi	27.03.	Brüssel	Forest National	Pazar	11.04.	Hannover	Stadionsporthalle
Pazar	28.03.	London	Alexandra Palace	P.tesi	12.04.	Rotterdam	Ahoy
Salı	30.03.	Böblingen	Sporthalle	Cuma	16.04.	Duisburg	Rhein-Ruhr-Halle
Çar.	31.03.	Karlsruhe	Schwarzwaldhalle	Pazar	18.04.	Berlin	Columbia-Halle
Pazar	04.04.	Köln	Palladium	Salı	20.04.	München	Zenith
P.tesi	05.04.	Bielefeld	Stadthalle	Çar.	21.04.	Offenbach	Stadthalle
Çar.	07.04.	Wien	Libro Music Hall				

Artist Marketing Konzertveranstaltung 0043-1-544 54 40

Müzikseverlere Duyuru!
Almanya'da Tarkan'ın "Şamark" isimli Single'si 08.03.99 tarihinde, "Tarkan" isimli albümü de 06.04.99 tarihinde satışa sunulacaktır. Yarınarda, hayranları için özel hediyesi + posteri ve notası verilecektir. (Sadece Almanya'da)

INFO VE TICKET HOTLINE
Almanya'dan Tel. 040-31 78 09 50
Fax. 040-31 78 09 42
Almanya dışındaki ülkelerden Tel. 0049-40-317 80 940
Fax 0049-40-317 80 942
E-Mail: sultanprod@aol.com

AvrupaOrganisation: SULTAN Production Hamburg ve H.I.T.T. Production İstanbul'un işbirliği ile
(Almanya) 040-317 80 940

www.tarkan.de

KARTEN AN ALLEN POSTFILLIALEN UND BEKANNTEN VORVERKAUFSSTELLEN






Abbildung 32 – Werbung für die 1999er Deutschland-Tournee des Popsängers Tarkan

CD-Cover, das gezielt für den europäischen Markt entworfen wurde. Bemerkenswert ist zum einen der veränderte Schriftzug, der durch zwei – funktionslose – der arabischen Schrift entlehnte diakritische Punkte unter dem Buchstaben *r* ergänzt ist. Der neue Schriftzug vermittelt damit auf diskrete Weise das Bild eines gewissermaßen imaginären Orients. Auch der Name der Produktionsfirma »Sultan Production« weckt Assoziationen exotischer Ferne.

Darüber hinaus zeigt Abbildung 32 noch eine weitere Tendenz, auf die bereits im Kapitel II 3 hingewiesen wurde, nämlich die bei vielen Plakaten und Flyern der *pop müzik* auffällige Verwendung englischer Wörter anstelle von deutschen (hier: *European, Production, presents*). Gerade der Vergleich mit der *saz*-Schule von Sadık Ziypak (Abbildung 30) liefert uns nun eine Erklärung



Abbildung 33 – CD-Cover *Istanbul Orient Ensemble: »Sultan's Secret Door«*

für dieses Phänomen: die Verwendung des – in Deutschland als allgemein bekannt vorausgesetzten – Englischen löst das Dilemma zwischen der fraglos notwendigen Verständlichkeit grundlegender Informationen für Deutsche auf der einen Seite und der Gefahr, andererseits gerade durch verständliche deutsche Wörter die Illusion des rätselhaften *Orients* zu zerstören, elegant auf.

Abbildung 33 zeigt das Cover einer CD des Züricher Musikers Burhan Öçal und seiner Gruppe

Istanbul Orient Ensemble.⁶⁴ Das hier wiedergegebene Gemälde *Les almées* von Pierre Louis Bouchard (um 1893) wirkt heute durch seine Zuspitzung auf die Klischees des romantischen Orientbildes zwar bereits ironisch, erfüllt aber eben doch die exotistischen Erwartungen europäischer Hörer. Verstärkt wird die Assoziation durch den Namen der Gruppe.

Noch deutlicher ist die Ironie in dem Flyer der deutsch-türkisch-internationalen schwul-lesbischen Berliner Party *Şahanehane* (Abbildung 34, siehe auch

⁶⁴ Burhan Öçal, *Istanbul Oriental Ensemble: Sultan's Secret Door* (Network, 1997).

oben, S. 148): Zu sehen sind indische Palastbauten, im Original verfremdet durch schrille Farben. Wiederum ist die Ankündigung englisch-türkisch, und wiederum ist das Adjektiv *oriental* enthalten. Den Höhepunkt der Veranstaltung bilden ironisch überzogene ›orientalische‹ Bauchtanzdarbietungen durch die Transvestiten-gruppe *Salon Oriental*.

Das wichtigste Feld, in dem sich der *orientalische* Charakter, die kulturelle *Fremdheit* von Türken in Deutschland manifestiert, ist der Islam.⁶⁵ Kaum ein Thema erweckt so schnell die Überfremdungsängste



Abbildung 34 – Flyer-Werbung für eine Party im Rahmen der Reihe *Şahanehane* (Berlin)

deutscher Nachbarn wie der Bau einer Moschee, womöglich noch mit Minarett und – am schlimmsten – mit einem öffentlichen Gebetsruf.⁶⁶ Praktisch ohne spezielle orientalisierende Inszenierung passt daher islamische, vor allem sufistische Musik in derartige Erwartungshaltungen.

So erweckten insbesondere die *mevlevi* bereits früh das Interesse europäischer Reisender und Musiker. Die öffentlichen rituellen Tänze wurden in zahllosen europäischen Reiseberichten beschrieben und in vielen musikwissenschaftlichen Arbeiten untersucht. Auch nach dem formellen Ende der Bruderschaft hielt das westliche Interesse am Sufismus und an seiner Musikkultur an.

⁶⁵ Kai Hafez (1997): Der Islam und der Westen – Kampf der Zivilisationen? in: Kai Hafez (Hrsg.): *Der Islam und der Westen. Anstiftung zum Dialog*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 15-27; Peter Heine (1996): *Konflikt der Kulturen oder Feindbild Islam. Alte Vorurteile – neue Klischees – reale Gefahren*. Freiburg: Herder.

⁶⁶ Werner Schiffauer (2000), S. 315. Roland Kirbach (1997): Trugbild Toleranz, in: *Die Zeit*, 17. Januar 1997; Walter Jakobs (1997): Kreuzzug gegen den Muezzinruf, in: *Die Tageszeitung*, 5. August 1997; Thomas Meier (1996): Der Ruf des Muezzins stört die Christen, in: *Die Tageszeitung*, 12. Dezember 1996; Claudia Sautter (1996): Ein ungewohntes Geräusch, in: *Die Zeit*, 3. Mai 1996; Thorsten Schmitz: Turmbau in Schwaben, in: *Die Tageszeitung*, 15. September 1995. Bei einer Umfrage des Emnid-Instituts im Jahr 1997 lehnten 20 Prozent der befragten Deutschen eine Heirat ihres Kindes oder eines nahem Verwandten mit einem Moslem strikt ab, weitere 32 Prozent gaben an, ›warnende Bedenken‹ zu haben. (Spiegel Spezial, 1998/1: Emnid-Umfrage vom 31. Oktober bis zum 1. November 1997, S. 113).

Bis Anfang der 1990er Jahre wurden die weitaus meisten Aufnahmen mit Sufi-Musik in Europa und in den USA produziert.⁶⁷ Vor allem der seit 1975 in Paris lebende *ney*-Spieler Kutsi Ergüner (geb. 1952), der aus einer Familie mit langer *mevlevi*- und *ney*-Tradition stammt, hatte bis Ende der 1990er Jahre in Frankreich bei der Produktion von Schallplatten mit türkischer Musik beinahe ein Monopol inne, mit den Labels und Reihen ›al sur‹, ›Inedit – Maison des Cultures du Monde‹, ›Arion‹ und ›Ocora‹.⁶⁸ Auch bei den ersten Kassetten mit Sufi-Musik der Gruppe um Nezhir Üzel, die Anfang der 1990er Jahre wieder in der Türkei erschienen (anfänglich nur mit instrumentalen Versionen, später auch mit vokalen), war Kutsi Ergüner beteiligt, außerdem sein Bruder Süleyman. Viele dieser Kassetten trugen im Hinblick auf ihre internationale Käuferschicht neben türkischen auch englische Titel.⁶⁹ Spätestens seit den 1960er Jahren fanden Tourneen von Musikgruppen der *mevlevi* nach Europa und in die USA

⁶⁷ Greve (1995), Anhang 4, S. 299f.

⁶⁸ Beteiligt als Musiker, Produzent oder Kommentartext-Autor war Kutsi Ergüner u. a. bei folgenden Schallplatten: *Musique Soufi – Inédit Turquie* (Maison des Cultures du Monde, 1991); *Turquie Musique Soufi* (Ocora, ca. Ende der 1970er Jahre); *Turquie Musique Traditionnelle et Instrumentale* (Ocora, 1987); *The Whirling Dervishes* (Atlantic, 1987); *Derviches Tourneurs de Turquie* (Arion, 1981; aufgenommen beim 8. ›Festival des Arts Traditionnelles‹ 1981 in Paris); Ensemble Ulvi Erguner: *Musique de la Cour Ottomane* (Al Sur, 1992); Kâni Karaca, Kutsi Ergüner, Akagündüz Kutbay: *Musique Classique Ottomane* (Al Sur CD, 1993, ausgehend von 1971 in London angefertigten Aufnahmen); Vedad Gençturk: *L'Art du Üd Turc* (Arion, 1982); *Gazel. Classical Sufi Music of the Ottoman Empire* (CMP, 1991); Abdi Coşkun, Fahrettin Çimenli: *Turquie. L'Art du Tanbur Ottoman* (Archives Internationales de Musique Populaire, Musée d'Ethnographie Genève, 1989). Weitere Beispiele für europäische Produktionen mit islamischer Musik: *An Anthology of the World's Music 4: Mevlevi* (AST, 1971); *Flûtes Orientales Sacrées des Derviches Tourneurs* (Voges, 1971); *Klassische Türkische Musik* (Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1967); *Turkey I: Music of the Mevlevi* (Bärenreiter, 1964); *Galata Mevlevi Music and Sema Group: Mystic Music through the Ages. The Music of Islam. Vol. 14* (Celestial Harmonies, 1997); *Galata Mevlevi Music and Sema Group: Lost in Ecstasy* (Heaven and Earth, 1999; aufgenommen live im ›Künstlerhaus Mousonturm‹, Frankfurt am Main, im Oktober 1995).

⁶⁹ Nezhir Üzel: *Ilahiler (Sufi Music)* (Kent, Ende der 1980er Jahre); weitere Kassetten erschienen unter dem Namen *Erguner Toplulugu (Sufi Music. Türk Tasavvuf Musikisi*, Kalite, Anfang der 1990er Jahre). Ab Mitte der 1990er Jahre erfolgte eine Ausweitung des Repertoires, siehe z. B. Nezhir Üzel: *Mevlana Rubailer. Selected Masterpieces of Mevlevi Music* (Kent, Anfang der 1990er Jahre); *Zikir. Islamic Ritual Music* (Kent, 1993); *Tekbir, Durak, Naat ve Salatlar. Islamic Religious Music* (Kent, 1993); *Klasik Bektaşi Nefesleri / Bektaşi Hymns* (EMI-Kent, 1995).

statt.⁷⁰ Bereits in den 1970er Jahren hatte der amerikanische Musikwissenschaftler Karl Signell in Istanbul mit hochkarätigen *mevlevi*-Musikern zusammengespield.⁷¹ Der *ud*-Spieler Çinuçen Tanrıkorur berichtete von einer Tournee durch die USA im Jahr 1994, bei der er zu seiner Überraschung unter anderem zwei amerikanische *ney*- bzw. *tanbur*-Spieler traf.⁷² Als die *mevlevi*-Gruppe von Istanbul-Galata (*Çağdaş Mevlana Aşıkları Topluluğu*, Leitung Dede Hasan Çıkar) in den 1990er Jahren in Galata begann, auch Frauen den religiösen Tanz (*sema*) zu ermöglichen, waren unter den ersten weiblichen Tänzerinnen auch eine Amerikanerin und eine Japanerin.⁷³ Einer der gegenwärtig insgesamt sechs geistigen Führer der *mevlevi*, Kabir Helminski, lebt heute in Aptos (Kalifornien).⁷⁴

Auch in Deutschland findet sich in den Weltmusikabteilungen nicht-türkischer Schallplattengeschäfte insbesondere sufistische türkische Musik, und auch die gelegentlichen Konzerte mit Musikern und religiösen Tänzern der *mevlevi*-Tradition treffen bei Deutschen auf ungleich größeres Interesse als andere Musiker der Türkei.⁷⁵ Die wenigen bestehenden *mevlevi*-Organisationen, überwiegend getragen von Deutschen, sind musikalisch offenbar kaum aktiv.⁷⁶ Kudai Şahinalp, *ney*-Spieler aus Frankfurt/Darmstadt:

⁷⁰ Celâlettin Kışmır (1967): Avrupa'da Mevlâna Sevgisi, in: *Mevlana Güldestesi*, Konya 1967, S. 26-31 (Bericht über eine Tournee nach Strasbourg).

⁷¹ Unter anderem auf: *Aras Quintet: Mevlana Instrumental* (Aras, ca. 1970, mit Akagündüz Kutbay, Doğan Ergin, Signell, Fahrettin Çimenli und Nezih Üzel).

⁷² Daneben findet sich der Bericht über ein Konzert von Robert Laboree (Boston) mit seiner Gruppe *EurAsia*, Besetzung: Beth Cohen (Violine, *yaylı tanbur*), Frederick Stubbs (*ney*), Christos Govetas (Gesang, *ud*, *bendir*) Reinmar Seidler (Violoncello), Robert Laboree (*çeng*, *bendir*). Çinuçen Tanrıkorur: Ezikliğimiz Soruyor: »Sizin Konserlerinize Yabancılar Geliyormuş«, in ders., 1998. Seine *ilahi* über Texte von Aziz Mahmud Hüdâyî, dem Gründer des *celvetî*-Ordens, komponierte Tanrıkorur 1990 und 1991 in den USA, wo er sich für eine Nierentransplantation und die nachfolgende Dialyse-Behandlung aufhielt. Çinuçen Tanrıkorur: *Aziz Mahmud Hüdâyî. Çargâh Faslı* (Cemre / Istanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı, Anfang der 1990er Jahre).

⁷³ Ayten Görgün (2000): Kadınlar Mevlevileri böldü, in: *Hürriyet*, 13. Januar 2000, S. 22.

⁷⁴ Esra Tüzün (1999): Dünya »Mevlana« diye diye dönüyor, in: *Hürriyet*, 29. Januar 1999; www.sufism.org/society/mevlevi.htm.

⁷⁵ Interview mit Birgit Ellinghaus vom Kölner Weltmusikveranstalter »Yalla«, der seit längerem u.a. das *mevlevi*-Ensemble von Istanbul-Galata nach Europa vermittelt.

⁷⁶ »Mevlânâ e.V.« in Nürnberg etwa besteht seit 1991 und hat ca. 25 Mitglieder, vor allem Deutsche (Ausländerbeiräte von Erlangen, Fürth und Nürnberg, 1998, S. 59ff.); daneben

Ich unterrichte überwiegend *ney*, die Zahl der Teilnehmer ist unterschiedlich. Ich habe auch einige deutsche Teilnehmer, es kommt demnächst eine deutsche Frau, sie ist *mevlevi* geworden, sie ist Musiklehrerin.⁷⁷

Der in diesem Bereich in Deutschland und Österreich erfolgreichste türkische Sufimusiker ist Oruç Güvenç, der mittlerweile ein Netzwerk von Schülergruppen und Workshops aufgebaut hat, dessen wichtigstes Zentrum seit 1999 das ›Institut für Altorientalische Musik- und Kunsttherapie‹ im österreichischen Schloss Rosenau ist. Seine höchst individualistische Synthese aus alternativer europäischer Musiktherapie und sufistischem Islam erinnert an die Geschichtskonstruktionen der deutschen Bauchtanzszene (siehe oben):

Die Wurzeln dieser Therapieform reichen bis in die Zeit musikalischer Heilzeremonien zentralasiatischer Schamanen zurück. Im Zuge der Entwicklung des ›Makamsystems‹ (Tonsystems) innerhalb der islamischen Medizin erfährt dieses Behandlungssystem maßgebliche Differenzierungen: Musik wird Bindeglied zwischen physiologischen und psychischem Geschehen.⁷⁸

Die Assoziation einer zeitlosen Ursprünglichkeit des Orients erscheint hier in der erweiterten Form des *Altorientalischen* noch gesteigert, ebenso durch die Verbindung mit Schamanismus. In einer Reihe pseudowissenschaftlicher, musikhistorischer wie medizinischer Untersuchungen verspricht das Institut weitreichende therapeutische Wirkungen sufistischer Musik, unter anderem bei psychosomatischen Störungen, neurologischen Erkrankungen, Akutschmerzen und psychiatrischen Krankheitsbildern. Einzelnen *makam* werden dabei spezifische Wirkungen zugeschrieben.⁷⁹

existiert das kleine ›Institut für Islamstudien / Sufi-Archiv Deutschland e.V.‹ in Trebus/Brandenburg.

⁷⁷ Interview mit Kudai Şahinalp.

⁷⁸ Broschüre zum Ausbildungsangebot 1999, S. 1f.

⁷⁹ Beispielsweise: *makam rast* gegen Lähmungen, fördert Beweglichkeit und Tanz, wirkt auf Augen- und Kopfbereich, fördert wissenschaftliches Denken; *makam hicaz* wirkt auf das Urogenitalsystem, gegen Impotenz, wirkt auf das Herzchakra [!] und auf die Brust; *makam hüseyini* wirkt auf Herz, Leber, Magen, linke Schulter, gegen Malaria. Gerhard Kadir Tucek (o.J.): *Orientalische Musik- und Kunsttherapie. Der orientalische Ansatz, Krankheiten mit künstlerischen Medien zu heilen und ihr heutiger Stand*. Niederneustift: Institut für Altorientalische Musik- und Kunsttherapie, Anhang; Rahmi Oruç Güvenç (1989): *Geschichtlicher Abriss der Musiktherapie im Allgemeinen und im Besonderen bei den Türken und ihr*

Gerade interkulturell orientierte Musiker und Musikensembles haben sich jedoch auch künstlerisch mit dem Sufismus auseinandergesetzt, allen voran Kutsi Ergüner⁸⁰, daneben beispielsweise die Gruppe *Salsabil* (Berlin), die Sängerin Sema (Berlin/Istanbul) oder der Münchner Installationskünstler Berkan Karpat. 1989 entstand in Frankfurt die Gruppe *Yunus Emre*, die in einer Mischung von Instrumenten der Volks- und Kunstmusik Lieder des anatolischen Mystikers aufführte.⁸¹ Die oben erwähnte Jazz- und Chansonsängerin Sema begann sich Mitte der 1990er Jahre ernsthaft mit klassischer türkischer Musik zu befassen. Nach einem dreimonatigen Stipendium des Berliner Senats in Istanbul nahm sie mit der Gruppe *Taksim* Mitte der 1990er Jahre osmanische Kunstlieder auf, deren Texte von der Stadt Istanbul handeln, begleitet in jazz-ähnlichen Arrangements von Dieter Moritz unter Mitwirkung von Bandoneon und Saxophon.⁸² Im Jahr 2000 arrangierte der Pianist der Gruppe, Henning

heutiger Stand (Dissertation), Niederneustift: Institut für Altorientalische Musik- und Kunsttherapie. Wolfgang Martin Stroh (1994): Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen, Regensburg: Conbrio, S. 149f.

⁸⁰ *Islam Blues* (Act, 2001), mit dem Jazzgitarristen Nguyên Lê und türkischen Kunstmusikern wie Yunus Balcıoğlu (Gesang), Derya Turjan (*kemençe*); *Ottomania. Sufi-Jazz-Project* (1999, ACT) mit Kutsi Ergüner, Christof Lauer (Saxophon), Derya Turkan (*kemençe*), Michel Godard (Tuba, Serpent), Mehmet Emin Bitmez (*ud*), Yves Rousseau (Kontrabass), Hakan Güngör (*kanun*), Bruno Caillat (*bendir, zarb, tabla*), Necib Gülşes (*tanbur*), Mark Nauseef (Schlagzeug); *L'Orient de l'Occident. Tasavvuf'dan Flamenko'ya*. Imaginé par Kudsi Ergüner (Topkapı, 1995); Kudsi Ergüner & Xavier Bellenger: *Ney et Kena. Conférence de Roseaux* (Ocora, 1984). Weiterhin wirkte Ergüner in verschiedenen Bühnenproduktionen u.a. von Peter Brook und Maurice Béjart mit, sowie an einer Inszenierung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* bei den Salzburger Festspielen 1997/98.

⁸¹ Yurdun Sesi Halk Müziği Topluluğu: *Yunus Emre: Sevelim Sevelelim* (Eigenvertrieb 1994), mit Gültekin Demirtaşı (*divan sazı*; Gesang), Adil Demirtaşı (*bağlama, ud*, Gesang), Ahmet Ovalı (*cura, kabak kemani*, Gesang), Hüseyin Fırat (*bağlama*, Gesang), İbrahim Tokgöz (*bağlama*, Violine, Gesang), Orhan Mercan (*kanun*), İbrahim Ardıç (*ney*), Mustafa Yalçın (*bendir, hollo*). – Auch in der Türkei werden beide Musikstile mitunter kombiniert. So führte 1990 ein Ensemble unter Leitung des *kemençe*-Spielers Ihsan Özgen Lieder von Âşık Veysel und Yunus Emre im Stil der osmanischen Hofmusik auf, verstärkt durch den griechischen Panflötisten Yannis Kaïmakis (CD *Bosphorus in Athens*, United Nations High Commissioner for Refugees, 1990).

⁸² Frühere Platten von Sema: Sema & *Taksim: Ich höre Istanbul* (Nebelhorn, 1992) mit Martin Lillich (Bass), Henning Schmiedt (Klavier), Uli Moritz (Perkussion), Charlie Mariano (Saxophon); Sema & *Taksim: Sihir – Zauber* (Peregrina, 1995); *Hommage an Istanbul* (Peregrina Music, 1997).

Schmiedt, traditionelle *ilahi* für *ney*, Kirchenorgel, Klavier, Perkussion und Live-Elektronik.

3 Musik als Sozialarbeit

Stärker als alle anderen Migrantengruppen erscheinen Türken im öffentlichen Bewusstsein Deutschlands in erster Linie als soziales Problem.⁸³ Vor allem in der politischen Diskussion bestimmten jahrelang Sätze wie »Das Boot ist voll« das Bild, während nur überaus selten von einer kulturellen Bereicherung gesprochen wird. Gut 62 Prozent der deutschen Jugendlichen meint der jüngsten Shell-Studie zufolge, der Anteil von Ausländern in Deutschland sei »zu hoch«.⁸⁴ Assoziiert wird zu dem Bild von *den Türken* häufig wirtschaftliche Armut, Bildungsrückstand, Machismo und Kriminalität.⁸⁵

Das in Deutschland vorherrschende, in kräftigen Schwarz-Weiß-Tönen gezeichnete Bild der Türken und der Türkei pendelt zwischen Opfer und Täter: Hie gequälte Häftlinge, da grausame Folterknechte, hie islamistische Eiferer, da verfolgte Intellektuelle, hie diskriminierte Mitbürger, da drangsalierte kurdische Minderheit.⁸⁶

Mitte der 1980er Jahre waren es vor allem die militanten Aktionen der kurdischen PKK, die dieses Bild ausfüllten, Anfang der 1990er Jahre rückten kriminelle, männliche türkische Jugendlicher in den Blickpunkt der deutschen Medien, nach dem Terroranschlag auf das New Yorker *World Trade Center* dann die islamistischen Fundamentalisten.

⁸³ Gürsel Gür (1997): *Das Türkeibild in der deutschen Presse unter besonderer Berücksichtigung der EU-Türkei-Beziehungen. Eine Inhaltsanalyse für den Zeitraum 1987-1995*, Frankfurt am Main: Lang.

⁸⁴ Deutsche Shell (Hrsg.)(2000): *Jugend 2000*, Opladen: Leske und Budrich, Bd. 1, S. 241.

⁸⁵ Zur Darstellung in deutschen Medien siehe beispielsweise von Martina Althoff (1998): *Die soziale Konstruktion von Fremdenfeindlichkeit*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

⁸⁶ Wolfgang Koydl (1997): Aldi und Atatürk, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4. Januar 1997. Ähnlich Kurt Scharf, langjähriger Leiter des Istanbul Goetheinstituts: »Die deutschen Medien reduzieren die Türkei-Darstellung fast ausschließlich auf die Themen Fundamentalismus und Kurdenproblem« (Schriftliches Statement zum Kolloquium Dialog der Kulturen, in: Kultursekretariat Nordrhein-Westfalen (Hrsg.)(2000): *Dialog der Kulturen. Dokumentation eines Kolloquiums (12.-13. März 1999 in Bonn)*, Essen: Klartext, S. 88).

Der verbreitetste Antrieb für Deutsche, sich gezielt mit den in Deutschland lebenden Türken auseinander zu setzen, rührt daher aus dem Wunsch, der vermeintlichen Problemgruppe zu helfen. Das Opferbild ist dabei durchaus variabel: sozial benachteiligte, wirtschaftlich arme Ausländer, von ihren Männern missachtete türkische Frauen oder Kurden, die vom türkischen Staat unterdrückt werden. Gerade die frühen gemeinsamen musikalischen Versuche von deutschen und türkischen Musikern zu Anfang der 1980er Jahre waren meist von dem Gedanken der internationalen Solidarität getragen worden – und weniger von musikalischem Interesse (siehe oben, Kapitel I, Abschnitt 4.2). Auch die vielfältigen Beteiligungen deutscher Musiker bei kurdischen Kassettenproduktionen, vor allem solchen der ›Kurdischen Akademie‹ (siehe S. 259ff.), dürften stark durch eine Haltung der Solidarität mit dem – mitunter romantisch idealisierten – kurdischen Freiheitskampf befördert worden sein.

Unmerklich jedoch transportiert die Vorstellung von hilfsbedürftigen Opfern stets ein Machtgefälle.⁸⁷ So hat der Gitarrist und Sänger Mesut Çobancoğlu an seine Zusammenarbeit mit dem Liedermacher Frank Beyer nicht nur angenehme Erinnerungen:

Es gab Probleme mit Frank. Er meinte immer, für mich stimmen zu müssen und so. [...]. Als die Noten unserer Lieder erschienen, war als Komponist immer nur Frank Bayer angegeben. Auch in Zeitungskritiken hieß es immer beispielsweise »der türkische *saz*-Spieler war nicht schlecht«. Auch heute noch liegen meine Lieder im WDR unter dem Namen Bayer.⁸⁸

Insbesondere die erste Einwanderergeneration hat nach jahrzehntelanger Konfrontation mit dieser deutschen Erwartungshaltung die Rolle als Opfer heute tief verinnerlicht. Kaum ein Musiker zeigt diese Opferhaltung so deutlich – wenn auch ironisiert – wie der Berliner Sänger Abdullah Eryılmaz, der als ›Singender Müllmann‹ auftritt. Auf dem Cover seiner Kassette posiert er in der

⁸⁷ Ein typischer Ertrag der linken paternalistischen Haltung war Günther Wallraffs Buch *Ganz unten*, verfasst sicherlich aus dem bewussten Antrieb, ausgebeuteten MigrantInnen beizustehen. Dennoch schrieb Wallraff damit gleichzeitig – nicht zuletzt mit dem markanten Titel – die soziale Stellung der Türken in Deutschland fest. Diese bleiben *ganz unten* – der Autor kehrte nach *oben* zurück. Erst Ende der 1990er Jahre gelangten türkisch-deutsche Erfolgsgeschichten in deutsche Medien, typischerweise etwa die Biographie des Reiseveranstalters Vural Öger.

⁸⁸ Interview mit Mesut Çobancoğlu.

Arbeitskleidung der ›Berliner Stadtreinigung‹ vor einer Mülltonne, auf dem dazugehörigen Plakat vor dem Berliner Reichstag. Seine Lieder thematisieren den Brandanschlag von Solingen und die allgemeine Missachtung durch Deutsche.⁸⁹

Zuständig für die soziale Betreuung (und eine andere fand zunächst nicht statt) von Migranten aus der Türkei, nach 1969 auch denen aus Jugoslawien, war seit 1962 die Gewerkschafts- und SPD-nahe ›Arbeiterwohlfahrt‹ (AWO), in Arbeitsteilung mit der katholischen ›Caritas‹ (zuständig für Italiener, Spanier, Portugiesen, Polen und Kroaten) sowie mit dem evangelischen ›Diakonischen Werk‹ (für Griechen). Türkische Migranten waren damit die einzige Migrantengruppe, die mit einer nicht-konfessionellen Organisation zu tun hatte, sondern stattdessen mit einer politisch linken. Wolfgang Esch, Leiter des ›Internationalen Zentrums Duisburg‹ erzählte:

Die Arbeiterwohlfahrt war über viele Jahre von der TKP [›Türkische Kommunistische Partei‹] dominiert. Es gab damals einen Herren, heute Rentner, der war der ›Obertürke‹ bei der Arbeiterwohlfahrt beim Bundesverband in Bonn. Wann immer eine lokale Einrichtung der AWO für Sozialberatungsdienste einen Türken einstellen wollte, musste der seine Zustimmung geben. Da gab es eine sehr starke TKP-Lobby. Die konservativen Türken haben ja kaum Zugang zu der deutschen Öffentlichkeit gefunden. Das ändert sich allmählich, aber das Monopol für alles, was mit Türken zusammenhing, hatte die AWO, und heute ist das immer noch so.⁹⁰

Seit Anfang der 1960er Jahre richtete die AWO in vielen deutschen Städten Beratungsstellen für Türken ein (sogenannte *Türkdanış*), die später auch einzelne Kulturprojekte beherbergten, etwa *saz*-Kurse oder in den 1980er Jahren auch Chöre für klassische türkische Musik. Auch das ›Türkische Kulturzentrum Mannheim‹ wird von der AWO getragen.⁹¹ Viele erste Aufnahmen von türkischen Musikgruppen in Deutschland entstanden im Umfeld der politischen Linken, beispielsweise die Platten des Kreuzberger Arbeiterchores oder Publi-

⁸⁹ Abdullah Eryılmaz: *Solingen* (Anadolu, ca. 1996).

⁹⁰ Interview mit Wolfgang Esch.

⁹¹ Interview mit Kanber Altıntaş, Leiter des Zentrums.

kationen des linken ›Pläne‹-Verlags.⁹² Später erweiterte sich das Spektrum der Ausländerarbeit um verschiedene Sozialeinrichtungen, mehr oder weniger geförderte Eigeninitiativen und Projekte.

Auch heute noch haben nur die wenigsten Sozialprojekte der Migrantenarbeit mit Kunst und Kultur zu tun, einige bieten *saz*- oder Volkstanzkurse an, kaum allerdings aus künstlerischem Interesse, sondern eher um »die Jugendlichen von der Straße zu holen« (siehe Kapitel II, Abschnitt 1.2), einige wenige produzierten sogar Kassetten.⁹³

Wo Musik – und Kultur generell – in der Sozialarbeit eingesetzt wird, stehen praktisch immer sozialpolitische Ziele im Vordergrund – und dies häufig mit beinahe utopisch anmutenden Heilserwartungen. Im Bericht der Ausländerbeauftragte der Bundesregierung heißt es beispielsweise:

In vielfacher Hinsicht ist ›Kultur‹ besonders dazu geeignet, mittelbar und unmittelbar das Zusammenleben positiv zu beeinflussen. Kultur entsteht aus der Auseinandersetzung mit ›Fremden‹, ist ein Ausdruck von unterschiedlichen gesellschaftlichen Entwicklungen, sie ist nichts statisches, sondern sie befindet sich in einem ständigen Veränderungsprozess. Kultur vermittelt Vielfalt und befähigt, mit Widersprüchen und Gegensätzen umzugehen. Dies ist eine Voraussetzung, die für ein friedliches Zusammenleben unerlässlich ist. Wichtige persönliche Kompetenzen werden gestärkt: Toleranz, Neugierde, die Fähigkeit zu unkonventionellen Problemlösungen. Man setzt sich mit Sichtweisen von anderen Menschen auseinander und ist dadurch in der Lage, seine eigenen zu relativieren und neue Denkansätze, die die unterschiedlichen Sichtweisen integrieren, zu entwickeln. [...] Und nicht zuletzt haben Kulturprojekte, bei denen ethnische Minderheiten als Gruppe oder Vertreter der ethnischen Minderheiten in ihre Arbeit mit einbezogen werden, langfristig eine antidiskriminierende Wirkung, weil ihre Impulse aufgenommen und ihnen ein öffentlicher Raum gegeben wird.⁹⁴

⁹² Beispielsweise Tahsin Incirci: *Lieder aus der Fremde, Lieder für den Frieden / Barış ve Gurbet Türküleri* (Pläne, 1979); *Windrose / Rüzgar Gülü* (Pläne, 1988).

⁹³ Im Bestand des DoMiT: Kassettenprogramm für ausländische Mitbürger e.V. München: *Gel Şarki Söyleyelim* (Eigenvertrieb, Anfang 1980er Jahre, enthält Kinderlieder mit *bağlama*, gespielt von Özgür Savaşçı); ders.: *Hallo mein Schatz, Alman Türk Arkadaşlık Şarkıları / Deutsch-türkische Freundschaft*; Metin [Demirel]: *Yaban Sizi* (Özlem, 1980er Jahre).

⁹⁴ Die Beauftragte der Bundesregierung für die Belange der Ausländer in der Bundesrepublik Deutschland (1995), S. 42f.

Seit den 1970er Jahren wurden türkische Migranten in diesem Sinne häufig in sozialpolitisch motivierte Straßenfeste und ähnliche Veranstaltungen einbezogen, etwa durch Auftritte von Volkstanzgruppen (siehe Abbildung 18).⁹⁵ Solche künstlerisch meist anspruchslosen Darbietungen, präsentiert vor allem ihrer symbolischer Wirkung wegen, bestimmten jahrzehntlang das Bild der türkischen Kultur in Deutschland. Bei der Analyse multikultureller Veranstaltungen in Frankfurt am Main stellte Gisela Welz ein »Prinzip der gleichgewichtigen Repräsentanz von Einwanderergruppen« fest, funktionierend »nach dem Prinzip des enzyklopädischen Multikulturalismus«.⁹⁶ Gefragt ist ein türkischer Musiker in diesem Kontext nur als Repräsentant der Türken – und nicht als Künstler.⁹⁷

Bei den Entscheidungen über eventuelle öffentliche Förderanträge kultureller Migranten-Projekte, die sich in aller Regel an Sozialministerien richteten und nur selten an Kulturämter, spielte jedoch die künstlerische Qualität keine Rolle, entscheidend war der soziale Effekt. Die ungewollte – und zumeist auch unbemerkte – Folge dieser Situation war, dass dem künstlerischen Niveau eine Art Obergrenze auferlegt wurde, die nicht überschritten werden durfte, um nicht durch allzu elitäre Ansprüche an unmittelbarer sozialer Wirkung einzu-

⁹⁵ Im Mai 1999 beispielsweise erlebte ich in Dortmund die ›Kultur Karawane in der Nordstadt‹, eine seit 1995 regelmäßig stattfindende interkulturelle Veranstaltung. Organisiert und finanziert von der AWO sowie von der Abteilung ›Internationale Kulturarbeit‹ des Kulturbüros der Stadt Dortmund. Migrantenvereine jeder Ausrichtung von Kulturvereinen über islamische Organisationen bis zu Bildungsprojekten kamen dabei für ein Stadtteilstück auf dem Dortmunder Nordmarkt zusammen. Auf zwei Bühnen präsentieren die Vereine sowie Schüler- und Jugendgruppen Musik- und Tanzdarbietungen verschiedenster Art. Erklärtes Ziel der Veranstaltung war es, die Interkulturalität des Stadtteils Nordstadt zu zeigen (Interview mit Burkhard Rinsche, Leiter der Abteilung ›Internationale Kulturarbeit‹ des Kulturbüros der Stadt Dortmund). *Kultur Karawane – Klangspuren* (Kulturbüro Dortmund – AWO NRW, 1996), darauf u.a. Aufnahmen der Folkloregruppe des ›Türkischen Bildungszentrums TEM e.V.‹, der Folkloregruppe *Volkskulturhaus* und der Gruppe *Merhaba*. Im Ruhrgebiet wurde bereits in den 1970er Jahren im Wasserschloss Kemnade ein alljährlich veranstaltetes, durchaus erfolgreiches Festival ins Leben gerufen, bei dem die Migranten-Kultur im Mittelpunkt stand.

⁹⁶ Gisela Welz (1996): *Inszenierungen kultureller Vielfalt. Frankfurt am Main und New York*, Berlin: Akademia Verlag, S. 196ff.

⁹⁷ Frank-Olaf Radtke (1992): Lob der Gleich-Gültigkeit. Zur Konstruktion des Fremden im Diskurs des Multikulturalismus, in: Uli Bielefeld (Hrsg.): *Das Eigene und das Fremde*, Hamburg: Junius, S. 79-96.

büßen. Nur dann lassen sich Musikkurse sozialpolitisch unmittelbar rechtfertigen, wenn sie möglichst viele Teilnehmer anziehen. Dies ist bei Anfängerkursen relativ leicht möglich, je höher jedoch das Niveau steigt, desto geringer werden erfahrungsgemäß die Teilnehmerzahlen. Indirekt ist der integrationspolitische Effekt dieser Situation allerdings wohl eher kontraproduktiv, stärkt er doch das ohnehin schon vorhandene Grundgefühl, gute Musik und gute (türkische) Musikausbildung gäbe es eben nur in der Türkei.

Immer wieder wandten sich türkische Intellektuelle und Künstler gegen diesen sogenannten ›Türken-Bonus‹, mit der in der deutschen Öffentlichkeit auch die einfachste Folklore kritiklos als politisch korrekte Gastarbeiterkultur gelobt wurde. Der Berliner Komponist Tayfun schrieb Anfang der 1990er Jahre:

Sobald ein zweitklassiger Regisseur einen Film über die Probleme einer ›Gastarbeiterfrau‹ dreht, muss der Film mindestens mit dem Prädikat ›sehr einfühlsam‹ gelobt werden. [...] Ein ›Türkenbonus‹, der aber im Grunde nichts anderes ist als eine passive Gleichgültigkeit, Oberflächlichkeit, Ignoranz und faule Selbstgefälligkeit gegenüber der Kultur des ›anderen‹.⁹⁸

In den 1990er Jahren gewannen die Künste innerhalb der Integrationspolitik weiter an Bedeutung. Seit 1993 bemühte sich die der Berliner Ausländerbeauftragten unterstellte ›Werkstatt der Kulturen‹ um die Kultur von Migranten (siehe oben, S. 172f.), das Düsseldorfer ›Informations-, Dokumentations- und Aktionszentrum gegen Ausländerfeindlichkeit für eine multikulturelle Zukunft e.V.‹ gab ein spezielles Künstlerverzeichnis mit Kontaktadressen unter anderem auch zahlreicher lokaler türkischer Musiker heraus.⁹⁹

Besonders deutlich wird das Übergewicht der sozialen Motivation, wenn man sich vor Augen führt, wie wenig etwa klassische türkische Musik oder türkische Volksmusik im eigentlichen Musikleben oder gar in der öffentlichen Musikförderung der Bundesrepublik integriert sind. Derzeit existiert kein einziges öffentlich gefördertes türkisches Musikensemble, weder als städtische Einrichtung, noch als Länderensemble, ebenso wenig an einer der öffentlich-

⁹⁸ Tayfun Erdem (1991): Nieder mit den Türkenfreunden!, in: *Freitag*, 19. April 1991.

⁹⁹ Informations-, Dokumentations- und Aktionszentrum gegen Ausländerfeindlichkeit für eine multikulturelle Zukunft e.V. (Hrsg.)(1996): *Künstlerinnenverzeichnis*, Düsseldorf. Ähnlich auch Demir (1995); Martin Greve (1997).

rechtlichen Rundfunkanstalten. Stellen im Bereich des Öffentlichen Dienstes als (türkische) Musiker – also nicht als Sozialarbeiter mit musikdidaktischer Tätigkeit – stehen in Deutschland nirgends zur Verfügung. Auch ein entsprechender künstlerischer Ausbildungsgang wird derzeit an keiner einzigen deutschen Musikhochschule angeboten. Lediglich einige wenige städtische Musikschulen und Volkshochschulen bieten *saz*-Unterricht und andere Kurse an.¹⁰⁰ Eigentlich eingerichtet als Brücken zwischen schulischem Musikunterricht und einem vollwertigem Musikstudium, bilden Musikschulen für angehende türkische Musiker daher bereits das Ende ihrer Ausbildung.

Die einzige Möglichkeit für türkische Musiker und Ensembles auf finanzielle Unterstützung durch Kulturämter besteht in der freien künstlerischen Projektförderung. In vielen Städten und Ländern bestehen gezielte, wenn auch finanziell karg ausgestattete Förderangebote für nicht-deutsche Künstler. Eine Finanzierung durch allgemeine Förderprogramme, etwa Komponistenstipendien, sind aufgrund der kulturell meist auf westliche Musik zugeschnittenen Ausschreibungen sowie wegen der interkulturell meist ungenügend kompetenten Auswahljürs nur in seltenen Ausnahmen möglich.

Zwar sind die meisten Ausländerbeauftragten der Kommunen bzw. der Länder nominell auch für Kultur zuständig, de facto jedoch sind die meisten hierfür zum einen fachlich nicht qualifiziert, zum anderen werden sie von Kulturpolitikern, die vor allem mit klassischer westlicher Hochkultur befasst sind, gerade aufgrund des Bildes von Migranten als sozial schwache und ungebildete Randgruppe häufig nicht ernst genommen. Selbst gut gemeinte und zudem sachlich sinnvolle Empfehlungen von dieser Seite bleiben deshalb folgenlos.¹⁰¹ In den vergangenen Jahren hat es allerdings immerhin verstärkte Förderungen für interkulturelle Festivals gegeben, in Berlin beispielsweise das ›12. Festival Gren-

¹⁰⁰ »Eine Umfrage bei 83 % der 60 Niedersächsischen Musikschulen ergab, dass an 27 % ›Musik fremder Kulturen‹ unterrichtet wird, wobei ›Samba‹, und ›Perkussion‹ dominieren. Die Musik türkischer Mitbürger/innen wird nur in einem Fall (mit einer *saz*-Gruppe) berücksichtigt.« Stroh, www.uni-oldenburg.de/~stroh/musikderwelt, Projektentwurf, S. 1.

¹⁰¹ Beispielsweise: »Der interkulturelle Ansatz sollte grundsätzlich bei der Erarbeitung von allen kulturpolitischen Konzeptionen berücksichtigt werden«, Bericht der Beauftragten der Bundesregierung für die Belange der Ausländer in der Bundesrepublik Deutschland (1995), S. 42f.

zenlos. Kulturelle Begegnung mit der Türkei« im Herbst 1998, unterstützt durch den Kultursenat mit immerhin 470 000 DM. In der Diskussion türkischer Intellektueller und Künstler Berlins jedoch wurde diese – durchaus neuartige – gute Absicht kaum wahrgenommen, bezeichnenderweise konzentrierte sich die Kritik auf das Plakat des Festivals, das ein türkisches Teeglas zeigte: Praktisch einhellig verurteilten türkische Medien und Künstler diese aus ihrer Sicht abermals folkloristisch-orientalisierende Repräsentation an einer Stelle, wo sie ein *künstlerisches* Symbol erhofft hatten.¹⁰²

3.1 Interkulturelle Musikpädagogik

Seit den 1970er Jahren, als erstmals in größerer Zahl Kinder von ›Gastarbeitern‹ in deutschen Schulen auftauchten, wurde in Deutschland die Notwendigkeit einer spezifischen ›Ausländerpädagogik‹ diskutiert. Im Mittelpunkt stand zunächst der Spracherwerb bei gleichzeitiger Erhaltung der ›eigenen‹ kulturellen Identität für den erwarteten Fall einer Rückkehr in die Türkei. In den 1980er Jahren wurde dann die Verständigung zwischen Kindern nicht-deutscher Herkunft untereinander sowie mit solchen deutscher Eltern einbezogen. Heute liegt hierzu eine kaum überschaubare Fülle von Literatur vor, und die Notwendigkeit einer solchen interkulturellen Erziehung ist in der Erziehungswissenschaft zum Allgemeinplatz geworden. Als allgemeine Ziele gelten dabei die Förderung interkultureller Kompetenz durch breites historisches und kulturelles Wissen, kommunikative Kompetenz, Empathie, Offenheit, Flexibilität, Ambiguitätstoleranz, Konfliktfähigkeit, Selbstreflexion und Kreativität.¹⁰³

Ebenfalls in den 1970er Jahren wurden unter Musikdidaktikern erstmals Forderungen laut, den Schulmusikunterricht nicht nur für Populärmusik, sondern auch für außereuropäische Musik zu öffnen.¹⁰⁴ Jedoch erst als sich diese Vorstellung in den 1980er Jahren mit der interkulturellen Erziehung zur Idee einer interkulturellen Musikpädagogik verband, rückte die Musik von Migran-

¹⁰² Hayati Boyacıoğlu (1998): Berlin'de Kültür-Sanat Fiyaskosu, in: *Hürriyet*, 15. Oktober 1998 (Berlin-Beilage); Hayati Boyacıoğlu (1998): »Çay Başka... Sosis-Bira Başka«, in: *Hürriyet*, 15. Oktober 1998 (Berlin-Beilage).

¹⁰³ Siehe beispielsweise: Ellen Johann (1998): *Interkulturelle Pädagogik: Methodenhandbuch für sozialpädagogische Berufe*. Berlin: Cornelsen, S. 12ff.

¹⁰⁴ Siehe beispielsweise Siegmund Helms (1974): *Außereuropäische Musik*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

ten aus der Türkei stärker in den Vordergrund. Insbesondere zu Beginn dieser Entwicklung ging es dabei »gerade in bezug auf die Musikkultur der Türkei um die Beschreibung einer fremden, einer anderen Kultur.«¹⁰⁵ Musikalische Interaktionen hingegen spielten eine eher untergeordnete Rolle.¹⁰⁶ Zunächst waren es dann vor allem engagierte Einzelpersonen, die sich in Fortbildungsveranstaltungen und Pilotprojekten um Vermittlung türkischer Musik sowie um musikalischen Austausch mit Kindern türkischer Migranten bemühten, etwa Irmgard Merkt (Dortmund), Ahmet Kaya oder Dorit Klebe (beide Berlin).¹⁰⁷ Daneben entstanden gezielte Unterrichtsmaterialien für Schulen und Kindergärten, Kassetten,¹⁰⁸ sowie umgekehrt einige deutsche Volkslieder mit türkischen Übersetzungen.¹⁰⁹ 1983/84 begann der ›Verband deutscher Musikschu-

¹⁰⁵ Irmgard Merkt (1993): Das Eigene und das Fremde. Zur Entwicklung interkultureller Musikerziehung, in Reinhard Böhle (Hrsg.): *Möglichkeiten der Interkulturellen Ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis. Beiträge vom 1. Symposium zur Interkulturellen Ästhetischen Erziehung an der Hochschule der Künste Berlin*. Frankfurt am Main: IKO, S. 141-151, S. 145.

¹⁰⁶ Eine eigene Entwicklung liegt bei der Bewegung *Die klingende Brücke* vor, die 1949 zunächst mit dem Ziel europäischer Völkerverständigung von dem Österreicher Sepp Gregor gegründet wurde, später in viele Städte Deutschlands, Belgiens, Frankreichs sowie der Niederlande expandierte und heute etwa 1 500 Mitglieder hat. *Die klingende Brücke* erstellte im Laufe der Jahrzehnte eigene Liederbücher in etwa 50 Sprachen, jeweils mit Erläuterungen und Übersetzungen der Texte. Interview mit Margret Löwensprung (München).

¹⁰⁷ Irmgard Merkt (1981): Deutsche Kinder – türkische Musik? Türkische Kinder – deutsche Musik? in: *Ausländerkinder. Forum für Schule & Sozialpädagogik* 7; Sekretariat für Gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen (Hrsg.) (1981); Tahsin Incirci (1981): *Türkische Musik / Türk Müziği*, Dortmund: Selbstverlag; Michael Fehr (1982); Dorothee Fohrbeck (1983); Irmgard Merkt (1983); Dorit Klebe (1983): *Türkische Volksmusik. Informationen, Beispiele, Anregungen*, Berlin: Pädagogisches Zentrum; Dorit Klebe (1985): *Löffeltänze aus Silifke*, Berlin: Pädagogisches Zentrum; Hans-Ulrich Treichel / Ahmet Kaya (1986). Weiterhin erschienen in den 1980er Jahren einige begleitende Schallplatten: Irmgard Merkt: *Deutsche Türkische Kinder – Türkische Deutsche Lieder* (Wergo, 1982); Frank Baier, Mesut Cobancoğlu: *Warum seufzt du, Wasserrad? Türkisch-deutsche Lieder* (Terz, 1985); Dorit Klebe (1997): Tanzvergügen in der Großstadt. Städtische türkische Musik – Beispiele, Informationen, Anregungen für die Sekundarstufe 1, in: *Musik & Bildung* 5; Irmgard Merkt, Sabri Uysal (1995): Eigenes Fördern. In *Neue Musikzeitung* 4.

¹⁰⁸ Ahmet Kaya: *Türkische Folklore* (Landesbildstelle Berlin, 1975).

¹⁰⁹ Frank Roda (1985): *Wir singen zusammen. Neue Lieder für türkische und deutsche Kinder*. Berlin: Express (mit Begleitkassette); Ulla Schnellen, Irmgard Merkt (1991): *Die Welt dreht sich. Ein interkulturelles Liederbuch*. Dortmund: Kultur Kooperative Ruhr; Angelika Francke (Hrsg.) (1984): *Volkslieder aus der Türkei. Für Kindergarten, Schule und Freizeit*. Hamburg: Rissen (Lieder mit Gitarren- oder Klavierbegleitung); ähnlich: Angelika Francke

len« (VdM) ein umfangreiches Modellprojekt unter dem Titel »Instrumentale Grundausbildung mit Schlaginstrumenten zur Integration von Kindern ausländischer Arbeitnehmer«, später entstand daraus das Musikschulbuch *Der Musikwagen*.¹¹⁰

In den 1990er Jahren entwickelte sich die interkulturelle Musikpädagogik zu einem immer bedeutenderen Forschungszeitweig.¹¹¹ Reinhard Böhle definierte die Zeile interkultureller Musikpädagogik folgendermaßen:

- 1) Im Umgang mit Musik ist die lebenswichtige kulturelle Eingebundenheit wahrzunehmen. [...]
- 2) Die Begegnung mit heterogenen, fernstehenden oder neuen Prägungen einer Musikkultur erfordert ein kultiviertes Toleranzlernen. [...]
- 3) Tanzen, Singen und Spielen darf nicht auf Folklore reduziert werden. [...]
- 4) Erkennbare Gemeinsamkeiten der Musikkulturen sollten komparativ genutzt werden. [...]
- 5) Bisher unbekannte musikalische Phänomene sollten zur Förderung von Musikalität und Kreativität genutzt werden. [...]

(1982): Beispiele türkischer Volksmusik – eingerichtet für den Vortrag und Unterricht, in Hans-Jürgen Brandt, Claus-Peter Haase (Hrsg.): *Begegnungen mit Türken. Begegnungen mit dem Islam. Ein Arbeitsbuch*. Teil 3. Hamburg: Rissen, 8.2.6.; Sümeyra (o. J.): *Gesichter unserer Frauen / Kadınlarımızın yüzleri. Türkische Volkslieder vom 16. Jh. bis heute* (Büchergilde Gutenberg); Stephan Unterberger (Hrsg.) (1994): *Lieder der Türkei*, Innsbruck: Helbling. Für türkische Kinder gedacht ist: Cevat Cangatin (Ende 1990er): *Seçilmiş Türk ve Alman Okul Şarkıları – Ausgewählte türkische und deutsche Schullieder*. O. O.: Önel.

¹¹⁰ Klaus-Jürgen Weber (Hrsg.) (1994): *Der Musikwagen. Musik verstehen – Verstehen durch Musik*. Kassel: Bosse; Europäische Musikschulunion (EMU) (Hrsg.) (1995): *Interkulturelles Musiklernen in Europa*. Tagungsband.

¹¹¹ Klaus-Ernst Behne (1993): Die fremden Kinder oder: Wie viele musikalische Lebenswelten verkraftet die Musikpädagogik? In *Musik und Bildung* 6, S. 8-13. Dorit Klebe (1996): Türkisch Musik im Unterricht, in: Reinhard Böhle (Hrsg.) (1996), S. 94-107; Ahmet Kaya: Aktivitäten mit türkischer Musik, ebenda, S. 108-111; Reinhard Böhle: *Interkulturell orientierte Musikdidaktik*. Frankfurt: Iko 1995; Reinhard Böhle (1996); Margret von Löwensprung (1998): Kulturelle Vielfalt im Musikunterricht der Grundschule, in H. Polzin, M. Steffen-Wittek (Hrsg.): *Musik in der Grundschule*. Frankfurt am Main; Themenhefte *Dialog der Kulturen und Musikkulturen im Gespräch* der Zeitschrift *Üben und Musizieren* 1, 1999 bzw. 1, 2002. Themenheft *Von fremden Ländern und Menschen* der Zeitschrift *Musik und Bildung* 5, September 1997. Im September 2002 war der großangelegte Bundeskongress für Musikpädagogik des Arbeitskreises für Schulmusik dem Thema *Musikkulturen fremd und vertraut* gewidmet.

- 5) Die musikalische Verfremdung kann nur als Einstieg gerechtfertigt werden. [...]
- 6) Das Sicht- und Hörbare bedarf der Ausleuchtung des Unsichtbaren.¹¹²

Derzeit laufen verschiedene Forschungsprojekte mit dem Ziel, neue interkulturelle Musikschulbücher und Curricula zu entwickeln.¹¹³

Die praktische Umsetzung solcher theoretischer Konzepte steht allerdings noch am Anfang. Eine Untersuchung von 41 Musikbüchern der Sekundarstufe 1 Mitte der 1990er Jahre zeigte, dass zwar insgesamt 35 dieser Lehrwerke außereuropäische Lieder enthielten, darunter jedoch nur 11 Bücher auch türkische Lieder, 25 dagegen enthielten mexikanische oder kubanische Lieder.¹¹⁴ Oftmals, so stellten die Musikpädagogen Wolfgang Martin Stroh und Dorothee Barth übereinstimmend fest, bestünden zwischen den Inhalten interkulturellen Musikunterrichtes und den alltäglichen Musikwelten der Schüler nichtdeutscher Herkunft nur wenige Verbindungen.¹¹⁵

Bei einer Studie am Institut für Musikpädagogik der Universität Bremen über Auswirkungen durch Migrantenkinder auf den deutschen Musikunterricht gaben im Übrigen zwar über 80 Prozent der befragten Musiklehrer aus Grundschule und Sekundarstufe 1 an, Musik dieser ›anderen‹ Kulturen zu berücksichtigen. Gerade diese anscheinend interkulturell besonders offene Haltung jedoch stieß bei den meisten türkischen Kindern und Jugendlichen auf Ablehnung, da sie sich solchermaßen nicht als gleichberechtigte Schüler angenom-

¹¹² Reinhard Böhle (1995), S. 131ff.

¹¹³ Entwicklung und Erprobung einer Weltmusiklehre. Forschungsprojekt an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Hamburg. Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh (www.uni-oldenburg.de/~stroh/musikderwelt mit weiteren Links (Herbst 2001); Wolfgang Mastnak an der Hochschule für Musik und Theater München Seminare; weitere Projekte sind in Köln sowie bei der Europäischen Musikschulunion (EMU) in Planung. Die EMU führte zwischen 1998 und 1999 unter dem Titel ›Music for All‹ eine Reihe von Fortbildungsveranstaltungen für Musiklehrer durch, im Februar 1999 in Berlin mit dem Schwerpunktthema ›Musik der Türkei‹.

¹¹⁴ Irmgard Sollinger (1996): Haben fremde Menschen keine Lieder? Außereuropäische Lieder in Musikbüchern der Sekundarstufe I, in Reinhard Böhle (Hrsg.) (1996), S. 158-172.

¹¹⁵ Stroh, Wolfgang Martin (2001): Ein schlechtes Gewissen macht noch keinen guten Musikunterricht. Über die Motivation, multikulturell Musik zu unterrichten, in: *Musikpädagogik* 11, 2001, S. 6 - 19; Barth, Dorothee: *Kultur - Identität - Musik. Eine Analyse von Unterrichtsmaterialien zur türkischen Musik*. Vortrag gehalten auf dem Bundeskongress des Arbeitskreis für Schulmusik in Berlin am 14.9.2002.

men, sondern als Repräsentanten der Türkei ausgegrenzt fühlten. Gleichzeitig empfanden viele ›ihre‹ Volkslieder als unpassend, wenn sie von deutschen Lehrern – fast unvermeidlicherweise – falsch oder zumindest verfremdet gesungen wurden. Die meisten türkischen Eltern wünschten sich für ihre Kinder eher einen allgemeinen, also deutschen Unterricht, ›türkisch‹ (was immer sie darunter verstehen) sängen ihre Kinder ohnehin zu Hause.¹¹⁶

Auch Konsequenzen für die Ausbildung von Musiklehrern lassen bislang auf sich warten, und die theoretischen Forderungen, auch hier interkulturelles Lernen als grundlegendes Unterrichtsprinzip zu begreifen und dabei das Wissen ebenso wie die musikpraktische Fähigkeiten verschiedener Musikkulturen zu vermitteln,¹¹⁷ sind bislang an keiner deutschen Musikhochschule ernsthaft umgesetzt worden.

¹¹⁶ Andreas Lieberg (1996): Nun ade, du mein lieb Heimatland, in: Reinhard Böhle (Hrsg.) (1996), S. 121-140, S. 124ff. Befragt wurden insgesamt 132 Schulen, von denen jedoch nur 67 antworteten.

¹¹⁷ Andrea Welte (1999): *Interkulturelles Lernen in der Ausbildung für musikpädagogische Berufe*, Vortrag bei der 1. Arbeitsphase des EMU-Projektes ›Interkulturelles Musiklernen in Europa‹, Berlin.

VI Interkultureller Idealismus und internationale Vermarktung

1 Internationale Musiker auf dem deutschen Musikmarkt

Bereits in den 1960er Jahren sind auf dem deutschen Schlagermarkt vereinzelt Sänger nicht-deutscher Herkunft präsent, kubanische (Roberto Blanco), US-amerikanische (Bill Ramsey), Franzosen (Mireille Mathieu), Griechen (Costa Cordalis, Nana Mouskouri) oder Tschechen (Karel Gott), die alle von einem leicht exotisierten Image profitierten, ohne freilich in musikalischer Hinsicht interkulturell zu arbeiten.¹ International waren wohl die *Beatles* die erste bekannte Popgruppe, die sich, ebenfalls in den 1960er Jahren, ernsthaft mit außereuropäischer Musik – in diesem Fall mit indischer Kunstmusik – befasste.

In den 1970er Jahren traten dann in den USA sowie in Europa immer mehr schwarze, vor allem lateinamerikanische Musiker hervor, Reggae-Sänger wie Bob Marley und Jimmy Cliff oder Mexikaner wie Carlos Santana. 1977 erreichten die großen Musikproduzenten CBS und RCA bereits über 50 Prozent ihres Umsatzes in ihren internationalen Zweigen.² In den 1980er Jahren stiegen weitere afroamerikanische Sänger zu weltweiten Superstars auf (z. B. Michael Jackson, Tina Turner, Whitney Houston), und auch in Deutschland versuchte Frank Farian mit der Gruppe *Boney M.*, mit farbigen Sängern in antik-griechischen Kostümen und mit exotistischen Texten (z. B. *Rivers of Babylon*), an diesem Trend zu partizipieren.

Vor allem in den 1990er Jahren gelang dann – kaum bemerkt von der deutschen Öffentlichkeit – auch einer Reihe türkischer Musiker aus Westeuropa der Aufstieg ins internationale Popgeschäft, etwa der Berliner Aylin, die Mitte der 1990er Jahre im Duett mit dem britischen Schlagersänger Roger Whittaker

¹ Karsten Wolf (1996): *Trommeln und Teutonen. Afrikanische Musik auf dem Deutschen Plattenmarkt*. Karben: Coda.

² Reebee Garofalo (1993): Whose World, What Beat: The Transnational Music, Identity, and Cultural Imperialism, in: *The World of Music* 35 (2), S. 16-32 S. 19.

auftrat.³ Ein Sonderfall war zweifellos Orhan Seyfi Çelik alias ›Turkish Delight‹, ein Sänger von skurriler Rock- und Punkmusik mit parodistischen Zügen, der Anfang der 1990er Jahre in Nordrhein-Westfalen und Berlin mit Perücke, falschem Schnauzbart und Anzug mit verfremdeten Arabesk-Liedern auftrat.⁴

Die Basler Soulsängerin Emel wurde im Alter von 17 Jahren von dem Schweizer Dancefloor-Star DJ Bobo entdeckt und nahm gemeinsam mit ihm ihre ersten Platten *Somebody dance with me* und *Keep on dancing* auf. Mit ihren Singles *Slowly*, *Sunshine* und *On and on* gelang ihr der Aufstieg in die Schweizer Charts, Videoclips dazu liefen bei MTV und ›Viva‹. Daneben sang sie die Melodieparts für Sabrina Setlurs Schallplatte *Die neue S-Klasse*.⁵ Auch die Frankfurterin Tülay sang lange ausschließlich englischsprachigen Soul:

Mein Vater ist auch Musiker. Er hat Studios, in denen er Aufnahmen macht, er produziert hier in Frankfurt. [...] Mit 18 bin ich dann so in die Frankfurter Musikszene reingegangen. [...] Jetzt kommt mein drittes Album heraus.⁶

Erst Ende der 1990er Jahre überredete sie der Weltmusikproduzent Lothar Krell (siehe unten, S. 434f.), auch türkischsprachige Soullieder aufzunehmen.⁷ Noch wesentlich erfolgreicher wurde der in Hannover lebende Mousse T. (Mustafa Gündogdu), der Remixe u.a. für Quincy Jones, Gloria Estefan, *En Vogue*, *Simply Red* und Michael Jackson aufnahm. 1998 wurde er für den ›Grammy‹ als bester Remixer des Jahres nominiert, 2000 schrieb er das Lied *Sex Bomb* für Tom Jones, das ein internationaler Tophit wurde.⁸

³ Roger Whittaker & Aylin: Ein schöner Tag mit dir (1995).

⁴ Turkish Delight: *Cavuşkar* (Intercord, 1992)

⁵ Emel: *Everything* (BMG, 1999; aufgenommen in Kalifornien).

⁶ Interview mit Tülay.

⁷ Tülay: *Son Defa* (Music of One World Record, 1998); *Tülay* (Marlboro Music 1992).

⁸ Kemal Dogan – Selda Ulasan: Gururumuz Mustafa, in: *Hürriyet*, 22. Februar 1998. Als weitere Beispiele ähnlicher Art seien der türkische Elvis-Presley-Imitator Nevrez Çalışkan (Duisburg) sowie der Soulsänger Steve Barret (eigentlich: Cevdet Yüksel, Berlin) genannt. Peter Voss: Ein Elvis aus Hochfeld. Die Karriere des türkischen Presley-Imitators Nevrez Caliskan hat einen Knick, in: *Neue Ruhr Zeitung*, 21. November 1998 (ich danke Frau Dr. Eleftheria Beuels-Kefaloukou für diesen Hinweis). Steve Barret lebt seit etwa 20 Jahren in Berlin. Zunächst begann er als Tänzer, gewann zahlreiche Preise im Freestyle-Jazzdance, in Berlin arbeitete er vier Jahre lang als DJ in einer deutschen Diskothek.

Im Jahr 1999 machte in Deutschland die türkisch-münchenerische Gruppe *Sürpriz* Furore, die Deutschland beim internationalen Schlagerwettbewerb ›Grand Prix d’Eurovision‹ vertrat.⁹ Zusammengestellt worden war die Gruppe durch den erfahrenen Komponisten und Produzenten Ralph Siegel (siehe oben, S. 185). Hintergrund waren zwei folgenreiche Änderungen der Wettbewerbsregeln im Jahr zuvor: zum einen mussten die Liedtexte nicht mehr in der jeweiligen Landessprache verfasst sein, zum anderen wurde der Wettbewerb nun nicht mehr durch eine Jury, sondern durch Zuschauerbeteiligung mittels telephonischer Abstimmung entschieden, womit ein möglichst großes Medieninteresse ausschlaggebend geworden war.¹⁰ Tatsächlich war das Echo deutscher Zeitungen und Fernsehshows auf die Nominierung einer deutsch-türkischen Gruppe als Repräsentant Deutschlands außerordentlich stark. Auch die türkische Presse verfolgte das Auswahlverfahren und den Wettbewerb aufmerksam, und insbesondere *Hürriyet* rief im Vorfeld türkische Leser zur Beteiligung am Abstimmungsverfahren auf (siehe oben, S. 54f.).

In der Türkei hat das alles der Vater von unserer Yasemin gemacht. Der hat da sehr gute Beziehungen gehabt, weil er normalerweise Fußballspieler aus Deutschland in die Türkei herüberbringt, und sie dort managt. [...] Er hat uns Auftritte bei Fernsehshows vermittelt.¹¹

Bei dem dreisprachigen deutsch-englisch-türkischen Wettbewerbslied selbst, *Reise nach Jerusalem / Kudüs’e seyahat* (in Jerusalem fand der internationale Wettbewerb statt) handelte es sich eher um einen typischen deutschen Schlager, in dem eher Anklänge an Soul erkennbar waren als an Musikformen der Türkei.¹² Das Lied erschien nachfolgend noch in verschiedensprachigen Versionen, unter anderem mit rein türkischem Text.

⁹ Bereits im Jahr 1988 vertrat der türkischstämmige Atila Sereftuğ die Schweiz als Komponist beim ›Grand Prix d’Eurovision‹. 1969 war er als Pianist einer türkischen Band in die Schweiz gekommen und geblieben. Nach drei Jahre Jazz-Studium spielte er bei den *Dorados*, einer damals bekannten Schweizer Popgruppe, später heiratete er eine Schweizerin und ließ sich einbürgern. Aydin Taşkın (1999): *Türkische Musiktradition in Deutschland und in der Schweiz*, Winterthur: Seminararbeit, S. 21.

¹⁰ Ingrid Böck (1999): Ein Lied für Europa, in: *Focus* 6/1999, S. 188f.

¹¹ Für diese Promotion-Auftritte studierte *Sürpriz* noch zwei türkische Lieder ein, *Dağlar Dağlar* von Barış Manco und *Akdeniz Akşamları* (Interview mit Deniz Filizmen).

¹² *Sürpriz: Reise nach Jerusalem – Kudüs’e Seyahat. Journey to Jerusalem* (BMG, 1999).

In jüngster Zeit scheinen sich Popgruppen interethnischer Besetzung auf dem deutschen Popmarkt zu häufen, beispielhaft sei die Gruppe *Die Dritte Generation* genannt, die unter anderem für ihren Titelsong *Leb!* zur Doku-Soap *Big Brother* im September 2000 eine Platin-Schallplatte erhielten.¹³ Ihren Namen wählte die Gruppe nach ihrem Sänger Tolga [Ölmez], der tatsächlich deutscher Türke der dritten Generation ist.¹⁴

2 Weltmusik

Ebenfalls seit den 1960er Jahren begannen musikalische interkulturelle Auseinandersetzungen im Bereich des Jazz. Auch hier stand zunächst indische Kunstmusik im Mittelpunkt des Interesses, ab 1976 beispielsweise bei der Gruppe *Shakti* um den Gitarristen John McLaughlin, mit unter anderem L. Shankar (Geige) und Zakir Hussein (*tabla*). Für viele Musiker wurde Jazz bald zu einer Art Ausgangsbasis, neben die dann immer weitere musikalische Komponenten traten, etwa afrikanische, brasilianische oder arabische Musik. Musiker wie der Trompeter Don Cherry, der Saxophonist Charlie Mariano oder die Gruppen *Codona* und *Oregon* traten mit dem Anspruch auf, die Musik der gesamten Erde einzuschließen und miteinander zu verbinden, »ethnische Musik aus allen Teilen der Welt mit romantischer, impressionistischer und zeitgenössischer Kunstmusik, mit freiem Jazz und Folk.«¹⁵ Auch einzelne deutsche Gruppen waren in ähnlicher Weise aktiv, seit 1969 *Embryo*, daneben *Tri Atma*, später, ab 1980, die *Dissidenten*.

In den späten 1980er Jahren entstand als neues Etikett für Musik, die als weder europäisch noch nordamerikanisch galt, die Bezeichnung ›Weltmusik‹.¹⁶ Kommerziell wesentlich unergiebigere als Popmusikformen oder regional bzw. nationale Volksmusik, gelangen einigen Weltmusikern nun erstmals internatio-

¹³ *Die Dritte Generation* (BMG, 1999).

¹⁴ Anders als die übrigen beiden Sänger Julian, und Darko, der mit sieben Jahren aus Kroatien kam. Martin Klesmann (1999): Die Drei auf den Spuren der »Fantastischen Vier«, in: *Berliner Zeitung* 17. November 1999.

¹⁵ Joachim-Ernst Berendt / Günther Huesmann (1989): *Das Jazz Buch*, Frankfurt am Main: Krüger, S. 561 über *Oregon*.

¹⁶ Angeblich waren es britische Plattenproduzenten, die im Jahr 1987 die neue Kategorie erstmals benannten, um zuvor schwer verkäufliche Aufnahmen aus Afrika oder Asien in Schallplattengeschäften besser präsentieren zu können.

nale Erfolge, im Jahr 1986 beispielsweise Paul Simon mit dem Album *Graceland*, bei dem Musiker aus Südafrika mitwirkten. 1989 gründete mit dem ehemaligen *Genesis*-Sänger Peter Gabriel ein etablierter Pop-Produzent das spezialisierte Weltmusik-Label *Real World*, dem bald weitere Labels folgten. Im Laufe der 1990er Jahre wurde Weltmusik auch in der Türkei bekannt.¹⁷

Umfasst ›Weltmusik‹ theoretisch alle Musik dieser Erde, so liegt ihr eindeutiger Schwerpunkt in der Populärmusik Lateinamerikas (Salsa, Merengue, Tango, Samba etc.) und Westafrikas (Stars sind beispielsweise Manu Dibango, Salif Keita, Sunny Ade, Mory Kante). Weiterhin sind algerischer Rai, griechischer Rembetiko, Klezmer, Zigeunergruppen vom Balkan, indische Kunstmusik sowie pakistanische Sufimusik vertreten. Türkische Musiker hingegen spielten bis in die jüngste Vergangenheit hinein in der Weltmusik praktisch keine Rolle. Bei der Weltmusikmesse WOMEX (›Worldwide Music Expo‹) etwa kam 1999 unter 150 Ausstellern nur ein einziger aus der Türkei, ebenso wenig beteiligt waren deutsche Türken.¹⁸ Auch in der Weltmusik-Fachzeitschrift *Blue Rhythm* liegt der Schwerpunkt eindeutig auf Lateinamerika und Afrika.¹⁹ Schallplatten werden dort nur besprochen, wenn sie bei internationa-

¹⁷ Als Beispiele seien genannt: die Kassette *Düğün ve Cenaze* von Sezen Aksu (Plaza, 1997) mit Kompositionen von Goran Bregovic, die Coverversionen eines Liedes der Usbekin Yulduz Usmanova durch Candan Erçetin (*Yalan*, auf der MC *Çapkın*, Topkapı 1997) oder das Rai-Stück von Faudel Beloua in der türkischen Version von Levent Yüksel (*Hayrünisa* auf der MC *Adi Menekşe*, Plaza, 1998). Im Jahr 2000 erschien eine erste türkischsprachige Latin-Pop Kassette: *Pasaporte Latino. Latin türküler* (DMC, 2000).

¹⁸ Ähnlich die Situation bei früheren Messen, bei der WOMEX '94 (Berlin) etwa waren bei keiner *conference* und bei keinem *showcase* Türken beteiligt, unter den offiziellen Teilnehmern war der ehemalige Musiker und jetzige Rundfunkjournalist Nedim Hazar (WDR, Köln) der einzige. Ebenso bei der WOMEX '95 (Brüssel), neben Nedim Hazar waren allerdings noch die Istanbuler Musiker-Managerin Gamze Platin, Ozan Sunar (vom Label ›Re:Orient‹) sowie Mehmet Uluğ und Cem Yegül (vom Istanbuler Label ›Pozitif‹) akkreditiert. Von der WOMEX '97 (Marseille) lagen mir keine Informationen vor. Bei der WOMEX '99 (Berlin) war mit dem Istanbuler Label ›Pozitif‹ ein türkischer Aussteller vorhanden, unter den über 200 Künstlern bei 30 Konzerten jedoch abermals kein Türke. Zwei Podiumsdiskussionen befassten sich mit türkischen Musikern in Deutschland. Auch die nachfolgenden Messen (bis einschliesslich 2002) bestätigten diese Tendenz.

¹⁹ Berücksichtigung von Musik mit türkischer Beteiligung in den ersten acht Ausgaben von *Blue Rhythm*: Nr. 1 (Winter 1995): Kein Artikel, keine Plattenkritik, Anzeige für eine Platte der Jazzgruppe *Asia Minor* (Türkei) – Nr. 2 (Sommer 1996): Kein Artikel, keine Plattenkritik, Anzeige eines Konzertes des *Istanbul Oriental Ensemble* (Zürich/Istanbul) in Hannover – Nr. 3 (Winter 1996): Kein Artikel, keine Plattenkritik, keine Anzeige – Nr. 4

len (westeuropäischen oder amerikanischen) Labels erschienen sind, der lokale türkische Markt hingegen wird durchweg ignoriert. Noch seltener sind entsprechende Berichte oder Kritiken in den Folk-Zeitschriften *folk-michel* und *Folker!* oder in den britischen Weltmusikzeitschriften *Songlines* und *Folk Roots*.

Insgesamt allerdings öffnet sich die ›Weltmusik‹ ständig weiteren Musiksprachen, auch gegenüber solchen der Türkei. Die zweite Ausgabe des Standardführers *The Rough Guide: World Music* aus dem Jahr 1999 etwa wurde gegenüber der ersten, noch stark lückenhaften des Jahres 1994 im Umfang auf zwei Bände verdoppelt und auch inhaltlich stark überarbeitet.²⁰

Im Gegensatz zu ihrem globalen Anspruch unterscheidet sich die ›internationale‹, also in Europa und Nordamerika vertriebene Weltmusik jedoch weiterhin deutlich von afrikanischer, asiatischer oder lateinamerikanischer Populärmusik. »Häufig bedient sie [die Weltmusik] das Bedürfnis nach leicht verständlicher Exotik: Fremd, aber nicht zu fremd bitte.«²¹ Vor allem Musikformen mit sozial und kulturell allzu niedrigem Beigeschmack – etwa ostasiatischer Karaoke, oder, im Fall der Türkei, *arabesk* – sind in der Regel ausgeschlossen. »Weltmusik ist kein Einfallstor, sondern bestenfalls ein Nadelöhr für Musikstile aus aller Welt.«²² Ähnlich wie im Orientalismus des 19. Jahrhunderts ist die ökonomische Machtbalance in der Weltmusik klar zu Gunsten

(Sommer 1997): Artikel Daniel Bax: *ex oriente lux – Der musikalische Reichtum der Türkei* (Überblick über aktuelle Musikszene der Türkei); Plattenkritik: *Istanbul Oriental Ensemble: Sultan's Secret Door* (Jörg Beulke); Anzeige für eine Platte der Jazzgruppe *Asia Minor* (Türkei) – Nr. 5 (Winter 1997): Artikel Tobias Maier: *Global Dancehall*, u.a. über Aziza A., *Islamic Force*, DJ Mahmut & Murat G., Erci E.; Plattenkritiken: *Urban Turban: Overtime* (Jonathan Fischer); *Saraband: Sephardic Songs* (Norbert Krampf); Anzeigen für Platten von *Asia Minor* sowie von der Rapperin Aziza A – Nr. 6 (Frühling 1998): Artikel Daniel Bax: *Fremde Töne vor der Haustür, Junge türkische Musik in almanya*. – Nr. 7 (Sommer 1998): Kein Artikel, keine Plattenkritik, keine Anzeige – Nr. 8 (Herbst 1998): Kein Artikel, keine Plattenkritik, keine Anzeige.

²⁰ Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo (Hrsg.) (1999): *World Music. The Rough Guide*, Bd. 1, London: Rough Guides; darin, im Teil *Middle East* (also nicht *Europe*) Martin Stokes: *Turkey: Sounds of Anatolia* (S. 396-410), ein breiter und kompetenter Überblick mit exzellenter Diskographie. Weiterhin Harold Hagopian: *Armenia: The Sorrow Sound* (S. 332-337); Eva Skalla, Jemima Amiri: *Kurdish Music: Songs of the Stateless* (S: 378-384).

²¹ Daniel Bax (2000): *Lustige Tropen*, in: *Die Tageszeitung* 20. April 2000.

²² Ebenda.

vor allem französischer, englischer und amerikanischer Produzenten gewichtet, während etwa türkische Labels trotz ihrer deutlich niedrigeren Preise den deutschen Plattenhandel praktisch überhaupt nicht erreichen, und deshalb auch nur wenige türkische Migranten in Europa.²³

2.1 Weltmusik in deutschen Städten

Vor Ort in deutschen Großstädten wird Weltmusik seit den 1990er Jahren zum einen in Festivals repräsentiert, zum anderen durch spezielle, öffentlich geförderte interkulturelle Kulturzentren wie die ›Brotfabrik‹ in Frankfurt am Main, die ›Werkstatt der Kulturen‹ und das ›Haus der Kulturen der Welt‹ in Berlin oder die ›Bettfedernfabrik‹ in Hannover.²⁴ Vorläufer waren Konzerte aus dem Umfeld musikethnologischer Forschung, in Berlin beispielsweise die Veranstaltungsreihen des ›Internationalen Instituts für Traditionelle Musik‹ im Rah-

²³ Vor allem Paris ist heute ein Zentrum der Weltmusikproduktion. »In keinem anderen Land Europas ist der Einfluss von Migranten auf die Popkultur so spürbar wie in Frankreich. Ob im französischen HipHop, Rock oder in den populären Stilen wie Rai und Afropop; so demonstrativ bunt bietet sich die Popszene nirgendwo sonst in Europa dar. [...] Keine Frage, Frankreich hat seinen Multikulturalismus zum verkaufsträchtigen Markenzeichen entwickelt« (Daniel Bax, 1998: Der Subversive Sound der Migranten, in: Europa Neu Denken, Beilage der *Tageszeitung*, November). Stärker als anderswo scheint sich in Frankreich auch die Grenze zwischen Weltmusik und dem nationalem Popmarkt zu verwischen. Das Lied *Aicha* des algerischen Rai-Sängers Khaled etwa, eine Ode an ein arabisches Mädchen, war weltweit der erfolgreichste französischsprachige Song des Jahres 1997, der senegalesische Sänger Youssou N'Dour sang 1998 das offizielle Eröffnungstück zur Fußball-WM in Frankreich (Daniel Bax, 2000: Der Sound der Migration. Raus aus der Nische – aber wie? In: *Heimat Kunst. Kulturelle Vielfalt in Deutschland*. Broschüre. Berlin: HKW, S. 20-21). Auch Tarkan veröffentlichte seine CD – wie erwähnt – zunächst in Frankreich und erst dann in Deutschland. Marc Schade-Poulsen (1995): *The Power of Love. Rai Music and Youth in Algeria*, in: Vered Amit-Talai, Helena Wulff (Hrsg.): *Youth Cultures. A Cross Cultural Perspective*, London: Routledge. – In England dagegen blieb der indisch-britischen Populärmusikmischung Bhangra internationaler Erfolg zunächst versagt, sie gelangte in den 1980er Jahren allmählich auf den Weltmusikmarkt und erreichte schließlich Ende der 1990er Jahre unter der griffigen Selbstbezeichnung ›Asian Underground‹ den internationalen Popmarkt. Daniel Bax (1998). Beispiele: *Asian Dub Foundation*, *Cornershop*, Talvin Singh oder die in Brüssel geborene Ägypterin Natacha Atlas. Sanjay Sharma, John Hutnyk, Ashwani Shwama (Hrsg.) (1996): *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music*, London: Zed; Gerd Baumann (1990): *The Re-Invention of bhangra. Social Change and Aesthetic Shifts in a Punjabi Music in Britain*, in: *The World of Music*, Bd. 32, S. 81-95.

²⁴ Welz (1996), S. 278ff.

men der ›Horizonte‹-Festivals, bei den ›Tagen außereuropäischer Musik‹ und beim ›Festival Traditioneller Musik‹.²⁵ Das Zielpublikum solcher Veranstaltungen war und ist vornehmlich deutsch, und entsprechend wird in türkischen Medien (TD 1, *Hürriyet* etc.) kaum dafür geworben. Daneben finden im Umfeld der Weltmusikszene vielfältige Musik- und Tanzkurse statt.²⁶ Die weitaus größte Weltmusikveranstaltung Deutschlands ist der ›Karneval der Kulturen‹, den die Berliner ›Werkstatt der Kulturen‹ alljährlich zu Pfingsten veranstaltet und der seit 1998 regelmäßig an die 500 000 Zuschauer anzieht. Da in den ersten Jahren zunächst nur wenige türkische Musiker und Tänzer teilnahmen, führten die Veranstalter 1999 ein parallel stattfindendes Straßenfest mit vier Bühnen ein, von denen eine, organisiert durch den Saxophonisten Turgay Ayaydinli, als ›Bazaar Oriental‹ vor allem türkische Musiker präsentierte.

In Baden-Württemberg und Berlin wurden daneben interkulturelle Musikwettbewerbe veranstaltet. Der Wettbewerb des Südwestfunk (SWF) ›Querbeet – der multikulturelle Musikwettbewerb‹ konnte 1998 einen Preis von 50 000 DM ausloben, der zweckgebunden für die Produktion einer CD vergeben wurde.

1993 haben wir im Großraum Stuttgart mit einem Nachwuchstalentswettbewerb für internationale Bands angefangen. [...] Aufgerufen waren Bands,

²⁵ Konzerte türkischer Musiker: Feyzullah Çınar (1971, 1974), kurdische und türkische Musik (1973), klassische türkische Musik (1976). Ab 1977 beim ›Festival traditioneller Musik‹: Türkische Volksmusik (1977), *halveti*-Orden (1978), Thema Sufismus (1981), Thema Islam (1986), Thema ›Ex Oriente Lux‹ (1989), Festival ›Vom Bosphorus an die Spree‹ (1990), Thema Anatolien (1991). Weiterhin produzierte das ›Internationale Institut für Traditionelle Musik‹ Bücher, etwa Kurt und Ursula Reinhard (1984), die CD-Reihe *Traditional Music of the World*, zuvor die Plattenreihen *Musical Sources*, *Musical Atlas*, *A Musical Anthology of the Orient*, in denen auch einige Aufnahmen türkischer Musiker erschienen, sowie die Buchreihe *Intercultural Music Studies* (u.a. Feldman, 1996).

²⁶ So bot die Volkshochschule München im Frühjahr 1999 zwar keine Kurse zur türkischen Musik an, dafür jedoch: Didgeridu, Afro-Brazilian Percussion (3 Kurse), afrikanische, brasilianische, kubanische Perkussion, Djembe (4), Talking Drum. Ähnlich war die Auswahl bei Tanzkursen: Shen yun – chinesische Tanztechnik, Breakdance (4), traditionelle afrikanische Tänze (2), westafrikanische Tänze (2), afrikanischer Tanz (2), Afro-modern Dance, afrokaribisch (2), Samba (2), Capoeira, karibisch (3), Salsa und Merengue (8), Lateinamerika (3), Körperbewusstsein Lateinamerika, argentinischer Tango (7), alpenländische Tänze (3), international (8), israelisch (3), irischer Tanz (2), griechisch (2), Flamenco (29), mexikanisch, indisch (3), schließlich ›Oriental Gymnastik‹, ›Yoga und orientalischer Tanz‹ (2, deutsche Lehrerinnen), Bauchtanz (41!!), sowie Bauchtanz-Gruppenchoreographie (2).

bei denen die Hälfte der Bandmitglieder Zuwanderer sein sollten und jünger als 26.²⁷ Bereits damals kamen 50-60 Bewerbungen, relativ viel hier aus dieser Region, wobei die Bands alle Jugendhaus-Niveau hatten, [...]. Das Jahr darauf kamen 70-80 Bewerber. [...] Wir haben den Wettbewerb etwas geöffnet, so dass wir ein besseres Niveau bekommen haben. Das Problem war, dass dann Profimusiker dabei waren. [...] Aus den 70-80 Bewerbungen haben wir 12 Bands ausgesucht, die in drei Vorrunden spielten, immer vier Bands pro Vorrunde. Dann gab es ein Finale im Jugendhaus. Dann war erst mal Pause, weil der Wettbewerb relativ teuer war. Wir haben in Tageszeitungen Anzeigen geschaltet und auf den Wettbewerb aufmerksam gemacht. Und wir haben das über die Konsulate und Kulturvereine gemacht, über die Datenbank mit ca. 2 500 Adressen. Die haben alle Bewerbungsunterlagen gekriegt, mit der Bitte um Weitergabe. [...] Es kamen 144 gute Bewerbungen. [...] Die Jury war aus sieben Personen zusammengesetzt, die haben alle 144 gehört. 28 sind übrig geblieben, dann gingen 12 wieder in die Endrunde.²⁸

Außer den Preisen bot der Sender den Teilnehmergruppen rechtliche Beratungen, Hilfe bei der CD-Gestaltung, Foto-Shootings und vermittelte die Bands an verschiedene Veranstaltungen.

Prinzipiell ähnlich ist ›Musica Vitale – Musikpreis der Kulturen in Berlin und Brandenburg‹ der Berliner ›Werkstatt der Kulturen‹ konzipiert, der seit 1993 stattfindet, seit 1996 im Zweijahrestakt.²⁹

Gemeinsam ist beiden Wettbewerben, dass sie gegenüber Musiken der gesamten Welt offen waren, dagegen – ganz in der Tradition des Exotismus – einzig *westliche* Kunstmusik ausschlossen:

Das musikalische Panorama, dass zur Teilnahme an diesem Wettbewerb berechtigt, umfasst somit die Bereiche a) der traditionellen Musik, z. B. Inter-

²⁷ »Teilnehmen können Unterhaltungsmusikgruppen, die sich in ihrer Arbeit und ihrem Repertoire kritisch mit multikulturellen Themen auseinandersetzen. Die Mitglieder sollten vorwiegend eine ausländische Staatsangehörigkeit besitzen, ausländischer Herkunft sein, ihren Wohnsitz in Baden-Württemberg haben und dürfen am 31. Juli 1998 (Tag des Anmeldeschlusses) ein Durchschnittsalter der Bandmitglieder von 36 Lebensjahren nicht überschreiten. [...] Gruppen mit deutschen Mitgliedern, die multikulturelle Erfahrungen und Lebenshintergründe haben, sind ebenfalls zur Teilnahme aufgefordert« (Ausschreibungstext 1998).

²⁸ Interview mit Martin Kilgus, Redakteur SWF. Sieger wurde die Freiburger Gruppe *FisFüz*, mit u.a. dem türkischstämmigen Perkussionisten Murat Coşkun (siehe oben, S. 375).

²⁹ Werkstatt der Kulturen: *Musica Vitale Preisträger* (Oriente, 2001).

pretation bzw. Bearbeitungen regionaler bzw. ethnischer Musik aus den jeweiligen Herkunftsländern, angelehnt an authentische Quellen oder historische Vorläufer, b) der urbanen Musik, z. B. eigene Kompositionen im Stil von ethnischer bzw. regionaler Musik oder Bearbeitungen ethnischer bzw. regionaler Musik unter dem Einfluss anderer kulturübergreifender Musikstile, sowie Jazz-Musik mit deutlich erkennbarem Bezug zu einer ethnischen oder regionalen Musikkultur. Dagegen werden Bewerbungen aus dem Bereich der sogenannten E-Musik im Sinne europäischer (westlicher) Musikkultur zum Wettbewerb nicht zugelassen. Das gleiche gilt für Bewerbungen im Stil der internationalen Jazz-Musik oder anderer zeitgenössischer Musikströmungen, ohne deutlich erkennbar direkten Bezug zu einer ethnischen oder regionalen Musikkultur.³⁰

2.2 Türkische und nicht-türkische Musiker

Schon früh in der Entwicklung der Weltmusik kamen auch vereinzelte deutsche Musiker mit Musikern der Türkei in Berührung, meist, nachdem sie sich zuvor mit indischer und arabischer Musik befasst hatten. Gernot Golombeck (Udi Yulyus Efendi, geboren 1957) erzählt über seine Anfänge als *ud*-Spieler um 1980:

Ich bin als Gitarrist durch Europa getrampt, in Holland war ich lange, in England, Dänemark. [...] Irgendwann habe ich die Gruppe *Embryo* getroffen [...] Durch *Embryo* habe ich orientalische Musik kennen gelernt. Meine damalige Freundin hatte mal in Persien gearbeitet. Durch Freunde hatte ich die Möglichkeit, an Kassetten mit arabischer, persischer und türkischer Musik heranzukommen. Ich habe eine Menge Konzerte mit dem [südindischen] *Karnataka Collage of Percussion* gespielt, Gitarre und *ud*. Als *Embryo* von ihrer Indien-Tournee wiederkamen, brachten sie drei einfache Liedchen aus Afghanistan mit. Das war für mich völlig neue Welt. Seit der Zeit bin ich wie ein Maniac hinterher. Erst hatte ich eine Wandergitarre, da habe ich die Bünde rausgerupft, und Kugelschreiber unter die Saiten gesteckt, das klang schon nach einer *robab* [afghanische Laute]. Meine erste *ud* hat mir der Uwe Müllrich von den *Dissidenten* mitgebracht. Der einzige Lehrer, den es damals gab, war der Roman Bunka von *Embryo*, und der war nicht so erfahren. Er war selber Schüler, ein paar Jahre weiter, er war sieben Jahre älter als ich. Er hat mir viel geholfen, aber er auch gesagt: »Schau wie du klar kommst, ich weiß selber nicht.« [...] Ich habe damals zusammen mit dem

³⁰ Ausschreibungstext 2000.

Mehmet Yeşilçay [siehe S. 182f.] angefangen. Wir hatten beide keine Ahnung, kein Geld und keinen Lehrer. Er hatte eine alte *cümbüş* [Banjo-ähnliche Laute], und ich hatte die 300-Mark-*ud* vom Bazar aus Istanbul. [...] Eines Tags gab es im ›Freien Musikzentrum‹ in München einen Workshop mit Cinucen Tanrıkorur [ein berühmter *ud*-Spieler aus Ankara]. Zwei Tage dauerte dieser Workshop, darauf bekam ich eine Einladung von Tanrıkorur nach Ankara. Er hat mir geholfen, eine *ud* zu kaufen. Eine Woche war ich bei ihm. [...] Dann kam ich wieder zurück [...] und habe bei der Gruppe *Şedaraban* [klassische türkische Musik, siehe S. 183] mitgespielt. [...] Mehmet hat dann mehr die seriöse Schiene weitergefahren, und ich die völlig unseriöse Schiene bei *Embryo* [...], *Dissidenten*, *Karnataka College of Percussion*.³¹

Auch der bereits erwähnte Berliner Perkussionist Matthias Bautz (siehe S. 378) lernte im Gefolge der frühen Weltmusikbewegung zunächst in Indien *tavil* (südündische Fasstrommel) und in Ägypten *darbuka*, bevor er in Istanbul als Perkussionist mit türkischen Kunstmusikern zusammentraf.³²

Mitunter traf ich im Weltmusik-Umfeld auf nicht-türkische Musiker, die eher zufällig türkische Musik kennen gelernt hatten. Die Sängerin Katharina Mütter etwa besuchte nach einem Musikstudium im Jahr 1989 einen Meisterkurs bei dem Klezmer-Klarinettisten Giora Feidman, 1990 bis 1994 wirkte sie in dessen Seminaren mit. Auf zwei eigenen CDs sang sie dann, begleitet von dem Jazzbassisten Martin Schmidt (auch Mandoline, Bass, *bouzouki*) jiddische Lieder in diversen Sprachen, unter anderem armenische Lieder auf türkisch, die allerdings musikalisch kaum als anatolische Volksmusik erkennbar sind.³³ Ihre

³¹ Interview mit Gernot Golombeck (Udi Yulyus Efendi). Seine letzte Dortmunder Gruppe *Maqam* gründete Golombeck 1988 gemeinsam mit dem indischen Trommler Rames Chattyn vom *Karnataka College of Percussion* und *Embryo*: »Wir haben zu zweit unter dem Namen *Maqam* gespielt, dann eine Zeit lang mit zwei Persern, zwei Brüder aus Teheran, *santur* und *dombak*, dann eine iranische Sängerin. Dann kam auch noch der Lauddin Delabazada aus Kabul, Afghanistan mit *tablas*, Heike Flörte mit Akkordeon und die Cellistin Carolin Auree. Es war ein freies Projekt, dass dann gewachsen ist.« Im Jahr 1999 waren bei *Maqam* folgende Musiker beteiligt: Udi Yulyus Efendi (*ud*, Gitarre, *ney*, Perkussion), Kazım Çalıkan (*saz*, Talking Drum, Gesang), Jens Pollheide (Querflöte, Bass). Im Dezember 2000 verstarb Yulyus Golombeck.

³² Interview mit Matthias Bautz.

³³ Duo Avierto: *Sarajevo, Du blühende Stadt...* (Eigenvertrieb 1994, enthält Liebeslieder aus dem Balkan, Osteuropa und Spanien, u.a. *Havuz başının gülleri*); Duo Avierto: *Madrugada* (Eigenvertrieb 1997, enthält u.a. *Bir bahar Akşamı*).

ersten türkischen Lieder entnahm sie einfach einer Liedersammlung namens *Europäische Liebeslieder aus acht Jahrhunderten*. Später jedoch lernte sie den türkisch-Freiburger Perkussionisten Murat Coşkun kennen, der ihr weitere Lieder mitsamt musikalischem Hintergrund vermittelte, gemeinsam gründeten beide 1998 die deutsch-türkische Gruppe *Döner for One*.³⁴

Auch der musikalische Weg von Wolfgang Böke (geboren 1934) aus Arlesheim bei Basel (Schweiz) ist eher von Individualität gekennzeichnet als von Interesse an türkischen Migranten oder deren Musik:

Seit den 1950er Jahren interessiere ich mich für ostasiatische, vor allem japanische Musik [...] Erst habe ich *kotos* [japanische Wölbrettzithern] nachgebaut, dann weiterentwickelt zu einem ›Melo-chord‹. Ich habe mir japanische und chinesische Noten besorgt. Ich variierte dann auch die Skalen und improvisierte darüber [...]. 1994 habe ich eine Satellitenschüssel bekommen und konnte auch türkische Sender sehen, TRT INT oder ›Kanal 7‹. Das ist ein islamischer Sender, da gab es auch *ilahi* [siehe S. 284], das hat mich sehr fasziniert. So bin ich auf türkische Musik aufmerksam geworden. Ich habe in Basel herumgefragt, aber alle sagten mir: »Nein, nein, das gibt es nicht in Basel.« Dann sah ich in einem türkischen Geschäft eine *bağlama* und fragte, woher die sind. Ich kaufte eine und habe den Instrumentenbauer Şemsettin Köse aufgesucht. Später habe ich die Intervalle der *bağlama* auf meine Instrumente übertragen. Ich habe die beiden Bände von den Reinhards gekauft [Reinhard, 1984], und nach der Tabelle der *makame* darin improvisiert. Dann habe ich bei Köse Unterricht genommen. Aber ich habe gemerkt, was der macht, das will ich nicht. »Schrumm schrumm schrumm,« habe ich dazu gesagt. Zu wenig Improvisation, er hat keinen Sinn für das Leise, Meditative gehabt. Ich mag eher *ilahi*. So habe ich wieder aufgehört. Jetzt mache ich für mich weiter, ich kaufe türkische Kassetten und so. [...] Inzwischen habe ich zwei Saiten von der *bağlama* entfernt, damit es nicht so klimpert.³⁵

Schließlich versuchten seit den 1980er Jahren immer wieder vor allem deutsche Gitarristen, auch *bağlama* zu lernen, und auch heute berichten *bağlama*-

³⁴ Interview mit Katharina Mütter.

³⁵ Interview mit Wolfgang Böke.

Lehrer gelegentlich von einzelnen deutschen Schülern, meist ebenfalls Gitarri-
sten.³⁶

Praktisch niemals interessieren sich deutsche Weltmusiker ausschließlich für türkische Musik, stets ist türkische Musik nur *ein* Stil, neben arabischer, in-
discher oder persischer Musik.³⁷

Umgekehrt sind im Umfeld der Weltmusik nur wenige türkische Musiker be-
kannt.³⁸ Wie bereits im Zusammenhang mit Jazz erwähnt (siehe Kapitel IV
1.3), spielt Rhythmik, ähnlich wie für deutsche Musiker im Musikleben der
imaginären Türkei, auch für türkische Musiker in der Weltmusikszene eine
herausragende Rolle, hier vor allem im Bereich der Volksmusik. In Anatolien
genießen Trommler traditionell nur ein sehr geringes Ansehen. In dieser Hin-
sicht vollzog sich jedoch infolge der Migration eine deutliche Aufwertung: Für
westeuropäische Musiker nämlich bietet die asymmetrische anatolische Rhyth-
mik mit ihren sogenannten *aksak*-Rhythmen (>hinkend<), fünf-, sieben- oder
neunzähligen Metren, die überdies durch unterschiedliche Binnenstrukturie-

³⁶ »Vor 15 Jahren haben auch *Bläck Fööss* einmal mit *bağlama* gearbeitet. [...] Damals waren sie in Köln bekannt, deutschlandweit aber noch nicht. Wir haben denen *bağlama* vorgespielt, die waren sehr begeistert. Einer wollte sich eine *bağlama* zulegen. Bei einem Lied auf einer ihrer Platten haben sie die *bağlama* eingebaut, aber nur sehr kurz« (Interview mit Erdem Eraslan). Der Frankfurter Songschreiber Thomas Löw (Gruppe *Hungry Cascades*) stieß Mitte der 1980er Jahre auf die *cura* und fand schließlich den Frankfurter *bağlama*-Lehrer Adil Demirtaş, bei dem er knapp zwei Jahre Unterricht nahm (Interview mit Thomas Löw); *Hungry Cascades: Watergarden* (EFA, 1989); *Hungry Cascades: Killing an Arab / Universal Spider* (Dogybag, 1991). Siehe auch Rolly Brings & Band: *ir-jendwo dovöre wo de Stroß ophöt...* (Orginalton Wets, 1985; Rolly Brings spielt u. a. *saz*).

³⁷ In dem Projekt *Morungen – Songs and Dances from a visionary Musical* (Spektrum, 1996) führte der Berliner Weltmusiker Peter Pannke Musiker verschiedener Länder unter seiner Leitung zusammen, bei einem Konzert am 5. November 1995 in der Berliner Passionskirche Durga Arya (Indien, Kathak-Tanz), Peter Pannke (Deutschland, Gesang, *sarangi, kemençe*), Barbaros Erköse (Türkei, Klarinette), Farhan Sabbagh (Syrien/Deutschland, *ud, bendir, riqq*), Anandkumar Mallik (Indien, *pakhawaj, tabla*); Tanar Çatalpınar & *East Meets West: Keklik* (Güvercin, Ende der 1990er Jahre), mit Derek Groen (Gitarre), Joke Haminga (Perkussion), Gerald Olieberg (Bass), Michel Banabila (Keyboard), Koen Albert (Perkussion). Nach einem dreimonatigen Stipendium (Aufenthalt in Istanbul) des Berliner Senats stellte die Jazzkomponistin Sibylle Pomorin in dem Projekt *alla turca* 1996 türkische und deutsche Musiker zusammen.

³⁸ In der Weltmusikszene Berlins etwa jahrelang praktisch nur die Gruppen *Dergah*, *Zotos Compania*, später *Ferhat Güneyli & die Schamanen* sowie *Derya*.

rungen weiter differenziert werden können, in der Regel beträchtliche Schwierigkeiten.³⁹ Den weitaus meisten Türken erscheinen asymmetrische Rhythmen als etwas an sich absolut Alltägliches, das auch beim Mitsingen oder -klatschen absolut keine Schwierigkeiten bereitet. Erst durch die Begegnung mit Westeuropäern kamen Musiker auf den Gedanken, bei asymmetrische Rhythmen könnte es sich um eine spezielle Form von Rhythmik handeln, die sich von anderen, symmetrischen, unterscheidet, oder gar schwerer zu spielen seien. Der Perkussionist Mustafa Boztüy aus Bad Pyrmont erzählte von seinen ersten Begegnungen mit deutschen Musikern:

Ich hatte bei einer Session mit meinem jetzigen Mitspieler Rolf Jüger auf so einer kleinen Trommel so etwas improvisiert, auf einer Bierdose sozusagen, und er hat gefragt: Was ist das? Ich habe gesagt, das ist ein ungerader Takt, ein 9/8. [...] Das hat ihn beeindruckt, und er meinte, wir können daraus etwas machen. [...] Ich habe dann diesen Rhythmik so gut beherrscht, das ich bei vielen Musikern Sessions gemacht habe, und ich habe immer gute Resonanz gefunden.⁴⁰

Anatolische Volksmusiktrommler, sofern sie sich einmal auf interkulturelle musikalische Begegnungen einließen, erkannten daher bald, dass sie in Deutschland nicht nur gegenüber deutschen Trommlern einen Kompetenzvorsprung besaßen. Der Basler Jazzperkussionist und Leiter der türkisch-schwei-

³⁹ Ein neunzähliges Metrum etwa kann aufgeteilt sein in $2 + 2 + 2 + 3$, $2 + 3 + 2 + 2$, $2 + 2 + 3 + 2$ oder $3 + 2 + 2 + 2$ Einheiten. Sind derlei Rhythmen, insbesondere bei hohem Tempo, für Ungeübte schon schwierig genug, so bieten mitunter Tempo- und Rhythmuswechsel weitere Schwierigkeiten. Der (zugegebenermaßen besonders komplizierte) alevitische religiöse *semah*-Tanz *Gine dertli dertli inliyorsun* (siehe Abbildung 27) beispielsweise beginnt mit einem neunzähligen Metrum in der Unterteilung $2 + 2 + 3 + 2$, nach 20 ›Takten‹ erklingt zunächst ein Übergangstakt im achtzähligen Metrum der Unterteilung $3 + 2 + 3$, gefolgt, in leicht erhöhtem Tempo, von einem längeren neunzähligen Abschnitt, zunächst zwei Takte lang in der Unterteilung $2 + 2 + 2 + 3$, dann durchgehend in der Unterteilung $2 + 3 + 2 + 2$. Der nächste Zwischenteil wechselt in ein rasches Zweiermetrum, gegen Ende wieder das Neunermetrum in der Form $2 + 3 + 2 + 2$, die beiden Schlusstakte stehen in einem deutlich verlangsamten $3/4$ -Metrum, einer Art ausnotiertem Ritardando. Erschwert wird das Stück durch immer wieder variierende Synkopen sowie durch das langsam, aber kontinuierlich sich steigernde Tempo. Schon in den 1950er Jahren hörte der Jazzpianist Dave Brubeck bei Istanbuler Straßenmusikern derartige Rhythmen und ließ sich von ihnen zu den bekannten Kompositionen *Take Five* und *Blue Rondo a la Turk* anregen. Der Gitarrist Erdoğan wiederum nahm später eine ›türkische‹ Version von *Take Five* auf.

⁴⁰ Interview mit Mustafa Boztüy.

zerischen Jazzgruppe *Swiss Kebab* etwa, Barbaros Gürler, meinte in nachsichtiger Verwunderung:

In unserer Gruppe muss auch die Rhythmussektion regelmäßig proben. [...] Ein Mitteleuropäer brauchte zwei Jahre, um sich einigermaßen in den [asymmetrischen] Rhythmen bewegen, und auch den *groove* variieren zu können. Erst dann sind sie langsam nicht mehr darauf angewiesen, zu zählen.⁴¹

Auch der türkische Perkussionist Murat Coşkun (geboren 1972 in Ulm) von der Freiburger Gruppe *FisFüz* berichtete von Schwierigkeiten deutscher Mitspieler:

Zwischendurch hatten wir eine Geigerin, aber die kam mit den ungeraden Rhythmen nicht klar. [...] Es war immer ein Problem, Musik, die ich machen wollte, in der Gruppe spielen zu können. Umgekehrt war es für mich einfach, ein Vierer[-Rhythmus] zu spielen. Mit Freiburger Musikern ging es schlecht, mit einem Freiburger Jazzklarinettist, der konnte die Sachen einfach nicht. Die Klarinettistin dagegen konnte es von Anfang an.[...] Dann kam ein Flamenco-Gitarrist, aber auch der kam nicht mit den Rhythmen zurecht. Er hat zwar seine Flamenco-Rhythmen integriert, aber umgekehrt konnte er ungerade Rhythmen nicht spielen. [...] Daneben spiele ich auch in Gruppen für Musik des Mittelalters. Was den Rhythmus angeht, ist das für mich nicht so anspruchsvoll, ich kann da jederzeit einspringen. Das ist gut zum Geldverdienen, aber es langweilt mich.⁴²

Ähnlich wie Murat Coşkun nutzten einige anatolische Perkussionisten, waren sie unter nicht-türkischen Musikern erst einmal etabliert, ihre Position und Erfahrung zu immer weiterer musikalischer Öffnung. Barbaros Gürler, Murat Coşkun oder auch der Duisburger Perkussionist Baytekin Serçe erweiterten im Zuge dieser Entwicklung ihr Instrumentarium auf immer weitere internationale Perkussionsinstrumente wie Congas, Bongos oder Djembe.⁴³ Es ist kein Zufall,

⁴¹ Interview mit Barbaros Gürler; *Swiss Kebab: Selam* (Eigenvertrieb, 1997).

⁴² Interview mit Murat Coşkun. 1999 gewann *FisFüz* den ersten Preis beim erwähnten SWF-Wettbewerb *Querbeet* (siehe oben, S. 375). Unter anderem wirkte Coşkun mit bei dem Konzert ›Passo e Mezzo – Freiburger Renaissance Ensemble: Canzona Orientale, Barockmusik am Bosphorus, Musik auf den Straßen und im Serail des Sultans von Konstantinopel‹ mit osmanischer, spanischer und italienischer Musik des 17. Jahrhunderts.

⁴³ Interview mit Baytekin Serçe (Çetin). Auch der Bochumer Allround-Musiker Kazım Çalışkan spielt u.a. Djembe (Interview).

dass der erste international bekannte Weltmusiker türkischer Herkunft, Okay Temiz, Perkussionist war, ebenso Burhan Öçal, der gegenwärtig zweifellos bekannteste türkische Musiker der internationalen Weltmusikszene (siehe oben, S. 327f.). Selbst bei den früheren türkischen Musikern der erwähnten deutschen Gruppen *İki Dünya* und *Beşçay* handelte es sich um Schlagzeuger.

Auch Begegnungen mit Musikern anderer Länder sind in der deutschen Weltmusikszene möglich. Der Bochumer *ud*-Spieler Ahmet Bektaş:

Deutschland sehe ich als einen Platz, wo sich viele Musiker aus verschiedenen Kulturen begegnen können. Aber das Zauberwort ist hier Verständigung, von meiner Seite erst mal. In der Türkei hätte ich die Möglichkeit nicht. Das hat meinen Musikstil geprägt. Man kann nicht unbedingt sagen, dass ich türkischer Musiker bin. Ich habe vielleicht 70 Prozent türkischen Anteil, 30 Prozent irgendwie...⁴⁴

Seit den 1990er Jahren spielte Bektaş zunächst mit dem deutschen Gitarristen und Liedermacher Pit Budde zusammen, später in der multinationalen Ethno-Gruppe *Radio Ethiopia* (mit dem äthiopischen Sänger Myke Nyemba), einer griechischen Rembetiko-Gruppe sowie in einem spanischen Flamenco-Ensemble.⁴⁵ In mindestens zwei weiteren Fällen versuchten türkische Musiker ihre Musik mit Flamenco zu verbinden.⁴⁶ In Berlin entwickelte der amerikanische Trompeter Paul Brody seit Anfang 2000 gemeinsam mit türkischen und deutschen Musikern das Projekt *Honga Longa – Turk-Jiddish Ethnojazz*.⁴⁷ Fuat Saka, der 1980 nach dem Putsch in der Türkei nach Deutschland kam, bear-

⁴⁴ Interview mit Ahmet Bektaş.

⁴⁵ *Radio Ethiopia* (Istanbul: Ada); Rafael Cortez: *Eclipse de la Luna* (1998).

⁴⁶ *L'Orient de l'Occident. Tasavvuf'dan Flamenko'ya*. Imaginé par Kudsi Erguner (Topkapı, 1995) mit Yusuf Bilgin (Gesang), Kudsi Erguner (*ney*), Mehmet Emin Bitmez (*ud*), Tamer Pınarbaşı (*kanun*); Enrique el Extremeño (Gesang), Salvador Gutiérrez (Gitarre), Pedro Soler (Gitarre), Bruno Caillat (Perkussion). Die niederländisch-türkische Stiftung *Kulsan* organisierte 1999 eine Konzertreihe mit folgenden Musikern: Tahir Aydoğdu (*kanun*), Uğur Onuk (*ney*), Aygün Altınbaşı (Perkussion), Bilal Demiryürek (Gesang), Engin Kökçü (*semah*-Tanz) sowie Eric Vaarzon Morel (Gitarre), Antal Steixner (Perkussion), Yeye de Cadiz (Gesang), Ines Contreras (Flamencotänzerin), *Sufi Müzik'ten Flamenko'ya* (Kalan, 2000).

⁴⁷ Anfangsformation: Turgay Ayaydinli (Saxophon), Franka Lampe (Akkordeon), Martin Lillich (Bass), Ulrich Moritz (Perkussion), Mehmet Sayar (Perkussion).

beitete in Hamburg anatolische Volkslieder verschiedenster Herkunft – er selbst ist Lase und stammt aus der Schwarzmeerstadt Trabzon – und arbeitete dabei mit verschiedenen deutschen, amerikanischen und dänischen Musikern zusammen; unter anderem trat er mehrfach gemeinsam mit Wolf Biermann auf.⁴⁸ Selbst da, wo wenig oder gar keine deutschen Musiker beteiligt sind, handelt es sich mitunter um kulturell hybride Musikergruppen, etwa bei der Berliner Gruppe *Orientation*: der Saxophonist Turgay Ayaydinli, Jazz-Bassist Andreas Advocado, Rapperin Aziza A., Chansonsängerin Pınar Demirel, Arabesksänger Günay sowie die Streichergruppe Murat Sakaryalı aus Istanbul.⁴⁹

Eine besondere Entwicklung schließlich sind Versuche, auch Alte Musik mit Weltmusik zu verbinden, Vorreiter ist insbesondere die Gruppe *Sarband* unter der Leitung des bulgarischen Lautenisten Vladimir Ivanoff.⁵⁰ Wie viele Protagonisten der Alten Musik hatte Ivanoff von Anfang an historische Musikwissenschaft und praktische Musik miteinander verbunden. Daneben jedoch suchte Ivanoff schon früh auch Kontakt zu arabischen, persischen und türkischen Musikern in Süddeutschland.

Für mich war klar, dass diese Leute sich besser auskennen mit dem Phänomen einstimmiger Musik, [...] wie eine Melodie zu leben anfängt, und nicht wie bei europäisch orientierten Gruppen, wo man bei einstimmiger Musik immer denkt: Wann kommt denn jetzt die zweite Stimme.⁵¹

Fadia El-Hage etwa, eine libanesische Sängerin, die ihre Karriere im Alter von 14 Jahren bei Fairouz und den Brüdern Rahbani begonnen hatte, fand er als Gesangs-Studentin am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium.

Ebenfalls in München stieß Ivanoff schließlich durch Vermittlung des *Embryo*-Lautenisten Roman Bunka auf den jungen türkischen *ud*-Lautenisten

⁴⁸ Interview mit Fuat Saka. Diverse CDs, u.a. *Lazutlar* (Kalan 1997); *Semahlar ve Deyişler* (Güvercin, 1990er); *Şiirce* (taka, 1995). Susanne Schedtler (1999): *Das Eigene in der Fremde. Einwanderer-Musikkulturen in Hamburg*. Münster: Lit, S. 125-136

⁴⁹ *Orientation: Bosphorus Bridge* (Pantongue, 1997).

⁵⁰ Ähnliche Versuche finden sich bereits auf der Schallplatte *Kecskes Ensemble: Ancient Turkish Music in Europe* (Hungaroton, 1984). Einzelne Musiker der Alten-Musik-Szene erlernten das Spiel türkischer Instrumente, etwa Hans Schanderl oder Michael Popp (beide *ud*).

⁵¹ Interview mit Vladimir Ivanoff.

Mehmet Yeşilçay (Siehe oben, S. 182f.). 1986 gründeten Ivanoff und Yeşilçay gemeinsam mit anderen die Gruppe *Sarband*. Von Anfang an war das Repertoire von *Sarband*, mit den wechselnden Besetzungen der Gruppe, interkulturell erstaunlich offen: In der *Music of the Emperors* (1992) etwa stellte man Musik vom Hof Friedrichs II. in Sizilien (13. Jh.) solcher des mongolischen Khans Tamerlan in Samarkand (14. Jh.) gegenüber – beide in historischer Aufführungspraxis. Und 1998, als Beitrag zum Hildegard-von-Bingen-Jahr, kombinierte das Projekt *Fallen Woman* arabisch-byzantinische Gesangstraditionen, Texte und Musik der Hildegard von Bingen und Musik des spanischen Codex ›Las Huelgas‹.

Vermittelt über Yeşilçay waren damals bereits eine Reihe hochkarätiger Instrumentalisten türkischer Kunstmusik zur Gruppe gestoßen: Der *ney*-Spieler und Sänger Mustafa Doğan Dikmen, der *kanun*-Spieler Mehmet Ihsan Özer sowie Ahmet Kadri Rizeli mit seiner *kemençe*. Spätestens mit den beiden Schallplatten zur Musik der Sepharden 1995 und 1996, mit Liedern aus spätmittelalterlichen spanischen Quellen, vom Balkan, der Türkei sowie aus Nordafrika, gewann die türkische Kunstmusik immer stärker an Gewicht. Die Platte *Yehudi – Jüdische Komponisten am Osmanischen Hof*, inhaltlich eine Fortsetzung des Sepharden-Projektes, hätte rein musikalisch gesehen auch eine rein Istanbuler Kunstmusikproduktion sein können. In solch schwierigen interkulturellen Auseinandersetzungen gereift, wurden die Kombinationen von *Sarband* immer gewagter, aber auch immer souveräner. *Alla Turca* kontrastierte Rekonstruktionen alter türkischer Hofmusik nach europäischen Quellen mit den europäischen Imaginationen von *alla turca*. Auf *Danse Gothique* führt *Sarband* Chansons von Guillaume de Machaut sowie Klavierwerke von Erik Satie mit Instrumenten der Alten Musik sowie der gegenwärtige türkische Kunstmusik auf.

Es hat Jahre, Jahre, Jahre Arbeit gekostet, bis die europäischen Musiker die türkische – schlecht – spielen konnten. Auf der anderen Seite war dieses Alte-Musik-Gebiet doppelt schwer. Es ist eben nicht das, was der fortschrittliche Hochschulprofessor in der Türkei unter europäischer Musik kennt. Europäische Musik fängt da bei Bach an, aber eigentlich ist es Beethoven und Mozart. [...] Knackpunkt für europäische Musiker ist die Intonation. Das *makam*-System, wenn nicht damit geboren oder aufgewachsen ist, ist schwer zu internalisieren, und noch schwerer, wenn man mit

hochqualifizierten Musikern zusammen spielt. [...] Letztlich unser Haus-Heilmittel, was sich in den Jahren herauskristallisiert hat, ist: je westlicher die westlichen Musiker bleiben und je östlicher die östlichen Musiker bleiben, desto besser klappt die Zusammenarbeit. So eigentliche Crossover-Versuche, die ich manchmal so angestrebt habe, also die Schalmey *irak peşrev* zu spielen, lass ich inzwischen bleiben. Da begibt man sich auf ein Glatteis und man macht Kompromisse von beiden Seiten, das ist eigentlich nicht schön. Das Ideal ist, wie bei Satie, wo beide Seiten sich ganz kompromisslos reingeben können. Das funktioniert auch mit anderen Sachen, mit der *Alla-Turca*-Platte zum Beispiel. Das ist für mich bisher das gelungenste Beispiel, diese Hugenottenlieder aus dem 16. Jahrhundert, die dann ein versklavter türkischer Komponist umgeschrieben hat in *makamat*, wenn dann ein türkischer Sänger mit Barocklautenbegleitung... und man denkt, es muss schon immer so gewesen sein. Es fällt überhaupt nicht auf, dass oben *makam pusulik* ist und unten eine Barocklaute im italienischen Stil. Diese Sachen gehen auch leicht. Alles andere, diese Kompromisse, das ist dann oft sehr zäh und meistens auch nicht so fruchtbar. [...] Den Satie vor zehn Jahren zu machen: Das wäre unmöglich gewesen. Das sind keine Projekte, die man in einem einfachen ›Crossover-Modus‹ machen kann. Es erfordert, dass man sich sehr, sehr lange kennt und dann auch ein Missverständnis nicht gleich zum Zusammenbruch der Zusammenarbeit führt.⁵²

3 Vermarktung in Deutschland und in der Türkei

In Deutschland erwies sich die konkrete Auseinandersetzung zwischen türkischen und deutschen (bzw. anderen nicht-türkischen) Musikern und Musikmanagern als schwierig. Vor allem in der Anfangszeit der Weltmusik wussten viele türkischen Musiker mitunter kaum, wie ihnen in dem ungewohnten Umfeld geschah. Der TRT-Musiker Kenan Koçkaya aus Hamburg erzählte von der

⁵² Interview mit Vladimir Ivanoff. Sarband: *Cantico* (JARO, 1990); *Music of the Emperors* (JARO, 1992); *Llibre Vermell de Montserrat. Medieval Pilgrim Songs from Spain* (JARO, 1994); *Sepharad. Songs of the Spanish Jews in the Mediterranean and the Ottoman Empire* (BMG, 1995); *Sephardic Songs. In the Hispano-Arabic Tradition of Medieval Spain* (JARO, 1996); *Fallen Women. Women as Composers and Performers of Medieval Chant* (JARO, 1998); *L'Orient Imaginaire: Yehudi: Jewish Music from the Seraglio* (Teldec, 1996); *Gerusalemme Liberata* (Teldec, 1999); *Alla Turca* (Teldec, 1999); *Fantasies from Hindoostan* (Teldec, 2000); *Danse Gothique: Music by Satie & Machaut* (JARO, 2000).

Produktion seiner ersten CD für den internationalen Weltmusikmarkt im Jahr 1988:

Mit der Zeit habe ich die Weltmusik kennen gelernt. Während einer Sendung kam von der ARD ein Angebot, eine CD mit türkischer Volksmusik zu machen. Wir haben zwar zugesagt, aber ich war unsicher, ob ich das Wesentliche der Volksmusik wiedergeben könnte. [...] Trotzdem habe ich alles vorbereitet, Kinder, die ich unterrichtet habe, habe ich mitgenommen, und ich habe gesagt, wir nehmen eine Kassette auf. Ich habe aber nicht daran gedacht, dass sie weltweit verkauft werden sollte. Die Produzenten haben sich für uns 14 Tage Zeit genommen, aber wir waren in drei Tagen fertig. [...]. Natürlich waren sie verwundert darüber, es war unverständlich für sie, es konnte doch nicht so einfach sein. Heute würde ich das aber auch nicht mehr so machen, das gebe ich zu. [...] Später haben sie mich dann eingeladen zu der Vorstellung der CD. Bis dahin wusste ich nicht einmal, was eine CD ist. [...] Als sie mir die erste CD gaben, dachte ich, das wäre eine goldene Schallplatte, ich kannte das nicht.⁵³

Im Laufe der 1990er Jahre, vor allem angeregt durch die Erfolge der neuen *pop müzik* (siehe oben, S. 138ff.) verstärkten sich die Bemühungen, die getrennten Schallplattenmärkte zu vereinen. Sezen Aksus großer Hit *Hadi Bakalım* (›Also los‹) überwand erstmals die Grenze, welche die türkische Musik bislang vom internationalen Markt getrennt hatte. Insbesondere Anfang der 1990er Jahre war die stilistische Bandbreite der *pop müzik* noch recht groß, Deniz Arcak etwa mischte ihren Hit *Zehir Ettin* (›Du hast mich vergiftet‹) ein zweites Mal in einer ›Techno-Version‹ ab – mit härteren und synthetischer klingenden Beats – und wurde damit nach Sezen Aksu zum zweiten türkische Popstar, der beim internationalen Musiksender MTV gespielt wurde.

Bemerkenswert an der Popmusikwelle der neunziger Jahre war die Tatsache, dass eine Reihe der neuen Stars ihre Kindheit als ›Gastarbeiter‹-Kinder in Westeuropa verbracht hatte und dies auch öffentlich zugab oder sogar betonte. Für den türkischen Popmarkt nämlich erwies sich ein ›westliches‹ Image als außerordentlich verkaufsfördernd, und dabei war es gleichgültig, woher im Westen ein neuer Star nun genau stammte – Bendeniz etwa war in der Schweiz aufgewachsen, Aylin Livaneli, die Tochter von Zülfü Livaneli, in Schweden

⁵³ Interview mit Kenan Koçkaya. Kenan Koçkaya: *Lieder und Tänze aus der Türkei* (ARC, 1988).

und Paris, Kubat in Belgien, Bay X und Ragga Oktay in den Niederlanden. Auch aus den USA kamen junge türkische Popsänger, etwa die Gebrüder Cem und Ali Cemali aus San Francisco oder Özlem Tekin, die Tochter eines Turkologie-Professors aus Berkeley⁵⁴ – vor allem aber aus Deutschland: Tarkan (eigentlich: Tarkan Tevetoğlu) aus Alzey (bei Worms), Ahmet aus Frankfurt am Main, Tuğçe San aus Heidelberg, Candan Erçetin aus Hanau, Murat Göğebakan und Cankat aus Berlin.⁵⁵ Auch Sänger, die kaum je die Türkei verlassen hatten, wie Burak Kut oder Mirkelam, bemühten sich um eine internationale Erscheinung und drehten ihre Videoclips in New York.⁵⁶ Tarkan siedelte im Jahr 1994 nach New York über, 1999 folgte Kenan Doğulu.⁵⁷

Einer der auffälligsten – und populärsten – der Deutschland-Stars ist Rafet El Roman (eigentlich: Rafet Yasdut) aus Rheinheim im Odenwald. Auf dem Booklet seiner zweiten Kassette *En güzel günler senin olsun* (›Die schönsten Tage seien dein‹)⁵⁸ ist er auf einem der Fotos beim Zeitunglesen abgebildet,

⁵⁴ Ein Sonderfall ist Asim Can Gündüz, der bis 1981 in den USA lebte und 1998 die erste türkische Blueskassette aufnahm (Asim Can Gündüz: *Bir Sevgi Eseri*, S Müzik, 1998), mit Blues-Klassikern von Eric Clapton, Gary Moore, George Michael, u.a. in Softpop-Versionen.

⁵⁵ Bendeniz: *Bendeniz* (Nese, 1994); *Bendeniz II* (Nese, ca. 1996); *Bendeniz'den* (Nese, 1998), das Video zu ihrer zweiten CD wurde im Kölner ›Phantasialand‹ gedreht). – Aylin Livaneli: *Okulu Asardım* (Mars/Raks, Mitte 1990er). – Kubat: *Bugün* (Bay, 1997); Kubat: *Kubat* (Bay, ca. 1995). Kubat, geboren 1974 in der belgischen Stadt Anvers, kam 1995 in die Türkei. Siehe Yeşim Aygün (1998): Kubat Türklere Hayat Verdi, in: *Türkstar* 12. Mai 1998). – Bay X (eigentlich: Yılmaz Tuncer): *Gözün Bende Olsun*, 1996. – Ragga Oktay: *Aman o... / Oktay Geliyor* (Ozan, 1998). – Cemali: *Youh youh!* (Klip, 1996), aufgenommen im ›Fantasy Studio‹ und in den ›Laughing Tiger Studios‹, San Francisco. – Özlem Tekin: *Kime Ne* (Peker, 1996); *ÖZ* (Istanbul, 1997); *Laubali* (Istanbul 1999). – Ahmet (eigentlich: Ahmet Akkaya): *Ah Canım Vah Canım* (Raks, 1994); *Dayanamam* (Raks, 1996); *Âşık* (BMG, 1998). – Tuğçe San: *Tuğçe San* (Sony Türkiye, 1997), teilweise aufgenommen in Deutschland, sonst in Istanbul. – Candan Erçetin (geboren 1963 in Kirklareli, kam im Alter von drei Jahren nach Hanau, wohin ihr Vater als Lehrer versetzt worden war. Ende der 1980er Jahre studierte sie in Istanbul sowie ein Jahr in Österreich): *Hazırım* (Topkapi, 1995); *Çapkın* (Topkapi, 1997), aufgenommen in London (›Studio Headroom‹); ein Jahr nach *Hazırım* erschien *The Remix EP* (Topkapi). – Murat Göğebakan (lebte bis zu seinem 16. Lebensjahr in Berlin und kehrte dann Anfang der 1980er Jahre in die Türkei zurück): *Sen Rahatına Bak* (Sindoma) – Cankat (eigentlich Cankat Ertan): *Çek Git* (Ypsilon E.M.Y., 1996).

⁵⁶ Beispielsweise Tarkan: *Dön Böbeğim*; Burak Kut: *Yeter*; Rafet El Roman: *Amerika*.

⁵⁷ Anonym (1999): *Hiç Aldatılmadım Ama Aldattım*, in: *Hürriyet*, 23. Juni 1999, S. 22.

⁵⁸ Marş, 1997.

und bei genauem Hinsehen ist dabei deutlich die deutsche Wochenzeitung *Die Zeit* zu erkennen. Auf dem Booklet sind die Lieder mit Ortsangabe datiert, das Lied *Affetmem* (›Ich kann dir nicht verzeihen‹) etwa entstand demnach in Darmstadt. Auch die Aufnahmen wurden im ›Get to magic Studio‹ Darmstadt gemacht, sowie im ›Studio Müller‹ in Karlsruhe. Rafets Türkischkenntnisse galten in der Anfangszeit seiner Karriere als durchaus begrenzt. 1992 wurde er vom Saarländischen Rundfunk zum Nachwuchskünstler des Jahres gewählt und bekam Schallplattenangebote, mit der Auflage, deutsch oder englisch zu singen. Nicht zuletzt unter dem Eindruck der Anschläge von Mölln und Solingen zog er es vor, in Istanbul-Unkapanı zu produzieren und türkisch zu singen. Seine Debüt-Kassette *Gençlerin gözyaşı* (›Tränen der Jugend‹) wurde 900 000 Mal verkauft. Ende der 1990er Jahre lebte Rafet etwa acht Monate im Jahr in Istanbul, die übrigen vier Monate in Darmstadt⁵⁹. Das diffus-mediterrane Image, der ›romanische‹ Künstlernamen sowie wie seine italienisch klingenden Lieder werden in der Presse häufig mit der Tatsache in Verbindung gebracht, dass Rafet El Roman in Darmstadt, vor seinem Ruhm, sechs Jahre lang in einem italienischen Restaurant als Kellner arbeitete.⁶⁰

1994, nach dem überragenden Erfolg von Tarkan – seine erste Kassette/CD *Yine Sensiz* wurde über 700 000 mal verkauft, die zweite *Aacayipsin* über zwei Millionen Mal, *Ölürüm sana* (1997) sogar 3 Millionen Mal⁶¹ –, begannen türkische Manager bei Gesangswettbewerben in Deutschland nach weiteren Talenten zu suchen: Einerseits dürrstete der türkische Markt nach frischen Gesichtern, zumal solchen mit ›West‹-Image, zum anderen war in der noch jungen *pop müzik* stilistisch zwischen Technopop und Schmalzballaden praktisch noch alles möglich. Im Sommer 1995 stieg die deutsch-türkische Hiphop-Gruppe *Cartel* an die Spitze der türkischen Popcharts (siehe S. 445ff.), kurz darauf versuchte die Gruppe *Ünlü* aus Pforzheim mit Rock im Stil von Erkin

⁵⁹ Hayati Boyacıoğlu (1998): El Roman Yol Ayrımında, Interview in der Berlin-Beilage der *Hürriyet*, 16. Juni 1998, S. 2; Anonym (1999): Interview mit Rafet el Roman, in *Türkis*, Essen, Mai 1999.

⁶⁰ Zonya Dengin, Daniel Bax (1998): Es war einmal in Almanya, in: *Die Tageszeitung*, 9. Oktober 1998, S. 15.

⁶¹ Bülent Fırat (1999): Europa wartet auf den großen Coup, in: *Türkis*, Essen, April 1999, S. 6-7.

Koray (siehe S. 64) diesen Erfolg zu wiederholen.⁶² Mitte der 1990er Jahre drängten zahlreiche weitere türkische Popgruppen aus Deutschland auf den türkischen Popmarkt, während sie den deutschen und den internationalen Popmarkt meist vollständig ignorierten.⁶³

Eine eher skurrile Episode machte im November 1998 in der deutschen wie der türkischen Presse Schlagzeilen. Der 14-jährige Muhlis Arı (in deutschen Medien wurde er aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes stets mit dem Pseudonym ›Mehmet‹ bezeichnet) wurde damals wegen seiner knapp 60 nachgewiesenen Straftaten – ohne die Begleitung seiner Eltern – aus seiner Heimatstadt München in die Türkei ausgewiesen. Durch die ausführliche Berichterstattung in türkischen Zeitungen (von Anfang an unter seinem tatsächlichen Namen) schnell zum Medienstar aufgestiegen, wurde der Junge unmittelbar nach seiner Ankunft in Istanbul kurzzeitig DJ beim Popsender ›Kral TV‹.

Mitte der 1990er Jahre versuchten auch einige Weltmusik-Veranstalter, türkische Musiker auf dem Weltmusikmarkt zu präsentieren, in der Hoffnung, auf diese Weise gleichzeitig das potentielle Publikum türkisch-deutscher Jugendlicher erreichen zu können. In Berlin etwa veranstaltete ›Piranha‹ Pfingsten 1996 eine mehrtägige ›Istanbul Parti Zone‹ mit türkischen Sängern aus Deutschland (Aziza A., *Islamic Force*, Günay und Ünlü), bei der jedoch das Publikum weitgehend ausblieb. Auch der Gesangswettbewerb, den die Werbeagentur ›Pulp Promotion‹ im November 1997 für die Zigarettenmarke ›West‹ in Böblingen durchführte, wurde trotz des Gaststars Mustafa Sandal ein totales Fiasko.⁶⁴

⁶² *Son defa* (Polydor, 1996, darauf u.a.: *Esterabim*, ein Oldie von Erkin Koray); *Ünlü: Kafam* (Bay 1997); *O ve z Hikayesi* (Bay 1998, u.a. zwei englische Stücke). Neben den Brüdern Tayfun und Mehmet Ünlü (Gesang, Gitarre, Keyboard) weist die Besetzung zwei deutsche Musiker auf: Sven Richter (Gitarre) und Achim Gschwend (Schlagzeug). Ebenfalls Heavy Metal spielte die Gruppe *Kobay* aus Mannheim (Interview mit der Gruppe *Kobay*).

⁶³ Erkan & Hakan (zuvor Köln): *Yagmur Gözlüm* (Burak, 1997). – Hakan (Dortmund): *Naz Yapma* (Inter Müzik, 1998). – Inan: *Gizli Gizem* (Ulus, 1999). – Cengiz Imren: *Bi Tanen* (Raks / S Müzik, 1997). – Tamer: *Renkler* (Raks, 1998, aufgenommen in Berlin, abgemischt in New York). – Elgin: *Elgin* (Raks, 1998). – *Kimbunlar: Dağlar Kızı Reyhan / Atabari* (Prestij, 1999). – CanKan (Raum Duisburg): *Nereden* (Devran, 1998), *Bomba gibi* (Yaşar, 2000). – *Grup Yade* (Berlin): *İşte Yade Geldi* (Prestij, 1999). – Taylan (Hannover): *Beni seviyor musun* (1994; siehe Turan Işık: Pop Yıldızı Taylan, in: *Hürriyet*, 3. Juli 1996) – Orhan Temur (Köln): *Dalgana bak / Leylo* (Ultrafon 1999).

⁶⁴ Interview mit Mehmet Yeşilçay.

Viele Protagonisten der Weltmusik sind dabei immer wieder von den für sie ungewohnten türkischen Geschäftspraktiken überrascht. Der Fachjournalist Christoph Herrmann etwa, der Mitte der 1980er Jahre über die Beschäftigung mit arabischer Musik auf die Kunstmusik der Türkei stieß:

Ich bin in türkische Läden gegangen und habe wahllos Kassetten gekauft. [...] Es war mehr das Prinzip ›learning by doing‹, weil es so gut wie keine Informationen gab. Ich habe einfach mal gefragt. Beispielsweise kannte ich den Begriff *özgün müzik*, also habe ich mir aus dem Bereich Kassetten gekauft, um zu gucken was mir gefällt. [...] Nachdem ich zwei, drei Künstler kannte, habe ich geguckt, was es sonst noch gibt. Aber eigentlich ist es so, dass ich über die Künstler unheimlich wenig weiß, weil die Firmen nichts für die Promotion tun. [...] Mit den Plattenfirmen in Istanbul habe ich keinen Kontakt aufgenommen. Es gibt ja in Deutschland diese deutschen Ableger der Kassettenfirmen. Ich habe denen mal vorgeschlagen, bei bestimmte Platten für das deutsche Publikum einen kurzen Abriss über die Künstler zu machen, Texte übersetzen usw. Sie haben das für völlig unerheblich gehalten.⁶⁵

Die Vermittlung zwischen den beiden nach wie vor weitgehend getrennten Märkten, dem türkischen und dem deutsch-internationalen, blieb schwierig und die Protagonisten des einen, wissen in der Regel wenig von dem anderen:

Auf dem deutschen Markt kenne ich mich überhaupt nicht aus, ich weiß nicht wie das dort abläuft.⁶⁶

War etwa die erste Kasette des Frankfurter Sängers Mehmet Badan noch eine einfache, selbstfinanzierte Billig-Produktion gewesen, auf deren Cover zur erhofften Kontaktaufnahme noch Mehments private Telefonnummer angegeben war, gelang ihm mit seiner zweiten Veröffentlichung 1999 der Sprung sowohl in den Weltmusikmarkt wie in den Popmarkt der Türkei.

Lothar Krell, Leiter des Weltmusiklabels *One World* über die Verhandlungen zur Produktion einer CD mit Mehmet Badan:

Die parallele Zusammenarbeit mit [dem in der Türkei höchst einflussreichen Sänger und Produzenten] Ibrahim Tatlises kam sicher zum Hauptteil durch Mehments Aktivitäten entstanden, weil er in Istanbul gute Kontakte hatte.

⁶⁵ Interview mit Christoph Herrmann.

⁶⁶ Interview mit Erdem Eraslan, Çağdaş Müzik (Frankfurt am Main).

Wir haben das Album jeweils zur Hälfte hier und in Istanbul aufgenommen, das fördert natürlich auch die Zusammenarbeit.⁶⁷ [...] Dadurch, dass das Musikgeschäft in der Türkei völlig anders funktioniert, war es nicht einfach, da müssen teilweise Welten überwunden werden. Das erste Meeting mit der [türkischen] Plattenfirma war sehr skurril: sie haben von ihren Geschäften erzählt, die in andere Wirtschaftsbereiche übergehen, und haben uns nach unserem Imperium gefragt. Wir haben dann relativ verwundert gesagt: »Wir verkaufen Schallplatten.« Die nächste Frage war auch sehr skurril: »Wie glaubt ihr, dass ihr Mehmet in die Charts kriegt.« Wir haben den normalen Hergang in Deutschland erklärt, durch Rundfunkeinsätze und Verkäufe. Das war etwas völlig Neues für die Türken, weil es bei ihnen ziemlich mafios durchweht ist. Das ist Pay-TV, und genau so ist es auch, was die Charts betrifft. Da sitzen wohl die fünf bis sechs größten Plattenfirmen wöchentlich zusammen und überlegen sich, wer jetzt denn nun in die Plätze eins bis zwanzig rückt. [...] Die hatten natürlich auch zu beißen mit einem deutschen Partner. Wir hatten keinen guten Stand. Was uns dann geholfen hat, war der »Sony«-Vertrieb, weil das überall ein wohlklingender Name ist. Gespräche finden nicht statt, weil es die Sprachbarriere gibt. [...] Dort spricht keiner Englisch oder Deutsch, und ich spreche nun mal kein Türkisch. Das macht dann Mehmet.⁶⁸

Das gravierendste Problem der beiden Märkte sind jedoch die vollkommen unterschiedlichen Preisniveaus:

Die Leute, die die Kassetten in die Gemüseläden stellen, das kann auf legalem Wege gar nicht passieren, weil die Preise, die da gezahlt werden erforderlich machen, dass man irgendwas umgeht. Wenn ich hier in Deutschland GEMA-Gebühren zahlen muss, dann habe ich 2 DM pro Kassette oder CD am Hals. Wenn ich dann noch Herstellungskosten habe, und – wie es sich auch gehört – den Künstlern und den Produzenten ihre Prozente zahle, dann liege ich bei 4,50 DM. Die kaufen die Kassetten aber für 3 DM billiger in der Türkei ein. Da gab es [bei den Verhandlungen] sehr viel Diskussionen,

⁶⁷ »Wir haben überwiegend in Istanbul aufgenommen, ein großes Orchester mit *bağlama* und Violinen. Hier haben wir dazu zum Beispiel einen Bassisten aus New York, Mark Haynes, einen sehr guten Saxophonspieler, Bastian Fiebig, an den Blasinstrumenten Christian Meyers und andere aufgenommen. [...] Ich dachte, wir würden es in ein bis zwei Monaten fertig stellen, aber bis es tatsächlich fertig war, sind zwei einhalb Jahre vergangen« (Interview mit Mehmet Badan). Mehmet Badan: *Belly Dance* (Burak, Ende der 1990er Jahre); *Mehmet Badan* (Music of One World, 1999).

⁶⁸ Interview mit Lothar Krell.

und auch ein bisschen Streit. Ich habe gesagt, wir leben nun mal in Deutschland, und wir werden nicht illegal, schon gar nicht werden wir gegen die Künstler ihre eigenen Kassetten herausbringen. Das haben die auch überhaupt nicht verstanden.⁶⁹

Damit türkische CD-Produktionen mit ihrem niedrigen Preisniveau nicht das Geschäft in Deutschland zerstören, erscheinen die meisten türkisch-internationalen CDs zunächst in Westeuropa und erst einige Wochen später zu den günstigeren türkischen Preisen in der Türkei – und damit auch in türkischen Geschäften in Deutschland. Viele größere Labels versuchen daneben, potentielle türkische Käufer durch besonders hochwertige Produktionen, etwa aufwendige Cover oder speziell für den europäischen Markt produzierte Lieder, zum Kauf der ungewohnt teuren internationalen CDs zu überzeugen, so beispielsweise bei den großen Popstars Tarkan oder Rafet El Roman.⁷⁰ Die gegenwärtig einzigen Labels der Türkei auf dem Weltmusikmarkt sind ›Kalan‹ und insbesondere ›Pozitif Productions‹ mit ›Doublemoon Records‹.⁷¹



Abbildung 35

Abbildung 35 zeigt eine Anzeige in der *Hürriyet* vom 20. Oktober 1998, die ein neues Album von Rafet El Roman bewirbt (erschieden bei BMG). Bemerkenswert ist der Hinweis »Nur in deutschen Musikgeschäften« in der Mitte, womit implizit auch der ›deutsche‹ Preis angekündigt ist.

⁶⁹ Interview mit Lothar Krell.

⁷⁰ Interview mit Gürsen Acar.

⁷¹ Beispielsweise Burhan Öçal, Jamaaladeen Tacuma, mit Natacha Atlas: *Groove alla Turca* (Double Moon, 2000); weitere von ›Pozitif‹ produzierte Musiker und Gruppen: *Wax Poetic* mit Ilhan Erşahin; *Craig Harris & The Nation of Imagination* mit Barbaros Erköse; *Brooklyn Funk Essentials* mit Laco Tayfa.

Im Laufe der 1990er Jahre gelang auch einer Reihe von in Deutschland lebenden nicht-deutschen Musikern der Sprung in das internationale Weltmusik-Geschäft: dem libanesischen *ud*-Spieler Rabih Abou Khalil (München), der aserbaidzhanischen Jazz-Pianistin Azizah Mustafa Zadeh (Mainz) und anderen. Der bekannteste türkische Musiker in dieser Szene ist der in Zürich lebende Burhan Öçal, daneben die Berliner Rapperin Aziza A. sowie die Rapgruppe *Cartel* (siehe S. 445). Das türkische Leben Deutschlands hingegen ist selbst Weltmusikexperten in der Regel kaum bekannt. Im Künstlerkatalog der Frankfurter ›Brotfabrik‹ waren im Sommer 1999 unter mehr als 100 Künstlern nur zwei Türken erfasst, Burhan Öçal und Aziza A., bekannt war darüber hinaus nur noch Oruç Güvenç (siehe S. 397). Uli Lemke, Redaktionsleiter der Weltmusik-Fachzeitschrift *Blue Rhythm*, nannte auf Anfrage neben den genannten Musikern immerhin noch Tarkan, Sezen Aksu, Zülfü Livaneli, Kutsi Ergüner und Arif Sağ.⁷² Auch der Zigeuner-Klarinettist Barbaros Erköse hat in verschiedenen Weltmusikensembles mitgewirkt.⁷³ Die meisten großen Musikstars der Türkei, etwa Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Belkis Akkale, Zeki Müren, Bülent Ersoy oder Nilüfer waren um das Jahr 2000 in Weltmusikkreisen durchweg unbekannt. Ende der 1990er Jahre versuchten einige kleinere Weltmusik-Labels, Schallplatten mit Musikern aus der Türkei bzw. türkischen Migranten in Europa in interkulturellen Fusionsprojekten zu lancieren.⁷⁴ Neben den nach wie vor dominierenden Jazz- oder Rock-Bearbeitungen von anatolischer Volksmusik entstanden auch einzelne Kombinationsversuche mit Dub.⁷⁵

⁷² Interview mit Uli Lemke.

⁷³ Anouar Brahem: *Astrakan Café* (ECM, 2000) mit *ud*, Klarinette (Barbaros Erköse) und Lassad Hosni (*bendir*, *darbuka*).

⁷⁴ Das Label *Blue Flame* mit der italienischen Gruppe *The Third Planet* (*Kurdistani*, 1999), der schwedischen Gruppe *Urban Turban* (*Overtime*, *Flame*, 1997) und *Voyage* (*Sel m*, 1998; *Kelimdancer*, 1994). Den Kern der Gruppe bilden die Perkussionisten Roman Seehon, Charly B ck und Sascha Gotowtschikow, dazu die iranische Sängerin Nasrin Khochsima bzw. auf der zweiten Platte die türkische Sängerin Handan Civicik); ACT mit Kutsi Ergüner (siehe S. 398, Fußnote 80). Bereits erwähnt wurden ältere Platten französischer Labels wie ›al sur‹ und ›Ocora‹ (siehe S. 395, Fußnote 68).

⁷⁵ So im Februar 2000 *Turkish Dubnology* mit Derya Takkali (*saz*) und der Sängerin Meral Cihan gemeinsam mit der Dub-Band *Submission*, angeregt durch den *Drum&Tribe Club* von ›SFB 4 Radio Multikulti‹, oder in Köln mit dem *saz*-Spieler Orhan Temur sowie Irene Lorenz (Gesang), Frank Schn tgen (Synthesizer), Boris Plonski (Synthesizer) und Daniel Bazanta (Perkussion).

Immer stärker jedoch rückt inzwischen der türkische Markt in den Blick der großen internationalen Musikproduzenten. Schon Mitte der 1990er wurden einige Sampler mit türkischer Popmusik veröffentlicht, die sich allerdings schlecht verkauften.⁷⁶ Der stellvertretende Europa-Direktor von Polygram beispielsweise, Sefket Gözalan, geboren 1960 in München, heute gleichzeitig Leiter der türkischen Niederlassung hat seinen Dienstsitz seit 1996 in Istanbul.⁷⁷ Die deutsche ›Polydor‹ versuchte bereits 1996 mit großem Aufwand die türkisch-deutsche Rockgruppe *Ünlü* zu lancieren.

Umgekehrt versuchten die größeren türkischen Labels, Kontakte zum internationalen Markt aufzubauen, was in der Regel nur über türkische Geschäftsleute in internationalen Firmen gelang. Seit 1975 nimmt die Türkei etwa am ›Grand Prix d’Eurovision‹ teil, bis Mitte der 1990er jedoch stets erfolglos.⁷⁸

›Raks‹ wollte mit ›Polygram‹ einen Zugang auf den europäischen Markt schaffen. ›Polygram‹ ist darauf nicht eingegangen. ›Raks‹ hätte eigentlich schaffen können, was kleinere Firmen wie ›Istanbul Plak‹ geschafft haben. Tarkan ist nach Amerika gegangen und hat den Kontakt mit Ahmet Erteğün, dem großen Plattenboss von ›Atlantic‹ [siehe S. 30], geschaffen. Sie wollten eigentlich eine englische Produktion auf den Markt bringen, aber das ist gescheitert. Auch andere haben das versucht, Sezen Aksu beispielsweise, Sertab Erener und so. Es war aber niemand da, der die Leute zusammenbringt, der beide Welten kennt. Bei Tarkan gab es eine Türkin, die bei BMG arbeitet. Die ist nach Istanbul geflogen und hat mit dem Produzenten von Tarkan gesprochen, ob sie ihn auch in Deutschland herausbringen können. Weil es eine Türkin ist, hat der gesagt, wir machen das. Aber dann kamen Bedenken bei BMG: Erst in Deutschland, nein, das kauft keiner. Dann ist

⁷⁶ *Şıkıdım. The Best of Turkish Pop* (Universal, 1999); *Şıkıdım 2* (Universal, 2002); *Pop Turkish. Les Plus Grands Artistes Turc de la Pop Orientale* (Atoll/EMI, 1999); *Bodrum nights. The Finest of Turkish Pop* (BMG, 1999); *Turkish Suprême* (PolyGram, 1999); *Süper. Türk Dans ve Pop Müziği. The Best of Turkish Dance and Pop Music* (BMG, 1994).

⁷⁷ Nurten Erk: Türk müzik sektörü ›zavallı‹ düşünüyor, in: *Hürriyet*, 5. Februar 1999; Interview mit Mehmet Yeşilçay. Im gleichen Jahr erwarb ›Polygram‹, um in den türkischen Markt einsteigen zu können, von vier ›Raks‹-Labels (Neşe, Marş, Plaza, S Müzik) je 25 Prozent, 1998 wurde ›Plaza‹ ganz übernommen, ›S Müzik‹ und ›Marş‹ vereint.

⁷⁸ 1997 erreichte Sebnem Paker mit dem Lied *Dinle* immerhin Platz drei.

Tarkan nach Frankreich gegangen. Als er da erfolgreich war, wollten sie in Deutschland auch.⁷⁹

Der international bei weitem erfolgreichste Sänger wurde wiederum Tarkan.⁸⁰ Zunächst plante ›Atlantic‹ – deren Spitzenmanagement wie erwähnt zwei türkische Amerikaner leiteten (siehe S. 30) –, in den USA eine englischsprachige Single aufzunehmen mit *You Sexy Thing*, einem 1970er-Jahre-Oldie der Soul-Gruppe *Hot Chocolate*. Statt dessen erschien im Jahr 1998 eine gezielt für den internationalen Markt abgemischte CD mit Liedern, die in der Türkei größtenteils bereits bekannt waren, sowie einigen neuen.⁸¹ Das Album erschien zunächst in Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz, danach auch in anderen Ländern, darunter Deutschland, und wurde tatsächlich ein internationaler Erfolg.⁸² In Deutschland erreichte die CD immerhin Platz 6, das Lied *Şımarık* wurde Platte des Monats bei ›Bravo TV‹. 1999 erhielt Tarkan den ›World Music Award‹ (andere Preisträger waren Popstars wie Ricky Martin, Britney Spears, Janet Jackson, Cher, DJ Bobo und *Modern Talking*). Parallel dazu ging Tarkan im Frühjahr 1999 auf eine breit angelegte Europa-Tournee, bei der tatsächlich erstmals auch nicht-türkisches Publikum in nennenswerter Zahl erschien. Zum Abschluss trat Tarkan in einem groß angelegten Benefiz-Konzert für Kosovo-Flüchtlinge unter anderem mit Michael Jackson und der Gruppe *U2* im Münchner Olympiastadion auf.⁸³

Etwa zeitgleich mit Tarkan, bzw. kurz nach seinem internationalen Durchbruch, versuchten mit Mustafa Sandal und Rafet El Roman zwei weitere türkische Popsänger auf dem internationalen Musikmarkt zu reüssieren. Wie Tarkan begann auch Mustafa Sandal in Frankreich (ab 1999). Rafet El Roman hatte

⁷⁹ Interview mit Mehmet Yeşilçay.

⁸⁰ Bahar Mutlu (1999): *I Love Tarkan. Bir Kitle Aşkının Sosyal Analizi*, Istanbul: Zuhâl Yayınçılık.

⁸¹ Tarkan: *Tarkan* (Istanbul/Polygram, 1998).

⁸² In Belgien stieg sie auf Platz 1 der Charts, in den Niederlanden und Frankreich auf Platz 3, in der Schweiz auf Platz 5, in Norwegen, Portugal und der Tschechischen Republik ebenfalls auf Platz 1, in Russland wurde Tarkan zum meistverkauften ausländischen Künstler. Zeynep Bölükbaşı (1999): Tarkan. Öpücükle Kendini Dünyaya Kabul Ettirdi, in: *Hürriyet Kelebek*, 9. Juli 1999.

⁸³ Im Jahr 1999 erschien dann lediglich die CD *Bu Gece. Kir Zincirlerini* (Istanbul/Universal) mit sieben Remix-Versionen ein und desselben Liedes (Originalversion 1997, Remixe 1999), zuletzt *Kuzukuzu* (Istanbul, 2001) mit drei Remixen.

bereits Anfang 1998 einen Schallplattenvertrag mit dem internationalen Unterhaltungskonzern BMG abgeschlossen. Die CD *Rafet El Roman* enthielt eine Mischung von älteren türkischen Titeln und englischen Versionen, unter anderen *Leyla (Now and forever)*, *America (english version)*, *You're the one* und *Mirror to my life*.⁸⁴ Auf dem Booklet waren alle Texte in deutschen Übersetzungen abgedruckt, alle aufgeführten Studiomusiker trugen deutsche Namen.⁸⁵ Obwohl Rafet El Roman – anders als Tarkan – ausgezeichnet deutsch spricht, wurde er nur äußerst selten zu Talkshows im deutschen Fernsehen eingeladen.⁸⁶ (Ein ursprünglich geplanter Auftritt von Tarkan in der *Harald Schmidt Show* in SAT 1 im Frühjahr 1999 wurde wegen Sprachproblemen kurzfristig abgesagt.) Ende der 1990er Jahre traten türkische Sänger wie Rafet el Roman oder Mustafa Sandal in deutschen Fernsehshows wie Dieter Thomas Hecks *Einer kann gewinnen* auf, andere türkische Popsänger wurden erstmals in den großen Musiksendern MTV und VIVA gespielt. Insbesondere nach der Erdbebenkatastrophe im August 1999 fanden in Deutschland einige Benefizkonzerte mit internationalen und türkischen Popmusikern statt.

4 Hiphop

Die Entwicklung des türkischsprachigen Rap, vor allem die Diskussion um dem sogenannten ›Oriental Hiphop‹ Mitte der 1990er Jahre, zeigt in besonderer Weise das komplexe Spannungsfeld zwischen Vermarktung in unterschiedlichen Märkten, Sozialarbeit und Selbst-Orientalisierung. Im Laufe der 1990er Jahre war vor allem die sogenannte ›Dritte Generation‹ türkischer Migranten ins Blickfeld der deutschen Öffentlichkeit gerückt, in Deutschland geborene und aufgewachsene türkische Jugendliche, die, so das neue Klischee, orientierungslos ›zwischen den Kulturen‹ lebten und sich angeblich durch erhöhte Gewaltbereitschaft, Hinwendung zu nationalistischen und islamistischen Organisationen und Reethnisierung auszeichneten. Ein anscheinend ideal dazu passendes musikalisches Pendant fand sich im Rap. Türkische Migranten-Jugend-

⁸⁴ Rafet El Roman: *America* (BMG, 1998).

⁸⁵ Danach noch zwei weitere CDs: *Liberta* (BMG, 1999, aufgenommen in Karlsruhe, Frankfurt und Darmstadt); *Hanimeli* (Emre 2001).

⁸⁶ Im September 1998 in der ZDF-Show *Das Große Los* mit Dieter Thomas Heck, sowie beim Musiksender ›Viva‹.

liche, so der Tenor in zahllosen Zeitungsberichten, zögen sich vor der deutschen Gesellschaft in ihre eigenen Diskotheken zurück, und von dort, aus den modernen Ghettos der multikulturellen Gesellschaft, ertönte als musikalische Stimme der Marginalisierten die ›Kanakan-Sprache‹ des ›Oriental HipHop‹.

Hiphop war zunächst Anfang der 1980er Jahre als eine Art neuer Discomusik aus den USA nach Deutschland gelangt, kurze Zeit darauf gefolgt von einer zweiten Welle als Underground-Streetkultur.⁸⁷ Vor allem unter Migrantengenerationen fand die Bewegung Anklang, nicht zuletzt offenbar deshalb, weil sie anfangs in keiner Weise national besetzt war, also weder deutsch noch türkisch, arabisch, italienisch etc. Insbesondere in der Türkei war Hiphop bis Mitte der 1990er Jahre praktisch unbekannt. Für die Jugendlichen war es relativ einfach, als Rapper zu beginnen, sie benötigten weder teure Instrumente noch irgend eine Form von musikalischer Ausbildung. Auch ließen sich die für türkische Jugendgangs typischen gruppeninternen, halb spielerischen Wettkämpfe um Männlichkeit und Gruppenhierarchien gut im Freestyle ausgetragen.⁸⁸ Gleichzeitig knüpften türkische Rapper - wie bewußt auch immer - mit ihren Texten an die Lieder der *âşık* an (siehe Kapitel III, Abschnitt 3.2).⁸⁹

⁸⁷ Der ebenfalls zur Hiphop-Kultur zu zählende Breakdance soll hier nicht behandelt werden. Auch hier jedoch sind zahlreiche türkisch-deutsche Jugendliche aktiv. Erwähnt seien beispielsweise die Gruppe *Flying Steps* aus Berlin-Wedding, die im Jahr 2000 die ›Battle of the Year‹ gewannen, eine Art inoffizielle Weltmeisterschaft. In München existiert eine Breakdancegruppe namens *Flying Turks* (Celal Özcan, 1999: *Yabancı da değiliz, Alman da*, in: *Hürriyet*, 3. August 1999). Auch der Basler Aşkın Erdoğanan gewann zahlreiche internationale Preise als Breakdancer.

⁸⁸ Dietmar Elflein (1997): Vom neuen deutschen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop – einigen Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD, in: Annette Kreuziger-Herr und Manfred Strack, Hrsg.: *Aus der Neuen Welt: Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Lit, S. 283-296; Hermann Tertilt, 1996: *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 198-206.

⁸⁹ Martin Greve / Ayhan Kaya (in Druck): Islamic Force, Takım 34 und andere. Identitätsmixturen türkischer Rapper in Berlin und Istanbul. in: Eva Kimminich, Eva (Hrsg.): *Rap: More than Words* (= Welt - Körper - Sprache Bd. 4); Martin Greve (2000c): Kreuzberg und Unkapani. Skizzen zur Musik türkischer Jugendlicher in Deutschland, in: Iman Attia / Helga Marburger (Hrsg.): *Alltag und Lebenswelten von Migrantengenerationen. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Migration, Ethnizität und gesellschaftlicher Multikulturalität*, Band 11. Frankfurt am Main: Iko, S. 189 - 212.

Zurecht hat Ayşe Çağlar⁹⁰ darauf hingewiesen, dass Rap, Graffitis und Breakdance bei Migrantenjugendlichen vor allem durch die öffentlich geförderte Sozialarbeit in Jugendfreizeitheimen und -kulturzentren bekannt wurde, die die Hiphop-Kultur zur Sublimierung sozialer Spannungen förderten.⁹¹ In ihrer Zusammensetzung häufig multinational, vereinten sich in Deutschland viele Gruppen in gemeinsamer Identifikation mit Afroamerikanern in den USA. Im Hiphop sahen sie etwas, das ihrem eigenen Lebensgefühl sowie der Wahrnehmung durch die deutsche Gesellschaft ähnelte: Die Musik als Artikulation einer diskriminierten ethnischen Minderheit. *White Nigger Posse* hieß 1994 der erste Vorläufer von *Cartel*.⁹² Der 1980 geborene Würzburger Rapper Cem Gözü Kara [Cem Kayabaş] erklärte zum Namen *Black Panthers* seiner früheren türkischen Gang: »Die Türken, die in Deutschland leben, haben das gleiche Schicksal wie die Schwarzen in den USA.«⁹³ Die Rapper sahen sich als Vorkämpfer sozial Benachteiligter und lehnten jede Kommerzialisierung ihrer Musik ab. Gerappt wurde zunächst auf Englisch, erst später auch auf Deutsch.

Many people in narrow spaces
 Many nationalities and different races
 The corner, where I live, is extremely fucked up
 They call it Pallas-Ghetto⁹⁴ – get up⁹⁵

⁹⁰ Ayşe Çağlar (1998b): Verordnete Rebellion: Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin, in: Ruth Mayer, Mark Terkessidis (Hrsg.): *Global Kolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä/Wördern, S. 41-56.

⁹¹ Sowohl in der türkischen als auch in der deutschen Presse tauchten ab Mitte der 1990er Jahre immer wieder Artikel über neue Hiphop-Gruppen regionaler Reichweite auf, z.B.: Anonym (1997): Marburg'da Irkçılığa Karşı Müzik Grubu (in: *Hürriyet*, 30. Juni 1997, über die türkisch-deutsche Rapgruppe *Richtsberger Kardeşler*) oder Ute Schirmack (1998): »Ist der Jugendtreff weg, sind die Gangs da«, in: *Berliner Morgenpost*, 10. Februar 1998, mit einem Foto der multinationalen Jugendgruppe *PallasT-Rapper*). Auch beispielsweise der *1. Duisburger Rapsampler* erschien 1998 mit Unterstützung der Stadt Duisburg, mit u.a. *Black Coast* (Armutçu Fadime): *Never giving up, Dangerous Madness* (Ercan Özmen): *Played with ma mind, M.Y.G.* (Yücel Fırat): *Cuma Akşamı*. Duisburg 1998.

⁹² Ein Zusammenschluss folgender Gruppen: *Islamic Force* (Berlin), *Da Crime Posse* (Kiel), *Karakan* (Nürnberg), *Mosh it up* (Berlin) und *Mic Force* (Wiesbaden).

⁹³ Interview mit Cem Gözü Kara [Cem Kayabaş]. Der Name der Gang wurde, ins Türkische übersetzt, zum Titel seiner ersten Kassette (Cem Gözü Kara: *Karapanter*, Eren, 2000).

⁹⁴ Gemeint ist ein Schöneberger Wohnviertel mit hohem Ausländeranteil im Umfeld eines riesigen Sozialbaukomplexes.

I'm not the black man
 I'm not the white man
 I'm just the type between them
 I'm a Turkish man in a foreign land⁹⁶

Eine der ersten Berliner Rapgruppen mit unter anderem türkischen Musikern waren *Islamic Force*, die Mitte der 1980er Jahre als Kreuzberger Streetgang im Umfeld des Jugendzentrums *Naunynritze* entstanden.⁹⁷ Musikalisch begann die Gruppe 1989 mit dem Zugang von DJ Derezon aktiv zu werden. Derezon, bereits damals als einer der frühesten und aktivsten Pioniere der Berliner Hip-hop-Szene bekannt, hatte zuvor eine Zeit in Brooklyn gelebt und kannte den schwarzen Rap aus eigener Anschauung. Die Gruppe begann nun, Samples türkischer Lieder in ihre Stücke einzubauen, etwa vom Istanbuler Alt-Rocker Barış Manço (gestorben Februar 1999) oder vom Liedermacher Zülfü Livaneli. *Islamic Force* – der Name war als Provokation gegenüber deutschen Vorurteilen war – sah sich zumindest auch als eine Art Sozialprojekt und beteiligte sich an zahlreichen Solidaritätsaktionen.⁹⁸ Und auch die Texte von *Islamic Force*,

⁹⁵ Anibal/Sami (Berlin, Anfang der 1990er Jahre). Siehe Jugendcafé Schöneberg: *JC in Da House* (Eigenvertrieb, 1994).

⁹⁶ Rap eines ›Turkish Power Boy‹ (Mitglied einer Frankfurt Jugendgang), Anfang der 1990er Jahre. Siehe Hermann Tertilt (1996), S. 5.

⁹⁷ Ayhan Kaya hat in seiner Dissertation den Alltag der etwa 40 türkischen Jugendlichen aus dem Umfeld der Naunynritze und der Gruppe *Islamic Force* beschrieben. Die Jugendlichen der Naunynritze sind demnach überwiegend Aleviten, deren Eltern aus den östlichen Teilen der Türkei stammen. Angeboten wurde in der Naunynritze, neben einem Café, Breakdance, Graffiti, Malerei, Bodybuilding und Tae Kwon Do. In der Berliner Hip-hop-Szene galt die Naunynritze jahrelang als eines der wichtigsten Zentren, und einige der dortigen türkischen Jugendlichen gewannen mehrfach Preise bei Berliner Breakdance- und Graffiti-Wettbewerben (Ayhan Kaya, 2000a; Zu *Islamic Force* siehe auch Dietmar Elflein, 1997; Martin Greve, 1997, S. 25ff.).

⁹⁸ 1991, als deutsche Neonazis den Türken Mete Ekşi ermordeten, war *Islamic Force* bei der *To Stay Here Is My Right Posse* beteiligt, die ein Benefizkonzert für Mete Ekşis Angehörige veranstaltete. Später organisierte das Jugendbündnis auch ›Jams‹, Breakdance- und Graffiti-Aktionen und produzierte die CD *Hiphop-Aktivisten gegen Gewalt*. In einem Interview mit dem Berliner Musikwissenschaftler Dietmar Elflein erklärte der Rapper von *Islamic Force*, Boe B, damals: »Wir machen das, was eigentlich die Jugendheime versuchen: dass die Kids nicht auf der Straße dies und das tun, sondern dass sie ins Jugendheim reinkommen, um Musik zu machen oder Kunst oder sonst was. Die brauchen Vorbilder« (Interview mit Dietmar Elflein 1992. Ich danke Dietmar Elflein für Kopien seiner Inter-

wo neben den türkischen Rappern Boe B., später Hakan und dem spanisch-deutschen Derezon auch die albanisch-deutsche Sängerin Nellie einstieg, waren zunächst englisch.

Als Anfang der 1990er Jahre erste Rapper begannen, auf Deutsch zu texten, waren wiederum Migrant*innen unter den Vorreitern der neuen Ausrichtung. Das erste deutschsprachige Stück überhaupt, *Ahmed Gündüz* stammte von Flash Family, von einem türkischen Rapper, und erzählte die Geschichte eines Türken in Deutschland.⁹⁹ Parallel dazu jedoch begann sich in Deutschland nun auch türkischsprachiger Rapp zu entwickeln. 1991 erschien auf der Debut-LP der Nürnberger *King Size Terror* der erste türkische Rap *Bir Yabancı Hayati* (›Das Leben eines Fremden‹).¹⁰⁰

Waren die Namen dieser ersten Gruppen noch englisch gewesen, so wählte der Berliner Rapper und Produzent (*Ypsilon Music*) Ünal Yüksel Mitte der 1990er Jahre einen doppelten türkisch-englischen Namen *Ğ / Soft G*. Der Buchstabe ğ - den es nur im Türkischen gibt - heißt dort yumuşak g, wörtlich: weiches g. Auch das englische *Soft G* ist also nur mit Türkisch-Kenntnissen verständlich. Ähnlich der Fall bei dem Namen *Aziza A.*, in dem A für das türkische Wort *abla* (›große Schwester‹) steht, also eine türkisierte Analogie etwa zu Sister Souljah. Der Name *Cartel* dagegen wurde von den Rappern zwar stets mit türkischem ›‹ gesprochen, geschrieben jedoch nicht mit einem türkischen (resp. deutschen) K (also *Kartel*) - sondern mit einem amerikanischen C.

Den sprachlichen Nationalisierungen des Hiphop in Deutschland folgte seine Kommerzialisierung, verkörpert insbesondere durch den überwältigenden Erfolg der *Fantastischen Vier*. Abermals schienen parallel dazu auch türkischsprachige Rapper vor einem großen Durchbruch zu stehen. Verstärkt wurden deren Hoffnungen noch durch den zeitgleichen Erfolg der *pop müzik*. Schon

views! Vergl. Dietmar Elflein, 1997). Kommerzielle Interessen hatte *Islamic Force* nicht – sie wären damals auch wenig realistisch gewesen.

⁹⁹ Auf der Platte *Coming from Ratinga* (Ratinga EP, 1991). Sascha Verlan, Hannes Loh (2000): *20 Jahre Hiphop in Deutschland*, Höfen: Hannibal, S. 134. Schon vorher hatte Torch (Advanced Chemistry, Heidelberg) während einer jam deutsch gerappt (ebenda, S. 119ff).

¹⁰⁰ Dietmar Elflein (1997), S. 289. 1993 nahm *Microphone Mafia* auf dem Sampler *SOS Deutschland! Stop Rassismus! Stop Faschismus!* das ebenfalls türkischsprachige Stück *Insanlar* (Menschen) auf. *T.C.A. Microphone Mafia: Vendetta* (Day-Glo, 1996).

1994, unmittelbar nach dem Erfolg Tarkans und praktisch zeitgleich mit den ersten türkischen Diskotheken Berlins, eröffnete in Berlin das türkische Studio ›Ypsilon‹. ›Ypsilon‹ veranstaltete in den neuen Diskotheken Gesangswettbewerbe, in denen nach neuen potentiellen Tarkans für den türkischen Markt gesucht wurde, daneben hielt man Kontakt zur damals noch unkommerziellen türkischen Rapszene. Bald sammelte sich eine Reihe höchst heterogener Musiker um ›Ypsilon‹: *Islamic Force*, der Soulsänger Cankat, die Rapperin *Aziza A.* (eine Entdeckung der Gesangswettbewerbe) und der Berliner *arabesk*-Sänger Günay [Kapli].

Im Mai 1995 erschien unter dem Titel *Cartel* ein Sampler mit Aufnahmen von *Karakan*, *Da Crime Posse* (Kiel) und Erci E. (Berlin),¹⁰¹ letzterer eigentlich eher ein Pionier der neuen türkischen Popszene: Gemeinsam mit Manager Ozan Sinan hatte er die erste türkische Popsendung Berlins beim Privatsender *Kiss FM* moderiert und war gleichzeitig DJ im ›Hadigari‹ gewesen, der ersten türkischen Diskothek Berlins (siehe oben, S. 140). Ozan Sinan, der ›Ypsilon‹ zuvor verlassen hatte, setzte das Projekt mediengerecht in Szene. Rechtzeitig zur CD-Release-Party im Kreuzberger ›SO 36‹ wurde ein professioneller Videoclip fertiggestellt, *Cartel*-T-Shirts und -Kapuzenjacken lagen für potentielle Fans zum Verkauf bereit.

Die deutschen Medien sprangen unmittelbar auf das vermeintlich neue Thema an: Vom *Spiegel* über die *Zeit* bis *Spex* ließ sich kaum eine Zeitschrift die Geschichte vom neuen ›Oriental Hiphop‹ entgehen, auch ›Viva-TV‹ und MTV präsentierten *Cartel* in aller Ausführlichkeit.¹⁰² Trotzdem wurde *Cartel* in Deutschland kommerziell gesehen beinahe zum Flop, man konnte nicht mehr als 20 000 Schallplatten absetzen.¹⁰³

Stattdessen geschah etwas völlig Unerwartetes: In der Türkei, wo es zuvor nicht die geringsten Ansätze einer Hiphop-Szene gegeben hatte, verdrängte *Cartel* Michael Jackson von Platz 1 der Charts und verkaufte offiziell über 300 000 Kassetten – de facto dürften es noch weitaus mehr gewesen sein (siehe

¹⁰¹ *Cartel* (Spyce/Mercury, 1995).

¹⁰² Anette Weber (1995): »Du kannst es dir nicht aussuchen«, in: *die Tageszeitung*, 27. Juni 1995. Anonym (1995): Agitpop aus dem Ghetto, in: *Der Spiegel* 17/1995, S. 132-134.

¹⁰³ Elflein (1997), S. 293. Dabei muss allerdings bedacht werden, dass die weitaus meisten in Deutschland lebenden Türken die CD wohl eher in türkischen Geschäften – zu türkischen Preisen – kauften somit statistisch für den deutschen Markt nicht erfasst wurden.

S. 158). Praktisch alle großen Zeitschriften der Türkei holten *Cartel* auf ihre Titelseiten, und noch im gleichen Sommer gab die Gruppe, betreut vom größten Konzertveranstalter der Türkei, Ahmet San, ein Großkonzert vor ca. 15 000 Zuschauern im İnönü-Fußballstadion von Istanbul.¹⁰⁴ In der Türkei waren die deutsch-türkischen Rapper zu Popstars geworden.

In Deutschland jedoch begann daraufhin eine für die Rapper ebenfalls unerwartete Diskussion: *Cartels* Texte nämlich, ursprünglich bezogen auf ihre Lebenssituation in Deutschland, wurden nun plötzlich auf Diskurse der Türkei bezogen und dabei völlig neu bewertet:

Reicht es nicht? Habt Ihr immer noch nicht genug?
Wir sind hierher gekommen, haben geschuftet wie die Tiere, sind getreten,
beleidigt und beschmutzt worden.
Reicht es immer noch nicht?
Brüder und Freunde haben ihre Familien gelassen und viele unserer Familien sind zugrunde gegangen
Habt Ihr immer noch nicht genug?
Klein haben wir angefangen, haben uns in vielen Bereichen etabliert, wir sind stolz darauf und jeder soll es sehen und sagen »Schau, das ist eben ein Türke.«¹⁰⁵

Ich höre die Meldung in den Nachrichten
schon wieder ein junger Türke tot, sie haben scheinbar noch nicht genug
nach einer schnellen Wendung fahr' ich zu einem Freund
jgut, dass es die Gruppe gibt CARTEL

hin- und herüberlegt, dann haben wir uns entschieden
heute Nacht sind wir dran, soweit sind wir schon gekommen
in jeder Hinsicht sind wir bereit uns zu verteidigen
wozu? – verteidigen! Ich kann's nicht verstehen! verteidigen
egal wie wir arbeiten, wie wir es anfangen, wie wir leben
wir sind Ausländer, das werden sie nie vergessen
DU BIST TÜRKE in Deutschland ... verstehe das, vergiss es nicht!¹⁰⁶

¹⁰⁴ Oliver von Felbert und Mark Terkessidis (1995): Cartel. Wir sind die Deutschen von Morgen, in: *Spex* 11/1995, S. 33-35, S. 35.

¹⁰⁵ *Da Crime Posse: Yetmedimi? – Reicht es nicht?*, auf *Cartel* (Spyce/Mercury, 1995), Original türkisch, Übersetzung Presstext.

¹⁰⁶ Erci E.: *Türksün – Du bist Türke*, ebenda.

Schon das Cover von *Cartel* mit seiner türkischen Fahne,¹⁰⁷ aber auch Texte wie *Türksün* von Erci E. gerieten damit unversehens in eine ideologische Nähe zum türkischen Nationalismus und wurden in der Türkei von Anhängern der extremen Rechten begeistert gefeiert.¹⁰⁸ Für viele deutsche Medien hatte sich die Opfer-Rolle von *Cartel* unvermittelt in die von Tätern verwandelt. In verschiedenen Interviews bemühte sich *Cartel* daraufhin, jegliche politische Absicht zu bestreiten. Ihre eigentlich Botschaft, so Manager Ozan Sinan, bezöge sich auf ihre Situation als türkische Minderheit in Deutschland. In *Spex*, einem führenden deutschen Musikmagazin, sagte er:

Unsere Kommunikation richtet sich nicht an die deutsche Gesellschaft, auch nicht an die Welt, unsere Kommunikation geht vielmehr zuerst an uns selber, an unsere Brüder und Schwestern der zweiten und dritten Generation von Türken. Wir rennen den Deutschen nicht mehr hinterher und bitten um Akzeptanz, damit sie unser Menschsein absegnen. Wir leben hier in diesem Land, und uns geht es nicht darum, zu diskutieren, ob wir ein Recht haben, hier zu leben. [...] weil wir den Integrationismus, wie er bisher in Deutschland stattgefunden hat, ablehnen. Es gibt keinen Schmelztiegel Deutschland. [...] Es geht darum, dass wir nicht mehr hintreten und sagen: »Jaja, wir müssen zusammenleben, wir werden uns unter einem Dach zusammenfinden.« Denn das ist meistens nicht unser Dach.¹⁰⁹

Dennoch war deutlich geworden, dass türkisch-deutscher Rap nicht zwangsläufig mit linker politischer Ideologie verbunden war. Anfang 1997 erschien die erste Kassette der offen nationalistisch-islamisch orientierten Nürnberger Rapgruppe *Sert Müslümanlar* (»Harte Muslime«). Auf den Booklets ihrer Kassetten/CDs dominieren türkische Fahnen, einzelne Gruppenmitglieder grüßen mit dem Zeichen der »Grauen Wölfe«. Selbst diese erste Kassette der Gruppe trägt jedoch neben dem türkischen auch noch einen englischen Titel (*Dağ gibi Türkiye* [»Die Türkei wie ein Berg«] / *You can't stop me*). Die jüngste CD,

¹⁰⁷ Vier Jahre später erschien der Sampler von DJ Boulevard Bou (*Türkçe Hip Hop Mix Tape*, 1999) mit einem retuschierten türkischen Pass als Cover.

¹⁰⁸ Imran Ayata (1994): Türken vor Nürnberg!, in: *Die Beute 2*, S. 33-35. Insbesondere *Karakan* und ihr Rapper Alper wurden heftig angegriffen: Auf einer früheren CD *King Size Terror* hatte er unter anderem das nationalistische Nürnberger »Volkszentrum« (*Halk Ocağı*) begrüßt und sich im Booklet der Platte mit einem Ring ablichten lassen, auf dem deutlich drei Halbmonde, das Symbol der rechts-nationalistischen »Grauen Wölfe« zu sehen war.

¹⁰⁹ Lars Freisberg (1995): Cartel. Keine Diskussionen!, in: *Spex 6/1995*, S. 24f, S. 25.

Dönelim Vatana (›Laßt uns ins Vaterland zurückkehren‹) enthält unter anderem einen *Mehter Marşı (Techno)*, einen Janitscharenmarsch, unterlegt mit schnellen Beats.¹¹⁰ Selbst auf einer Kassette, die etwa gleichzeitig von der ›Kurdischen Akademie‹ in Neuss produziert wurde, findet sich ein Hiphopstück.¹¹¹

Ermutigt durch die breite öffentliche Aufmerksamkeit sowie die kommerziellen Erfolge in der Türkei drängten bald (zuvor nur lokal bekannte) Vorläufer von *Cartel*, aber auch Nachahmer auf den Markt. In Frankfurt engagierte die lokal bereits bekannte Rockgruppe *Megalo Maniax* 1995 den türkischen Rapper Kader Kesek und produzierte mit ihm unter anderem die Schallplatte *Hardcoriental Istanbul*.¹¹² 1997 veröffentlichte *Islamic Force* ebenfalls eine CD mit türkischsprachigen Texten,¹¹³ die, ähnlich der ursprünglichen Intention von *Cartel*, den Spagat zwischen dem deutschen und dem türkischen Markt versuchte. Um politische Diskussionen wie bei *Cartel* über den türkischen Nationalismus zu vermeiden, wurde der Name *Islamic Force*, den man in der Türkei leicht mit dem Islamismus assoziiert hätte, zu *KanAk* geändert: In Deutschland nur zu verstehen als ›Kanake‹, auf türkisch jedoch als ›Fließendes Blut‹ – somit geeignet für eine Art *Gangsta-Rap*-Image. Speziell für den türkischen Markt produzierte die Gruppe noch ein Stück mit einem gesampelten Ausschnitt von Sezen Aksus Pop-Hit *Hadi Bakalim* (›Also los!‹). Noch bevor 1997 die CD mit dem bezeichnenden Titel *Mesaj* (›Message‹) erschien, flackerte das von *Cartel* geweckte deutsche Medieninteresse erneut auf: Rasch folgten ein ausführliches Fernsehportrait im WDR, ein Auftritt in der ›Pro 7‹-Serie *Die Straßen von Berlin* und schließlich ein Interview mit Rapper Hakan

¹¹⁰ Sert Müslümanlar: *Dağ gibi Türkiye / You can't stop me*, (Özdiyar, 1997); *Orhanca* (Umut, 1998); *Yıkılmayacak!* (Özdiyar, Ende 1990er); *Dönelim Vatana* (Özdiyar, ca. 2000). Ebenfalls nationalistisch ausgerichtet ist die Kassette *Bir Başka Melodi: Vatan Türk Milleti* (Armoni, ca. 1999). Auf dem Cover der Kassette Bovdead-R: *Kosova Dramı* (Modem, 2000) ist eine türkische Fahne zu sehen, aus dem Schriftzug ›Dramı‹ tropft Blut.

¹¹¹ Das Lied *û Hîn Dibêjin Em Kurdin* auf der Kassette Xemgîn Bîrhat – 4: *Nasbikin* (Akademîya Kurdi, Mitte 1990er).

¹¹² Interview mit *Megalo Maniax*; *Megalo Maniax: Hardcoriental* (We Bite Re, 1996), auf der Platte findet sich u.a. ein Hardrock-Remix von Tarkans Erfolgslied *Hepsi Senin mi?*.

¹¹³ *Ilamic Force: Mesaj* (Dede Records, 1997)

im Rahmen der *Spiegel*-Titelstory »Gefährlich fremd«. ¹¹⁴ Wie schon bei *Cartel* blieb der kommerzielle Erfolg in Deutschland aus, diesmal jedoch der in der Türkei ebenfalls. ¹¹⁵

Sie kamen aus den Dörfern nach Istanbul.
 Und an den deutschen Grenzen behandelt, als wären sie gekauft.
 Die Deutschen dachten, sie könnten sie benutzen und dann verjagen.
 Doch sie haben sich getäuscht, die Rechnung ging nicht auf.
 Die sie Bauern nannten, zeigten Köpfchen – arbeiteten, bauten und schufen
 an jeder Ecke einen Laden.
 Das Bittere daran: Wir verlieren unser Leben, wir verlieren unser Blut, unsere
 Häuser brennen, und viele drehen durch.
 Ich bin auserwählt, um euch das zu erzählen und alle schreien: »Boe B. erzähl
 es!«
 Und ich erzähl es im Hip-Hop-Style, von hier bis nach Kadiköy.

Tourst locker durch deinen Kiez.
 Unter dir ein Benz, BMW, Golf, Audi oder was weiß ich.
 Woher sollste wissen, dass die Bullen hinter dir sind.
 Fährst bei »dreißig« dreißig, stoppst bei »Stop« und biegst nie ohne Blinker
 ab.
 »Aussteigen, aussteigen...« – und auf einmal siehst du überall Bullen.
 Sie zwingen dich auszusteigen und behaupten, dein Auto sei geklaut.
 Ein Formular fehlt, schon bist du auf der Wache.
 Kein Mitleid, der Mann kennt nur seine Arbeit.
 Sie vermuten, suchen, kontrollieren, erkennen aber nicht den Menschen in
 dir.
 Aus dieser Leichtfertigkeit entsteht Ungerechtigkeit.
 Und Boe B. verkündet auch dies bis Kadiköy.

Wir erzählen euch, was hier abgeht.
 Wir schaffen die Verbindung von Kreuzberg nach Kadiköy.
 Wir bringen den wahren Hip-Hop
 Wir senden ihn von hier an euch. ¹¹⁶

¹¹⁴ Anonym (1997): »Ich muß blöd gewesen sein«. Rapper Hakan Durmuş über seine Zeit in der Kreuzberger Türken-Gang »36 Boys«, in: *Der Spiegel*, 14. April 1997, S. 88.

¹¹⁵ Ebenfalls kommerziell erfolglos blieb die Duisburger Rapgruppe *Le Cadre* (... *Bizden Söylemesi*, Star, 1996); *Le Cadre Mehmet Borukcu: Rapperest* (Lin Records, 1990er); sowie *Mastika: Mucahit Albayrak* (Siegen, Ocboz, Ende 1990er); *Kargo: Yarına ne Kaldi?* (Plaza, 1996).

Offenkundig war es für türkische Rapper vorteilhafter, sich zwischen dem türkischen Markt und dem deutschen klar zu entscheiden. So produzierten die meisten *Cartel*-Mitglieder in ihren nachfolgenden Soloprojekten nun ausschließlich für die Türkei. Um textliche Missverständnisse wie bei *Cartel* gar nicht erst aufkommen zu lassen, vermied *Erci E.* auf seiner Solo-Kassette *Sohbet* – die nur in der Türkei erschien – alle brisanten Themen und besang statt dessen, wie es der Journalist Daniel Bax ausdrückte, »Einsamkeit, Zweisamkeit und die Freuden des Hiphop«. ¹¹⁷ Auch *Karakan* zogen es vor, deutsche Medien zu meiden. ¹¹⁸ Schon bald jedoch verschwand der Rap wieder aus dem türkischen Popmarkt, von kurzen Einlagen in Popsongs abgesehen. Erst im Jahr 2000 erschienen dort wieder Hiphop-Produktionen. So bewirkte die in New York lebende Rapperin Sultana mit ihrem Lied *Kuşu kalkmaz* (»Er kriegt keinen hoch«) einen Skandal und wurde in den öffentlichen Medien der Türkei verboten, 2001 veröffentlichte auch Aziza A. ein gezielt für den türkischen Markt produziertes Album, das allerdings einen neuen Musikstil zeigte, in dem Soul und Pop neben Hiphop traten. ¹¹⁹ Das Album des in München geborenen Fresh Q zeigte bereits eine neue Entwicklung: Zwar zielte das popig-schrill designte Album mit seinen harmlosen und romantischen Texten eindeutig auf den türkischen Pop-Markt, Fresh Q. jedoch lebte nicht mehr in Deutschland, sondern in Istanbul. ¹²⁰ Bis heute gelang es keinem türkischen Rapper, den Erfolg von *Cartel* auch nur annähernd zu wiederholen.

¹¹⁶ *Islamic Force*, *Selamüna Leyküm* (»Friede sei mit euch«), auf *Mesaj* (Dede Records, 1997), Original türkisch, Übersetzung: Presstext.

¹¹⁷ Daniel Bax (1997): Einfach locker sein, in: *Die Tageszeitung*, 17. Oktober 1997, S. 15. *Erci E.*: *Sohbet* (Marş, 1997).

¹¹⁸ *Karakan*: *Al Sana* (Neşe, 1997).

¹¹⁹ Sultana: *Çerkez Kızı* (Doublemoon 2000). Die Studiomusiker kamen zum großen Teil aus Berlin, aus dem Umfeld von »Ypsilon« (Andreas Advocado, Bass; Mehmet Sayar, *darbuka*, Perkussion; Turgay Ayaydinli, Saxophon). Weitere CDs: Nefret: *Meclis-i ala Istanbul* (Hipnetic Records, 2000, mit *Ceza* und *Dr. Fuchs*, ausschließlich produziert für den Markt in der Türkei); Fresh Q: *Gerçek Kal* (Universal, 2000); Cem Gözü Kara: *Karapanter* (Eren, 2000; Interview mit Cem Gözü Kara [Cem Kayabaş]); *Kara Öfke* (Hammer, 1998); Gökhan Barış: *Imperator* (Iber, 1999); *The Çatlax: Kartal Cizz* (Destan 509, 1995); Aziza A.: *Kendi Dünyam* (Doublemoon, 2001); Nefret: *Anahtar* (Hipnetic, 2001).

¹²⁰ Fresh Q: *Gerçek Kal* (Universal, 2000).

Der deutsche Markt hingegen versprach schon um die Mitte der 1990er Jahre kaum lukrative Verkaufszahlen: Selbst *Cartel* konnte nicht mehr als etwa 20 000 Schallplatten absetzen, die meisten übrigen Gruppen zwischen einigen Hundert und höchstens 3000 Stück.¹²¹ Dafür aber sicherte das breite Medieninteresse immerhin gute Auftrittsmöglichkeiten. Erfolgreich in Deutschland wurde insbesondere Aziza A. (Alev Yıldırım, geboren 1971 in Berlin), eine der frühen ›Ypsilon‹-Entdeckungen; ihre CD *Es ist Zeit* (Ypsilon/BMG, 1997) trug explizit den Aufdruck »Oriental Hiphop«. Im Jahr 1996 trat sie vorübergehend im ZDF als Fernsehmoderatorin (*Dr. Mag*) auf, seit 1999 moderiert sie im Radiosender ›SFB 4 Multikulti‹ die Sendung *Haydi hop*. Der Schwerpunkt ihrer musikalischen Aktivitäten lag eindeutig in Deutschland.¹²² Auf der Expo 2000 vertrat Aziza A. dann auch Deutschland und nicht die Türkei. Bereits 1997 hatte der Rocksänger Peter Maffay gemeinsam mit *Cartel* eine CD mit nachfolgender Tournee unter dem Titel *Begegnungen* organisiert.¹²³

Die große Mehrheit der zahlreichen Mitte/Ende der 1990er Jahre erschienenen CDs mit türkischsprachigem Rap passte allerdings weder zu dem deutschen Medienmythos der marginalisierten türkischen Jugendlichen noch auf den türkischen Popmarkt.¹²⁴ Vielmehr war angesichts einer überaus bunten Fülle eigentlich überhaupt keine Einheit erkennbar und erst recht nichts ›türkisches‹ – abgesehen eben von der Sprache. Nach wie vor waren die meisten Gruppen in ihrer Zusammensetzung international, neben Deutschen fanden sich Kubaner (*Da Crime Posse*), Italiener (*TCA Microphone Mafia*), Bosnier (*Cribb 199*) oder Schweizer, Bosnier, Kongolesen (*MC Sultan*¹²⁵), viele gaben ihren Stücken und Platten englische oder deutsche Titel (*Cribb 199: No Panic*

¹²¹ Dietmar Elflein (1997), S. 293. Siehe oben, S. 445, Fußnote 103.

¹²² Interviews mit Aziza A., Aziza A.: *Es ist Zeit* (BMG, 1997).

¹²³ Peter Maffay & *Cartel: Maffay'la Cartel* (BMG, 1998).

¹²⁴ *T.C.A. Microphone Mafia: No!* (1993); *Vendetta* (Day-Glo, 1996; in der Türkei: Ada); Boulevard Bou: *Eski Okul* (1993); *Fresh Family: Falsche Politik* (1993), *Alles Frisch* (1994) und *Body Marat*; *360: Yow Türke* (1993); *Advanced Chemistry feat. Boulevard Bou: Operation Art.3* (1994); DJ Mahmut & Volkan T: *Kafayı Yemi* (1996); Shakk'ah: *Domplatte* (Massive/Indigo, 1996); DJ Mahmut und Murat G.: *Garip Dünya* (Looptown, 1997); Mutlu: *Mutlu kommt* (Semaphone, 1997), *Cribb 199: No Panic – No Stress* (Spinn/Emi, 1996); Volkan: *Lava* (Looptown, 1998). Siehe Elflein (1997); Imran Ayata und Anette Weber (1997): Türkisch-sprachiger Hiphop in Deutschland, in: *Spex*, 8/1997; Daniel Bax (1997).

¹²⁵ MC Sultan: *Super Ethno Astronaut* (Spray 1998).

– *No Stress*, Shakk’ah: *Domplatte*, Köln Massive/Indigo, 1996). Überhaupt war die Sprache nur selten durchgängig Türkisch, sondern oft auch Deutsch, bei DJ Mahmut und Murat G. daneben auch französisch. *TCA Microphone Mafia* produzierten das Stück *Say What* in drei verschiedenen Versionen, auf Deutsch, Italienisch und Türkisch.¹²⁶ Musikalisch reichte das weite Spektrum von Hardcore-Rap (*Karakan*) über melodischen Funk-Hiphop (*Cribb 199*) bis zu Hiphop-Pop (Erci E.).¹²⁷ Gesampelt werden, neben verschiedenen Stilen der türkischen Musik, *arabesk*, Volksmusik, alte Istanbuler Rocksongs, traditionelle Kunstmusik, *pop müzik*, aber auch Reggae oder libanesischer Jazz. Die nationalistisch-islamische Gruppe *Sert Müslümanlar* begann ihre Kassette *Orhanca* (1998) mit einem gesampelten Lied von Rafet El Roman (*Yeter Artik*) vermischt mit einem Volkslied von Ibrahim Tatlıses (*Firat*), erst dann setzte harter Rap ein.

Besondere öffentliche Aufmerksamkeit zog in Deutschland in dieser Zeit der Begriff ›Kanak‹ auf sich, zuvor ein rassistisches Schimpfwort, das nun, Ende der 1990er Jahre, analog zum amerikanischen ›Nigger‹ zur Devise einer fiktiven türkischen Ghettokultur umgedeutet wurde.¹²⁸ Die wichtigsten Repräsentanten waren zunächst *Aziza A.* sowie der Schriftsteller Feridun Zaimoğlu.¹²⁹

¹²⁶ »Die Region Basel rappt in Dialekt, English, Italienisch, Türkisch, Französisch, Spanisch – eine kosmopolitische Szene.« Christian Platz (1999): Ein Rapper muss üben wie ein Instrumentalist, in: *Basler Zeitung*, 2. Februar 1999, S. 32

¹²⁷ Imran Ayata & Anette Weber (1997).

¹²⁸ Beispielsweise: Vito Avantario (1998): Zu Hause in Kanakistan – Zwischen Koran und Hip Hop, in: *Die Woche*, 17. April 1998. Auch eine wöchentliche Sendung des Berliner Senders ›Kiss FM‹ trug den Titel *Radio Kanaka International* (Daniel Bax, 1998, Fremde Töne vor der Haustür, in: *Blue Rhythm*, Nr. 6, S. 19; Çağlar 1998b). Eine der ältesten Berliner Gruppen, die in ihrem Namen den Ausdruck ›Kanak‹ aufnahmen, die Gruppe *K.W.B.* (›Kanak with Brain‹, vier Türken und ein Deutscher, gegründet 1993) veröffentlichten nun ebenfalls eine erste Kassette: *K.W.B.: Halay Çocuklar* (Anadolu, 1998), auf der unter anderem das deutschsprachige Stück *Bin ein Kanake* zu hören ist. Produziert wurde die Kassette in der Türkei und in Deutschland, erhältlich jedoch war sie nur in türkischen Geschäften in Deutschland. Anfang der 2000er Jahre erschienen sogar kleine, satirische Sprachführer, beispielsweise Michael Freidank (2001): *Kanakisch - Deutsch. Dem krassesten Sprachbuch überhaupt*, Frankfurt a.M.: Eichborn.

¹²⁹ Feridun Zaimoğlu (1995): *Kanak Sprak – 24 Mißtöne vom Rand der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Rotbuch. Ausgehend von Texten Zaimoğlus entstanden ein Film mit dem Titel *Kanak Attack*, sowie diverse Theater-Inszenierungen in Hamburg, Bremen und Mannheim.

1997 entstand ein informeller, zahlenmäßig eher kleiner Zusammenschluss von Künstlern, DJs und anderen unter der Bezeichnung ›Kanak Attak‹.¹³⁰ Das Logo der Bewegung war der Buchstabe K, gestaltet als Imitation des Logos der Billig-Supermarktkette ›Aldi‹.¹³¹

Gerichtet war ›Kanak Attak‹ gegen Ethnisierungen, Ausgrenzungen als soziale Opfer, sei es direkt, sei es durch die beschriebene paternalistische Multi-kulti-Haltung. In einem Interview erklärte Zaimoğlu im Jahr 2000:

›Kanake‹ meint in erster Linie: frei von Loyalität und Bekenntnis und frei von der Feststellung, dass man natürlich Deutscher ist, das ist selbstverständlich. Man ist Deutscher, meint aber in erster Linie rauszukommen und die Räume zu verlassen. ›Kanake‹ ist eine Umkehrung eines beleidigenden Hetzwortes, es ist aber gleichzeitig nicht zu verwechseln mit einer Jugendrevolte, mit einem blödsinnigen Generationskonflikt. Die Jugend ist weder gut noch schlecht, aber Jugend ist bestimmt kein Garant dafür, dass man weiß, wo's langgeht – und bloß keine Ethnopolitik, bloß keine Segregation, bloß keine Abnabelung von deutschen Verhältnissen vorgaukeln, denn ›Kanak Attak‹ ist vielleicht deutscher, als manche wahrhaben wollen.¹³²

Das Manifest der Gruppe (*Manifest gegen Mültekültürizm, gegen demokratische und hybride Deutsche sowie konformistische Migranten*) aus dem gleichen Jahr formuliert:

Kanak Attak ist ein selbstgewählter Zusammenschluss verschiedener Leute über die Grenzen zugeschriebener, quasi in die Wiege gelegter ›Identitäten‹ hinweg. Kanak Attak fragt nicht nach dem Pass und der Herkunft, sondern wendet sich gegen die Frage nach dem Pass und der Herkunft.

Von Anfang an waren bei *Kanak Attak* auch einige Rapper aktiv, im Jahr 2001, als die Bewegung freilich schon an Zulauf stark eingebüßt hatte, veröffentlichte sie den Hiphop-Sampler *Dieser Song gehört uns* mit Aziza A., Boule-

¹³⁰ Christine Köhl: *Strategien der Interkulturellen Kulturarbeit*, Frankfurt am Main: Iko 2001, S. 42-50.

¹³¹ Eine Veranstaltung von *Kanak Attak* im Jahr 1999 in Berlin warb durch ein Plakat, das den umstrittenen Titel »Gefährlich fremd« der Zeitschrift *Spiegel* parodierte.

¹³² Feridun Zaimoğlu (2000): Kanack-Attack ist vielleicht deutscher, als manche es wahr haben wollen, in: *Heimat Kunst. Kulturelle Vielfalt in Deutschland*, Broschüre April 2000, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, S. 46f.

vard Bou, Don Duric, Elena Lange (Stella), *Microphone Mafia*, Miguel Ayala, Murat G. und Sena.¹³³

Schon Ende der 1990er Jahre jedoch war es im Großen und Ganzen um den angeblichen *Oriental Hip-hop* ruhig geworden. Enttäuscht vom geringen Plattenverkauf und entnervt von der Ethnisierung durch deutsche Medien gaben die meisten Rapper auf oder zogen sich zumindest aus der Öffentlichkeit zurück.¹³⁴ Seit etwa 2000 entstanden allerdings einige neue Versuche, einen unkommerziellen, betont lokalen deutsch-türkischen Rap in Deutschland zu entwickeln. Fuat etwa veröffentlichte bei *Ypsilon* die Kassette *Hass/ick/dir*: die drei vermeintlichen deutschen Wortteile sind durch Farben voneinander abgegrenzt, im Türkischen allerdings bedeutet *ha siktir* - fick dich. Die Kassette des 2001 erschienen Samplers *Asphalt* (Rough Mix Recording / Vielklang, 2001) zeigt einen Mülleimer mit der Aufschrift »Zentrum Kreuzberg«. Er enthält deutsch und türkisch Aufnahmen von Volkan, DJ Wolverine, Killa Hakan u.a. Auch das Album von Killa Hakan *Çakallar* (Rough Mix, 2002) blieb kommerziell erfolglos.

Mit Kool Sava□, der auf seiner Homepage unter anderem schreibt »*Islamic Force* habe ich vergöttert.«¹³⁵, ist erstmals seit Mitte der 1990er Jahre wieder ein türkischer Rapper in Deutschland erfolgreich, ohne in der Öffentlichkeit vor allem als Migrant oder Türke wahrgenommen zu werden.

In Istanbul und dann auch in anderen Städten der Türkei war unterdessen in den letzten Jahren eine tatsächliche Hip-hop-Szene entstanden, von der ab 2000 einzelne Sampler erschienen,¹³⁶ zunächst fast immer gemeinsam mit türkischen Rappern aus Deutschland.¹³⁷ Den Anstoß zu dieser Entwicklung hatte zweifel-

¹³³ Kanak Attak: *Dieser Song gehört uns* (3 Finger, 2001).

¹³⁴ Interviews mit Aziza und Killa Hakan.

¹³⁵ www.kingkoolsavas.de, Juli 2002

¹³⁶ *Yeraltı Operasyonu: Hip hop toplama* (Kod Müzik, 2000) mit *Statik*, *Nefret*, *Ses*, *Silahsız Kuvet*, *Yener*, *Susturucu*; *Hip-hop Menü* (Zihni, 2001): Umut Ertek, DJ Ergün, *Rak Sabotaj*, *İttifak*, Hakan MC, Deli MC, *Illegal*, *Müfreze*, Filo, Sihir; *Underaposte: Yeraltında Türkçe Rap* (Umut 2001) mit Kahin aka Kehanet & Beyazmayın, *B-Masta*, *5Karış & Sihir*.

¹³⁷ *Yeraltı Operasyonu 2* (Kodmüzik / Universal 2001) mit Volkan feat mr.l, *Islamic Force*, *Yener*, Sultan Tunç, DJ Mahmut, Karakalp, Hakan, MC, *Statik*, u.a.; Maho-B: *Hedef 12* -

los *Cartel* gegeben, aber auch andere türkische Rapper aus Deutschland hatten Kontakte in die Türkei ausgebaut. Wiesen die Namen von Istanbul Gruppen wie *Kara Öfke* (Schwarzer Zorn) oder *MC Kara Kalp* (Schwarzes Herz) noch auf das Vorbild *Karakan* (Schwarzes Blut) von *Cartel*, so begann sich die Szene ab etwa 2000 immer deutlicher zu emanzipieren. Die Rapper *Maho-B* und *Barikat* etwa stammen aus dem westtürkischen Bursa und haben keinerlei biographischen Bezug zu Deutschland. Die einzige auch kommerziell erfolgreiche Gruppe ist das Duo *Nefret* mit *Ceza* und *Dr. Fuchs*. Wochenlang lief ihr Video *Istanbul 2000* in türkischen Musikkanälen, binnen kurzem wurde das Album immerhin 25 000 Mal verkauft.¹³⁸ War *Dr. Fuchs* noch ebenfalls in Deutschland geboren, so ist *Ceza* ein reiner Istanbul.

Insgesamt ist die Hip-hop-Szene der Türkei heute stark auf die USA bezogen und ihre Sprache von Anglizismen durchzogen. Die Identifizierung mit Afro-Amerikanern jedoch, wie sie bei den türkisch-deutschen Rappern auftrat, findet sich hier nicht. Gegenüber diesen scheinen sich viele Istanbul Rapper der Türkei tendenziell eher abzugrenzen, wobei häufig als Grund genannt wird, deren Türkisch sein nicht ausreichend.¹³⁹

Statt dessen steht eine eindeutige lokale Identität im Vordergrund. Viele Texte befassen sich mit der Stadt Istanbul (so etwa der erwähnte Titel von *Nefret*, aber auch Stücke von *Müfreze*, *Fresh Q* oder *Statik*), andere mit der Türkei. Auf dem Cover der ersten *Nefret*-Platte ist die Bosphorus-Brücke abgebildet. Der Name von *Takım 34* kombiniert das Wort *takım* für Mannschaft, synonym zu ›Posse‹ oder ›Cribb‹, mit dem Autokennzeichen 34 für Istanbul.

Die Auseinandersetzung um türkischen Rap zeigt in exemplarischer Weise die Komplexität der gegenwärtigen Situation: Die nach wie vor bestehenden Kli-

Rapor II ve şimdi! (Zihni 2002), u.a. featuring *Microphone Mafya*, Ice Taner, Murat G und Samples u.a. von *Cartel*.

¹³⁸ *Nefret: Meclis-i ala Istanbul* (Hipnetic Records, 2000). Anonym (2000): "Nefret" in izle barışın, in: *Aktüel* 5 - 11, Nr. 481, Oktober 2000, S. 74-76. Im Herbst 2001 erschien das zweite CD *Anahtar* (Hipnetic) featuring Erci E., Ayben, Bektaş & Kader K., *Fresh B*.

¹³⁹ Jan Kage (2001): Wir tanzen auch beim Militär, in: *Berliner Zeitung* 30.10.2001.

schees von Türken als Sozialproblem und Orientalen, die Spannung zwischen zwei nationalen Märkten aber auch die zunehmende Tendenz zu internationaler Kommerzialisierung.

Insgesamt gesehen sind derzeit vielfältige Ansätze zu Öffnung der gegenseitigen Abgrenzungen von Türken und Deutschen erkennbar. Die Internationalisierung des Musikmarktes ist zwar auf Populärmusikstile konzentriert, trägt jedoch zweifellos dazu bei, die Wahrnehmung von Türken insgesamt nachhaltig zu verändern. Hinzu kommt der Idealismus der sogenannten Weltmusik. Obgleich tief in koloniale Wahrnehmungsmuster verstrickt, hat sich hier ein Feld etabliert, innerhalb dessen vielfältige internationale musikalische Austausch- und Lernprozesse stattfinden. Aus der Idee von Weltmusik heraus entstanden in Deutschland mittlerweile zahlreiche lokale und regionale Begegnungsmöglichkeiten für Musiker unterschiedlicher Herkunft, etwa Festivals oder interkulturelle Kulturzentren. Auf individueller Ebene finden in diesem Kontext zahlreiche kreative Begegnungen von Musikern statt, die zumeist weit über ›deutsch-türkische Dialoge‹ hinausreichen.