

Ibrahim-Kaan Cevahir (Düsseldorf)

Musik als kommunikatives Gerüst im Konstrukt einer sich fortwährend wandelnden Identität am Beispiel der türkischen Migrationsgesellschaft in der BRD

Die Ankunft der ersten türkischen „Gastarbeiter“ im anwerbenden Westen Deutschlands markiert einen tiefen Einschnitt in die dort bis dahin geltenden demografischen Strukturen und zugleich den Import außereuropäischer Traditionen, Konventionen und kulturellen Entfaltungen, deren Geltungsbereich und Bedeutungen im Anwerbeland spätestens mit dem Beginn der symptomatischen Folgeerscheinungen des Migrierens von den jeweilig betroffenen migrierenden Individuen hinterfragt wurden. Angesichts der identitätsstiftenden Bedeutung von kulturellen Erfahrungen mündete ein solcher (innerer) Konflikt oftmals in eine chronische Identitätskrise der Migranten, zumal diese Krise bereits im Heimatland mit dem Abwägen der Pull- und Push-Faktoren bzw. der individuellen Entscheidung für die Migration eingeleitet wurde. Das Hauptanliegen dieses Beitrags ist die generationenübergreifende Untersuchung jener Phase, in der türkischstämmige Migranten mit den äußeren, insbesondere sie selbst betreffenden Problemfaktoren in Deutschland und den daraus resultierenden inneren Identitätskonflikten konfrontiert wurden. Unter Berücksichtigung sozio-kultureller, politischer und psychologischer Faktoren lässt sich konstatieren, dass gerade der (vertrauten) Musik eine hinsichtlich der Resilienz bzw. Überwindung der Auswirkungen der Migration eine entscheidende, gar identitätstragende Bedeutung zu kommt. Die in den türkischen Migrationsgesellschaften gepflegte Musik wie auch das aus dem musikalischen Erlebnis generierte Kollektivbewusstsein schufen eine Ebene, auf der trotz stark eingeschränkter Kommunikations- und Handlungskompetenzen ein Erfahrungs- bzw. Informationsaustausch unter den Migranten stattfinden konnte. Über die kommunikative Funktion hinaus war es insbesondere der emotionale Gehalt von Musik, der einerseits die türkischen Migranten zur Selbstreflexion ermutigte, sie in einer fremden Umgebung an ihre kulturellen Wurzeln erinnerte, und andererseits durch Musik die eigenen Sorgen gemeinschaftlich mit Humor und Ironie überspielt werden konnten.

Musik aus der Türkei in Deutschland – ein grober Umriss

Die ersten türkischen „Arbeitsmigranten“ in Deutschland stammten vorwiegend aus Anatolien, ungeachtet der Wahrscheinlichkeit, dass sich viele unter ihnen zwischenzeitlich in größeren türkischen Städten aufgehalten haben dürften. Diese aus einer demografischen Bewertung resultierende Prämisse scheint zu jener sich in der deutschen Gesellschaft zu Beginn der Arbeitsmigration verankerten Konklusion geführt zu haben, welche die türkischen Musikgattungen entgegen ihrer sich in vielfältiger Weise unterscheidenden Idiome vermeintlich unter der Bezeichnung „anatolische Musik“¹ subsumierte und dadurch die Türkische Musik regional eingegrenzt wurde. Vom Leben in Deutschland erhofften

1 Vgl. Maria Wurm, *Musik in der Migration. Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland*, Bielefeld 2006, S. 30.

sich die Migranten eine deutliche Verbesserung ihrer persönlichen Lebensumstände – in soziopolitischer (Push-Faktor) wie auch finanzieller Hinsicht (Pull-Faktor). Insofern legten viele Migranten ihre ersparten Einkünfte zurück, um damit später im Heimatland ein wohlhabendes Leben führen zu können – eine Rückkehr in die Heimat schien daher von Anfang an geplant gewesen zu sein.² Entsprechend dieser zukunftsorientierten Sparmaßnahmen wurde das Geld zunächst ausschließlich für das Notwendigste ausgegeben. Dies schloss den Erwerb elektronischer (Unterhaltungs-)Medien wie etwa Radiogeräte, Schallplattenspieler, Fernsehgeräte kategorisch aus. Vor diesem Hintergrund wurde Musik zunächst im privaten Rahmen praktiziert und erlebt.³ In diesem Zusammenhang traten aus der türkischen Migrationsgesellschaft jene Musiker in den Vordergrund, die als Aşık (Dichtersänger) die Auswirkungen der Migration, Lebensumstände türkischer Migranten wie auch die Absonderlichkeiten Deutschlands bzw. „der“ Deutschen in ihren Gurbetçi-Türküleri (Auswanderer-Balladen) thematisierten.⁴ Nota bene zeigt sich auch an diesem Beispiel der Wandlungscharakter bzw. die adaptive Eigenschaft der Türkü – traditionelle türkische Volkslieder –, die sich rückblickend auf ihre Entstehungs- wie auch Entwicklungsgeschichte als Kompositum musikalisch-literarischer Intermedialität etablierten (u. a. Kinder-Türkü, Helden-Türkü, Soldaten-Türkü, Liebes-Türkü etc.). In musikalischer Hinsicht entsprachen die Gurbetçi-Türküleri weitgehend dem kompositorischen Aufbau der traditionellen Türkü, die sich cum grano salis anhand der Parameter Form, Rhythmisierung, Instrumentation, Sujet und Region kategorisieren lässt.⁵ Dieser Differenzierung kommt angesichts der vermeintlichen Subsumierung der Türkischen Musik unter der Bezeichnung „anatolische Musik“ eine umso wichtigere, gar korrektive Bedeutung zu. Im Laufe der 1970er und 1980er Jahre wurden die Gurbetçi-Türküleri zunehmend von der Arabesk-Musik verdrängt, die zehn bis zwanzig Jahre zuvor in weiten gesellschaftlichen Kreisen der Türkei „wiederbelebt“ und popularisiert wurde; wiederbelebt insofern, als dass der Orientalismus und seine kulturellen Zweige zu Gründungszeiten der Türkischen Republik (1923) bzw. Lebzeiten des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk verworfen, gar durch radikale kulturpolitische Maßnahmen aus dem öffentlichen Kulturleben der Türkei verbannt wurden. Jedenfalls schien das Aufkommen einer sich in der Türkei ausbreitenden kurzweiligen „arabischen Mode“ auch Einfluss auf die (kultur)musikalische Orientierung und Ausübung der türkischen Migranten in Deutschland genommen zu haben. Das Sujet beider Musiken – der Arabesk-Musik wie auch der Gurbetçi-Türküleri – vertiefte zwar überwiegend Konflikte und Emotionen zwischenmenschlicher Beziehungen, allerdings wurden diese in den Gurbetçi-Türküleri konkret auf die soziokulturelle Situation türkischer Migranten übertragen. Die musikalischen Auseinandersetzungen mit dem Leben in Deutschland kamen mit der Arabesk-Musik insofern vorerst zum Erliegen.⁶ Als thematischer Gegenstand wurde die Beziehung zwischen Mensch und Migration erst in den 1990er Jahren im Zuge der globalen Etablierung populärer Kulturen bzw. popmusi-

2 Eine (endgültige) Rückkehr in die Heimat (im türkischen Volksmund „kesin dönüş“) wird – auch wenn teilweise unterschiedlich begründet und motiviert – noch heute in Kreisen türkischer MigrantInnen in Erwägung gezogen. Siehe dazu auch Ayla Güler Saied, *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*, Bielefeld 2012, S. 183.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Vgl. Martin Greve, *Die Musik der imaginären Türkei: Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*, Stuttgart 2003, S. 36.

6 Vgl. Wurm, *Musik in der Migration*, S. 31.

kalischer Trends durch die türkische Popmusik und insbesondere den deutsch-türkischen Rap wieder aufgegriffen.⁷ Bleibt die Frage, inwiefern es sich hierbei noch um Musik aus der Türkei im ursprünglich traditionellen Sinne handelt bzw. ob in diesen Genres vermeintliche Stilelemente „türkischer Musik“ lediglich rudimentär mit- und ausklingen, zumal sich die Türkische Musik in Deutschland in vielem – insbesondere in stilistischer und regionalkultureller Hinsicht – unterscheidet. Greve führt die regionalen Unterschiede auf drei Faktoren zurück: die jeweilige Größe der türkischen Bevölkerung, das soziokulturelle Umfeld und die regionale Einwanderungsgeschichte.⁸ Wiederum lässt sich die türkische Musik in Deutschland dadurch vereinheitlichen, dass sie von einer Schnellebigkeit, einem niedrigen Institutionalierungsgrad und doch einer starken Orientierung an den Kulturen und Konventionen der Türkei geprägt ist und alle einander bedingen.⁹

Über die Zerrissenheit der Identität

Metin Türköz, 1937 in Kayseri (Türkei) geboren, immigrierte 1962 als gelernter Schlosser nach Deutschland, wo er zunächst in Köln für Ford arbeitete, in den Folgejahren allerdings zum Volkssänger bzw. zur Stimme der türkischen „Gastarbeiter“ in Deutschland avancierte.¹⁰ Es waren weniger seine musikalischen Fähigkeiten oder ästhetischen Ansprüche, die ihn innerhalb der türkischen Migrationsgesellschaft populär machten, sondern mehr das Sujet seiner stets humoristisch und sarkastisch angehauchten Gurbetçi-Türküleri, in denen er selbstreflektierend seine alltäglichen Erlebnisse in Deutschland schilderte und gleichermaßen die türkischen Migranten für ihre Lebensumstände und die Auswirkungen der Migration sensibilisierte. Ferner lässt sich der Erfolg seiner musikalischen Karriere daran messen, dass insgesamt 13 Musikkassetten und 72 Singles seiner teilweise bilingual gesungenen Gurbetçi-Türküleri von einem türkischen Unternehmer produziert und vermarktet wurden,¹¹ wodurch seine Musik auch türkischen Migranten außerhalb der Region Köln zugänglich wurde. Ab den 1970er Jahren beschloss Metin Türköz seine Musikerkarriere zu beenden und wandte sich anschließend dem Obst- und Gemüsehandel zu: „Über Jahre habe ich dem Menschen etwas für sein Gehör angeboten und nun möchte ich seinen Magen füllen.“¹²

In einem Interview mit dem renommierten Dokumentarfilmer Nedim Hazar offenbart Türköz, wie er selbst seine Ankunft in Deutschland erlebt hat und von welchen Problemen und Diskrepanzen die erste Phase seines Aufenthaltes gekennzeichnet war. Hierbei scheint er unbewusst seine Reminiszenzen und überhaupt seine Entscheidung für die Migration a posteriori zu bewerten. Insofern kommt dieser einzigen Primärquelle auch hinsichtlich der aktuellen empirischen Migrationsforschung eine umso wichtigere Bedeutung zu. Nach einer prunkvollen Begrüßung am Kölner Hauptbahnhof durch Menschenmengen und eine Blaskapelle (!), wurden Türköz und seine türkischen Arbeitskollegen bereits am zweiten Tag aus den Betten „rausgerissen“¹³, in Gruppen aufgeteilt und den verschiedenen Arbeitsplätzen in der Fabrik zugewiesen – eine dem Anschein nach an militärdisziplinarische Kon-

7 Ebd.

8 Vgl. Greve, *Musik der imaginären Türkei*, S. 47.

9 Vgl. Wurm, *Musik in der Migration*, S. 31.

10 Vgl. <<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/948256>> 14.4.2017.

11 Vgl. <<http://www.zeit.de/2011/34/DOS-Tuerken/seite-3>> 14.4.2017.

12 Vgl. Nedim Hazar, *WDR Musikpassagen*, Köln 1996, übersetzt durch Autor.

13 Ebd.

ventionen erinnernde Vorgehensweise. Rausgerissen bzw. zerrissen wurden damit ebenso die Erwartungen wie auch Visionen, aus denen die türkischen Migranten ihre Motivation schöpften. Die Verhältnisse zwischen subjektiver Erwartungshaltung und Wahrnehmung verschränken sich hier in einem Paradoxon, dessen Ausmaß sich ebenso auf die identitären Eigenschaften wie auch auf die Sozialisation türkischer Migranten überträgt. Verschärft wird diese Diskrepanz durch sprachliche Barrieren und Missverständnisse, insofern Türköz wie auch seine türkischen Arbeitskollegen grundsätzlich auf alles in deutscher Sprache Gesagte bzw. Gefragte reflexartig mit „Ja, Ja“ antworteten.¹⁴ Eine nicht oder kaum vorhandene Kommunikationskompetenz führt(e) konsequenterweise zu einer stark beeinträchtigten Handlungskompetenz, die sich insbesondere im beruflichen Alltag, sozialen Umfeld und ebenso in der Beziehung zwischen Arzt und Patient bemerkbar macht(e). Letzteres bedeutete in vielen Fällen, dass der Arztbesuch trotz starker gesundheitlicher Beschwerden überwiegend gemieden wurde – auch die Angst vor einer Kündigung aufgrund einer gutachterlich festgestellten Arbeitsunfähigkeit spielte dabei eine wesentliche Rolle. Die beeinträchtigte Handlungskompetenz versetzte die türkischen Migranten zugleich in einen Zustand der Hilfsbedürftigkeit und infantilisierte sie in ihren Verhaltensmustern. Erst mit der Gründung der ersten türkischen Vereine in Deutschland ergab sich dann eine Möglichkeit für die türkischen Gastarbeiter, sich an deutschen und türkischen (!) Feiertagen zu treffen und initiativ das weitgehend monotone Freizeitleben beinahe aller Migranten zu gestalten. Neben einem Informationsaustausch und themenübergreifenden Diskussionen stand vor allem Türköz auf dem Programm, der als Aşık mit seiner Stimme an der Saz¹⁵ die musikalische Leitung übernahm.¹⁶ Die türkischen Gastarbeiter sehnten sich geradezu nach jener Musik, in der sie sich selbst wiedererkennen und ihre Sorgen heraushören konnten, durch die aber auch relevante wie auch banale Themen (u. a. Aufenthaltserlaubnis und Vorarbeiterbeschimpfungen) an- bzw. erstmals ausgesprochen wurden.¹⁷ Zumal Türköz innerhalb der türkischen Migrationsgesellschaft anscheinend das Privileg der Narrenfreiheit genoss und auch als Sprachrohr für anonymisierte Migranten fungierte. Insofern führte Türköz als türkischer Gastarbeiter in Deutschland zwar eine hauptberufliche Tätigkeit aus, inoffiziell engagierte er sich jedoch als türkischer Musiker innerhalb der überwiegend aus Arbeitsmigranten bestehenden türkischen Kommunität. Dieses Doppelleben konvergiert mit der Zerrissenheit seiner eigenen bzw. zwiespältigen Identität, die er selbst durch Musik zu kompensieren versuchte. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive gilt Türköz als ein Vertreter traditioneller türkischer Musik, die sich gattungsübergreifend insbesondere durch differenzierte Rhythmisierung, vereinfachte Form, Heterophonie und aus den türkischen Makam hervorgehende folkloristische Improvisationen charakterisieren lässt. Im Wechselspiel lösen sich häufig Gesang und improvisatorische Intermezzi auf der Bağlama ab – eine in der türkischen Volksmusik noch heute bestehende konversierende Beziehung zwischen Gesang und Instrument. Der Gesang von Türköz wiederum wird von einem ausschweifenden, durch Orientalismen verzierten Melisma getragen, das sich in seiner Ausprägung durchaus mit dem arabesken Gesang vergleichen lässt. In seinen Gurbetçi-Türküleri fand Türköz Worte für diejenigen Migranten, die sich sprachlos fühlten und dennoch gehört

14 Ebd.

15 Saz ist im Türkischen die Bezeichnung für ein Instrument, doch irrtümlicherweise wird es oft als Synonym für die Bağlama verwendet, eine traditionelle türkische Langhalslaute. Auch Türköz meint stets die Bağlama, wenn er von Saz spricht.

16 Vgl. Hazar, *WDR Musikpassagen*.

17 Ebd.

werden wollten. Beispielsweise in seinem Lied „Alamanya, Alamanya“ (dt. „Deutschland, Deutschland“), das sich ausschließlich um eine Beschreibung der ersten Impressionen von Deutschland bemüht, die kulturellen und religiösen Unterschiede zwischen Türken und Deutschen verdeutlicht und zugleich die aus dem Erwartungsbruch resultierende Enttäuschung ausdrückt:

„Auf dem Arbeitsamt sangen sie deine Lobeslieder / Ständig neue Arbeiter / Schau, was für ein Leben dein Landsmann dort führt! Deutschland, Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken, Deutschland, Deutschland, du findest keinen Dümmeren als den Türken / In München gab es Schweinefleisch / Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken, und wir finden nicht das, was wir suchten“¹⁸

Das Gefühl der Reue zieht sich durch das gesamte Lied, kompensiert durch den tänzerischen wie auch belustigenden Charakter der Musik – ein Versuch, die eigene Unzufriedenheit und das Bedauern mit Humor und Sarkasmus zu überspielen. Wie etwa im Lied „Alamanyada, neler var“ (dt. „Was es alles in Deutschland gibt“), in dem das vermeintlich konventionelle Leben der Deutschen aus der (subjektiven) Perspektive eines türkischen Gastarbeiters dargestellt wird:

„Was es in Deutschland gibt / guten Morgen, guten Tag, guten Abend, gute Nacht / Dankeschön, bitteschön, / Jeden Tag müssen sie leiden / so fängt jeder Tag an / die Essgewohnheiten sind sehr fremd, jeden Tag essen sie Kartoffeln und Schweinefleisch, altes Fleisch, Schildkröten, Frösche, Schnecken, die armen Tiere / o je was habe ich mir nur angetan / Karneval ist eine Unverschämtheit ganz Europas, nackte Frauen, tanzen in der Öffentlichkeit / es gibt keine angenehme Arbeit, lauter Überstunden / Ausländer sind hier unerwünscht, Wohnungen vermieten sie uns nicht / alle anderen Migranten werden gehasst, nur die Türken geliebt.“¹⁹

Konkret stellt Türköz hier Bezüge zu seinen persönlichen Erfahrungen her und umschreibt in derselben Präzision die Probleme und Auswirkungen der Migration, wie etwa die zuvor angesprochene beeinträchtigte Kommunikations- und Handlungskompetenz in einer fremden Umgebung oder die kulturellen und religiösen Differenzen, die im schlimmsten Fall isolierend wirken. Gravierender scheinen die Arbeitsatmosphäre und -bedingungen wie auch das Einschränken des Lebensraumes und der sozialen Freizeitgestaltung gewesen zu sein, etwa durch das nicht Bereitstellen von Mietwohnungen. Jedenfalls wirkten sich eben diese Diskrepanzen und diskriminierenden Verhaltensweisen bereits auf die damaligen zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen Türken und Deutschen aus. Nota bene ist der letzte Vers aus „Alamanyada, neler var“ verständlicher- jedoch bedauerlicherweise ironisch gemeint. Aufgrund seiner Authentizität, des Sujets seiner Gurbetçi-Türküleri und schließlich seiner Verbundenheit zu den türkischen Gastarbeitern, avancierte Türköz zu einem populären Aşık, konnte jedoch nur innerhalb der türkischen Migrationsgesellschaft agieren und blieb der deutschen Öffentlichkeit trotz Veröffentlichung seiner Lieder weitgehend unbekannt. Anzumerken ist, dass sich gleichermaßen die meisten Migranten dieser Generation durch die zuvor angedeuteten Bedingungen und Umstände zunehmend isolierten und die zerrissene Identität eines zwar eingeladenen, jedoch unerwünschten bzw. bloß geduldeten „Gastarbeiters“ aufzeigten – ihr Stellenwert als *Persona non grata* wurde in der deutschen Gesellschaft und Öffentlichkeit schließlich sehr früh definiert.

18 Vgl. Metin Türköz, *Alamanya, Alamanya* (dt. Deutschland, Deutschland), übersetzt durch Autor.

19 Ebd.

„Die Kanaken“ in der deutschen Öffentlichkeit

Cem Karaca, am 5. April 1945 in Antakya geboren und am 8. Februar 2004 in Istanbul gestorben, war ein türkischer Rockmusiker und zugleich einer der bedeutendsten Vertreter der türkischen Anadolu-Rock-Bewegung. Zunächst in diversen Coverbands aktiv, gründete er 1967 seine erste türkischsprachige Band Apaşlar und später die Band Dervisan. Aufgrund der überwiegend gesellschaftskritischen und politischen Konnotation seiner Songs wurde ihm seitens der türkischen Regierung Staatsfeindlichkeit bzw. Landesverrat vorgeworfen – 1980 folgte ein Haftbefehl gegen ihn und kurz darauf seine Ausbürgerung. Seit 1979 lebte Karaca im Exil in Deutschland, eignete sich sehr schnell die deutsche Sprache an und führte sein Leben als Musiker fort.²⁰ Bemerkenswert ist sein 1984 erschienenes deutschsprachiges Album „Die Kanaken“, das sich ausschließlich der Situation türkischer Gastarbeiter und Migranten widmet und die Themen Arbeitslosigkeit und Ausländerfeindlichkeit besonders gewichtet. Nota bene ist dies das einzige deutschsprachige Musikalbum des türkischen Rocksängers bzw. der „Kanaken“ – der Freundeskreis und die Band um Karaca herum –, das erstmals von einer deutschen Plattenfirma veröffentlicht wurde und sich dadurch auch in Kreisen deutscher Musikkonsumenten verbreitete.²¹ Stilistisch lässt sich das Album nur schwer einordnen, da sich hier die deutsche Sprache, folkloristische Sequenzen aus der traditionellen Türkischen Musik und Elemente des türkischen Anadolu-Rock miteinander verschränken. Dadurch, dass sich die Albumtexte dabei betont gesellschaftskritisch zeigen, steht das Album in gewisser Weise auch in der Tradition von deutschsprachigen Rockbands, welche aus der Friedensbewegung der 1970er Jahre hervorgegangen sind.²² Karacas Songs schließen sich den Inhalten der Gurbetçi-Türküleri nicht bloß an, sondern ziehen das Resümee aus einer anfänglich gescheiterten Migrationspolitik Deutschlands, die letztendlich auf die soziokulturelle Situation der türkischen Migranten wie auch auf die türkisch-deutsche Beziehung abfärbte. Deutlich erkennbar ist dies beispielsweise im Song „Mein deutscher Freund“, in dem die Situation der Gastarbeiterfamilien der ersten Generation stropfenweise aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt wird:

„Türkisch Mann wir brauchen dich, komm ins Wirtschaftswunderland, Arbeit wartet dort auf dich / Nimm die Zukunft in die Hand, harte Arbeit, harte Mark / türkisch Mann noch weißt du nichts, dass du eintauschst Menschlichkeit gegen eine Fließbandschicht / er glaubt so fest daran, Freund ist ja der deutsche Mann / Mein Freund der Deutsche [...].

Türkisch Frau du bist gewohnt, Hausarbeit im Heimatort, Putzen wird hier gut entlohnt / hörst du auch ein gutes Wort, fremde Sprache kein Kontakt, zu der Frau vom gleichen Haus / Gastfreundschaft war zugesagt und jetzt heißt es Türken raus / Sie hoffte fest darauf, Freundin wird deutsche Frau / Meine Freundin die Deutsche [...].

Türkisch Kind und deutsches Kind, ihr sollt unsere Hoffnung sein / da wo jetzt noch Schranken sind, reißt sie nieder stampft sie ein, baut die Brücken zum Verstehen / Herzen brauchen keine Stacheln, eine Welt wird neu erstehen, ganz neu erstehen, wenn ihr wollt, ihr könnt es schaffen / türkisch Frauen, Mann und Kind, euer Traum wird dann erfüllt.“²³

Karacas Beobachtungen decken sich weitgehend mit den persönlichen Erfahrungen von Türköz, gerade hinsichtlich kultureller Divergenzen, Arbeitsbedingungen und einer sich

20 Vgl. <<http://www.cemkaraca.com/biography.php>>, 14.4.2017.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. Cem Karaca, *Mein Freund der Deutsche* aus dem Album „Kanaken“.

ausbreitenden Diskriminierung gegenüber türkischen Migranten. Allerdings setzt Karaca seine Hoffnungen in die Zusammenarbeit der nächsten Generationen, aus der er sich eine Neuordnung der gesellschaftlichen Unverhältnismäßigkeiten wie auch den Beginn einer langwierigen Freundschaft zwischen Türken und Deutschen erhofft. Bleibt die Frage, welches Konzept des „einander Verstehens“ Karaca selbst vorschwebte und inwiefern die deutsche Gesellschaft und Politik zu jener Zeit für das Verstehen außereuropäischer Kulturen – etwa die türkische Musik – sensibilisiert wurden. Jedenfalls scheint das *Accelerando* (vgl. Abb. 1) zum Ende des Songs „Mein deutscher Freund“ auf die Dringlichkeit der sich zunehmend verschlechternden Lebensumstände türkischer Migranten in Deutschland hinzudeuten und explizit eine zukunftsweisende Lösung zu fordern.



Notenbeispiel 1: Sequenz accelerierender Repetitionen im Schlussteil des Songs *Mein deutscher Freund*

Damit unternahm Karaca als ein ebenso in türkischen wie auch deutschen Kreisen anerkannter Musiker insofern einen entscheidenden Schritt, als er mit seinen populären Songs auf die Situation türkischer Migranten in Deutschland aufmerksam machte, dadurch die Auswirkungen der Migration auch außerhalb der geschlossenen türkischen Migrationsgesellschaft diskutierte und durch Musik die Notwendigkeit entsprechender soziopolitischer wie auch integrativer Lösungsansätze betont wurden. Diese Entwicklung schien sich auf die Identitätsbildung türkischer Migranten erster wie auch zweiter Generation übertragen zu haben. Zwar wurden auch letztere weiterhin als „Gastarbeiter“ bzw. „Kanaken“ in der deutschen Gesellschaft stigmatisiert, allerdings sprachen sie sich nun auch außerhalb der ursprünglich geschlossenen Migrationsgesellschaften aus – schon deshalb, weil sie in ihrer Kommunikations- und Handlungskompetenz verglichen mit denen ihrer Vorgänger weniger eingeschränkt waren. Jedoch blieben auch ihre Identitäten weitgehend gezeichnet von jener Zwiespältigkeit, die sich insbesondere aus den Fragen nach der kulturellen Zugehörigkeit und den Grenzen integrativer Anpassung entwickelte, zumal die türkischen Migranten der zweiten Generation nun unter dem Einfluss neuer populärer Kulturen und popmusikalischer Trends standen und dazu neigten, sich von den Traditionen und Kulturen ihres Heimatlandes zu distanzieren. Angesichts der Gefahr einer gesellschaftlichen Segregation wollten sie sich in das kulturelle Umfeld einfügen, ohne sich gänzlich assimilieren zu müssen.

Transnationale Zusammengehörigkeit als identitätsstärkender Impuls

Eine Assimilation fordert ein, die eigentliche Identität gänzlich aufzugeben und jegliche sie prägenden kulturellen Erfahrungen zu verwerfen. Allein dadurch ist jede Form der Assimilation an sich unerfüllbar, als Prozess ist sie lediglich illusionär. Insofern kommt der Religion eine tragende Bedeutung zu, was daran deutlich wird, dass sich die zweite Generation türkischer Migranten angesichts der sich zu ihrer Zeit etablierenden populären Kulturen weniger an den Traditionen und Kulturwerten ihres Heimatlandes orientierte, sondern mehr noch an ihrem Glauben festhielt – der Islam trug allein stehend die Identität türkischer Migranten. Dabei lässt sich dieser diasporische Islam dadurch charakterisieren, dass er sich

in Europa herausbildete, von einer kollektiv-religiösen Ideologie getragen wurde und die Bedeutung einer transnationalen Zusammengehörigkeit verdeutlichte – in Anlehnung an die „umma“, die Überzeugung von einer islamischen Weltgemeinschaft.²⁴ Das Generieren eines solchen Kollektivbewusstseins ist angesichts der situativen Verortung als Muslim in der jeweiligen Migrationsgesellschaft lediglich das Resultat insbesondere zweier Umstände: Einerseits hat sich eine Tradition etabliert, Islam und Christentum stellvertretend für ein vermeintlich islamisches und christlich-jüdisches Werteverständnis in einen Antagonismus zu setzen. Andererseits setzten sich zu der Zeit die Trägerschichten des Islam vorwiegend aus Arbeitsmigranten und ihren Abkömmlingen zusammen – einschließlich den Neuankömmlingen –, die in Europa weitgehend Tätigkeiten schwerer körperlicher Arbeit ausübten und sich selten weiterqualifizierten, geschweige denn beruflich aufstiegen. Konklusiv schien der Islam nicht nur die fremde, vermeintlich konträre Religion, sondern zugleich die der Arbeiter, der „underclass“ gewesen zu sein.²⁵ Die türkischen Migranten wurden daher in zweifacher Hinsicht ausgegrenzt (Nationalität / Religiosität) und traten konsequenterweise Gemeinschaften mit Gleichgesinnten bei, um einerseits als gleichberechtigtes Individuum Halt in diesen zu finden und andererseits die eigene Existenz abzusichern. Unter dem Deckmantel der muslimischen Identität wurden solche Gemeinschaften auch von Musikern, insbesondere türkischsprachigen Rappern konstruiert. Beispielsweise von der in Frankfurt entstandenen Rap-Gruppe „Sert Müslümanlar“ (dt. Die starken Moslems), deren programmatische Namensgebung bereits auf die Gewichtung islamischer Aspekte hindeutet und scheinbar die Definition einer neuen muslimischen Identität impliziert. Zumal die Ursprünge des türkischen Hip-Hop nicht in der Türkei, sondern in Deutschland liegen. Der Islam als Weltreligion und größte Gemeinsamkeit türkischer Migranten einerseits, und der Rap als global anerkannte und vernetzende Musik, bildeten damit das Gerüst jenes Kollektivbewusstseins, das sich ebenso auf die identitären Eigenschaften wie auch auf das daraus resultierende Agieren türkischer Migranten übertrug. Sert Müslümanlar rappten überwiegend auf Türkisch. Dadurch haben sie sich nicht bloß in der Türkei, sondern auch in den global angesiedelten türkischen Kommunitäten etablieren können. Als Identitätsmerkmal kommt der Sprache in der Rap-Musik ohnehin eine entscheidende Bedeutung zu, auch hinsichtlich der Interaktion zwischen Künstler und Publikum. Denn sie kann einerseits „eine Zugangsbarriere und auf der anderen Seite ein Türöffner sein“²⁶. Sert Müslümanlar kritisieren in ihren Songs die sich zu jener Zeit in Deutschland ausbreitende Xenophobie und definieren zudem eine muslimische Identität auf einer musikalisch-literarischen Ebene, wie etwa in ihrem Song *Solingen*, in welchem sie den rassistisch motivierten Brandanschlag auf eine ausschließlich von Türken bewohnte Wohneinrichtung in Solingen im Jahr 1993 aufs Schärfste verurteilen. Gleichzeitig rufen sie in ihrem Song alle in Deutschland lebenden Türken dazu auf, sich nun als Träger der muslimischen Identität in organisierter Form zu verteidigen. Diese Aufrufe lassen sich zwar durchaus mit der aggressiven Rhetorik amerikanischer Gangster Rapper vergleichen,²⁷ in musikalischer Hin-

24 Vgl. Werner Schiffauer, „Vom Exil- zum Diaspora-Islam. Muslimische Identitäten in Europa“, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, Heft 4, München 2005, S. 347–368, hier S. 348.

25 Vgl. ebd., S. 347.

26 Saied, *Rap in Deutschland*, S. 158.

27 Vgl. Thomas Solomon, „Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in diaspora and in the homeland“, in: *Muslim Rap, Halal Soaps and Revolutionary Theatre*, hrsg. von Karin van Nieuwkerk, Texas 2011, S. 59–78, hier S. 62.

sicht unterscheiden sich Sert Müslümanlar allerdings von einer vermeintlich typisierten, in Deutschland adaptierten amerikanischen Rap-Musik. Diese Divergenz lässt sich u.a. an der musikalischen Gestaltung und Instrumentation des Songs *Solingen* aufzeigen, dessen Beginn durch ein Wechselspiel zwischen Bağlama und Zurna eingeleitet und von folkloristischen Makam-Improvisationen abgelöst wird – konventionelle Introduktionen, wie man sie in der traditionellen türkischen Musik vorfindet. Erst durch das Einblenden der Beats und Synthesizer-Sequenzen nimmt der Song charakteristische Züge amerikanischen Hip-Hops an, wobei hier die Verschränkung mit den prägnanten Improvisationen der Bağlama und Zurna einen neuen Stil generiert:

„Oh, Leben in der Fremde / du hast uns ruiniert und ausgebeutet / was haben wir verbrochen? / Ist es unsere muslimische Identität? / Unsere türkische Identität? / Oder unser Menschsein? Gott möge sie in Frieden ruhen lassen / die Toten leben in unseren Herzen weiter/ Wir alle sind muslimische Brüder / gemeinsam werden wir die Ungläubigen besiegen / Hey Moslem, welche Nachricht hast du zu überbringen? / Wer hält die Wache? / Nimm das Gewehr „tek tek tek“ [Onomatopoesie] und erschieß sie alle ohne Gnade!“²⁸

Neben ihrer scharfen Kritik an der soziokulturellen Ausgrenzung und Diffamierung der in Deutschland lebenden Türken, thematisierten Sert Müslümanlar in ihren Songs auch den Bürgerkrieg im Südosten der Türkei, der in den 1990er Jahren einen Höhepunkt erreichte und gravierende Auswirkungen auf die Beziehung zwischen Türken und Kurden hatte. Mit dem Hinweis auf die gemeinsame muslimische Identität sprachen sich in jener Zeit mehrere deutschtürkische Rapper und Bands für eine Versöhnung und ein Ende des Konfliktes aus, darunter auch Sert Müslümanlar mit ihrem Song

„Allahu Ekber Bizlere Güc ver“ (dt. „Allah ist groß, gib uns Kraft“): „Allah ist groß, gib uns Kraft / Nun an alle Moslems gerichtet / Werde ein Moslem / lasst uns den Krieg beenden und wie Menschen leben / Dies ist deine letzte Chance, verpasse sie nicht / lasst uns die dreckigen Waffen hinlegen / Ich spreche zu euch allen, Kurden, Aleviten, Sunniten, weil wir alle Brüder sind / Bringt es dir Vergnügen den eigenen Bruder zu töten? / Schämst du dich den gar nicht?“²⁹

Zu Beginn des Songs erklingt der „ezan“, der islamische Gebetsruf, der in der Aufnahme gewollt von dem Lärm mehrerer Maschinengewehre gestört wird. Aus musikalischer Sicht wird hier eine äußerst interessante semantische Klangatmosphäre erzeugt. Mit der diametralen Gegenüberstellung von Islam und Krieg werfen Sert Müslümanlar in ihrem Song den türkischen Migranten vor, sich unter dem Einfluss politischer Gewalt vom Islam abzuwenden und dadurch ihre eigentliche Identität zu verleugnen. Aus dem Song kristallisiert sich die Idee jener muslimischen Gemeinschaft in der Diaspora heraus, die nicht nur Türken und Kurden, sondern über jegliche Nationalitäten hinaus Sunniten und Alewiten miteinschließt.³⁰ Solomon differenziert das Islamverständnis der Sert Müslümanlar, das sich zu jener Zeit in weiten Kreisen türkischer bzw. muslimischer Migranten ausbreitete, in einen „ethnisch-kulturellen“ und „kulturell-politischen“ Islam.³¹ Insofern beobachtet er, dass insbesondere strenggläubige Migranten, die ihren muslimischen Glauben auch praktisch ausleben, eine „ethnicized cultural Muslim identity“ aufweisen. Eine „cultural political muslim identity“ entstehe wiederum aufgrund politischer Unterdrückung und soziokultu-

28 Sert Müslümanlar, *Solingen* (Auszug, ins Deutsche übersetzt durch Autor).

29 Sert Müslümanlar: *Allahu Ekber bizlere güc ver* (Auszug, ins Deutsche übersetzt durch Autor).

30 Ebd.

31 Solomon, „Hardcore Muslims“, S. 66.

reller Ausgrenzung.³² Bemerkenswert ist in jedem Fall, in welchem Ausmaß organisiertes Networking und ein reger Gedankenaustausch unter den Rappern jener Zeit stattgefunden hat:

„Since the mid-1990s, Turkish rap made in Europe has spread back to Turkey itself, and two-way flow of people, recordings, and informations has continued between the homeland and the diaspora. Rappers from Europe come to Turkey to perform, and may do guest spots on recordings by rappers based in Turkey; the latter likewise perform abroad, especially in Germany. Rappers in Turkey thus get ideas and practices not only directly from US rappers, but also mediated through Turkish rappers in Europe especially Germany.“³³

Resümee und Ausblick

Anhand der Beispiele Metin Türköz, Cem Karaca und Sert Müslümanlar, deren jeweilige Bedeutungen im Kontext von Musik und Migration weit über singuläre Erscheinungen hinausgehen, lassen sich komplexe Prozesse identitärer Wandlungen insbesondere türkischer Migranten exemplarisch darstellen. Während die ersten Gastarbeiter scheinbar eingesperrt in der Migrationsgesellschaft intern die Auswirkungen der Migration zu verarbeiten versuchten und der Musik bzw. den Gurbetçi-Türküleri hinsichtlich der Resilienz und Kommunikation eine wesentliche Bedeutung zukam, transportierte Karaca die problematischen Lebensumstände der in Deutschland lebenden Türken über die Rock-Musik in die deutsche Öffentlichkeit hinein, infolgedessen der Stellenwert türkischer Migranten in Deutschland neu definiert wurde. Die sich bis dahin in defensiver Haltung der deutschen Gesellschaft gegenüber rechtfertigenden türkischen Migranten wurden schließlich durch Sert Müslümanlar und ihrem protestgeladenen Rap dahingehend motiviert, sich als eine (neu)organisierte muslimische Gemeinschaft gegen ihre Unterdrückung zu wehren – das Fremde bzw. Befremdende, das stets an ihnen haftete, brachten die Rapper insbesondere dieser Generation musikalisch wie auch literarisch zum Ausdruck, ohne die Selbstverortung in der deutschen Gesellschaft zu hinterfragen, geschweige denn zu verleugnen.³⁴



Abbildung 1: Wandel der Identitäten türkischer Migranten

In diesem Entwicklungs- bzw. Wandlungsprozess kam der Musik nicht bloß eine kommunikative Funktion zu, sie wirkte vielmehr stets sensibilisierend und identitätsstiftend. Insofern stößt der vorliegende Beitrag auch ins Zentrum aktueller soziopolitischer Maßnahmen

32 Ebd., S. 73.

33 Ebd., S. 67.

34 Vgl. Saied, *Rap in Deutschland*, S. 183. In ihrer Studie führt Saied Kurzbiografien von Rappern wie auch Raperinnen (!) in Deutschland auf, an denen wesentliche Aspekte des Raps im Kontext von Migration und Interkulturalität beleuchtet werden.

zur Integration von Neuzugewanderten und Menschen mit Migrationshintergrund vor, die als migrierende Individuen Träger ihrer eigenen Kultur wie auch (bereits gefestigter) identitärer Eigenschaften sind. Anstatt ihre einseitige Anpassung an „die“ bzw. eine vermeintlich idealisierte deutsche Gesellschaft zu fordern, gilt es kulturelle Hierarchien aufzuheben und sich in einer kultursensiblen Herangehensweise dem „gegenseitigen Verstehen“ zur Förderung einer gegenseitigen Integration zu widmen. Denn je weniger ihre eigenen Kulturen und Musiken im Rahmen integrativer Prozesse berücksichtigt werden, umso mehr werden auch ihre Identitäten zerrissen – um es abschließend mit den Worten Kühler-Ahlers zu verdeutlichen: „Mit jedem Verlust vertrauter Objekte gehen Anteile des Selbst verloren und das gesamte Gleichgewicht des Identitätsgefühls wird gestört.“³⁵

35 Vgl. Elcin Kürsat-Ahlers, „Migration als psychischer Prozess“, in: *Migration-Frauen-Gesundheit: Perspektiven im europäischen Kontext*, hrsg. von Matthias David, Frankfurt am Main 2000, S. 45–56.