

Dorothee Barth und Wolfgang Martin Stroh

Migration im Gedächtnis der Musik

Einleitung

Bei der Analyse und Darstellung vom Migrationsprozessen spielt Musik auch im Kontext von Ausstellungen meist eine Nebenrolle; doch tut sie dies aus Sicht der Autor_innen dieses Beitrags zu Unrecht. Denn ein Blick sowohl auf die musikalisch-ästhetischen Praxen von Migrant_innen selbst als auch auf deren Thematisierungen seitens der Mehrheitsgesellschaft kann interessante Einblicke geben zu Konstruktionen kultureller Identitäten und zur Geschichte von Migration. Auf dem weiten Weg von den »zwei kleinen Italienern«, die – laut der Sängerin Conny Froebess – in den 1960er Jahren »von Napoli träumten«, über die Klage des türkischen Sängers Haydar Gedikoğlu ›Deutschland, du bittere Heimat‹ in den 1970er Jahren über das zum Bekenntnis ›Ich bin ein Ausländer‹ des Schöneberger Rappers Alpa Gun aus den 2000er Jahren bis hin zu ›Generation Sarrazin‹ der beiden 15-jährigen Musiker Kamyar & Dzeko 2014 können verschiedene Deutungen und Bedeutungszuschreibungen von Migrationserfahrungen gehört, analysiert und interpretiert werden. Als musikalisch-kulturelle Dokumente zeugen diese Lieder von Emotionen, Lebenseinstellungen und Konflikten in der Migrations-situation. Die Musik bewahrt diese Geschichte(n) der Migration in ihrem Gedächtnis und weist über das, was nur mit Worten gesagt werden kann, hinaus.

Das ›offizielle‹ Musikleben (Musikhochschulen, Musikschulen, Deutscher Sängerbund, Opernhäuser oder kommerzielle Sender wie MTV) übersah lange Jahre die Musik der Migrant_innen, die – wenn überhaupt – nur unter soziokulturellen, nicht aber unter künstlerischen Gesichtspunkten wahrgenommen wurde; lediglich im Rahmen einer Interkulturellen Musikpädagogik (im folgenden IMP) wurde(n) die Geschichte(n) dieser Lieder aufgearbeitet. Denn als nach dem Anwerbestopp im Jahre 1973 und der anschließend verstärkt stattfindenden Familienzusammenführung deutlich wurde, dass die Kinder der ›Gastarbeiter_innen‹ eben nicht nur zu Gast in Deutschland sein, sondern langfristig bleiben würden, wurde deren Integra-

tion in das deutsche Schulsystem zum Thema.¹ Es schlug die Geburtsstunde der damals so genannten Ausländerpädagogik, die später zur Interkulturellen (Musik-)Pädagogik wurde und aktuell häufig aufgeht in Konzepten wie Heterogenität, Diversität oder Inklusion.² Diese hat sich seit den ersten zögerlichen und mutigen Versuchen in den 1980er Jahren, türkische Kinder- und Volkslieder für die unterrichtliche Thematisierung aufzubereiten³, zu einem etablierten und multiperspektivischen Bereich entwickelt, der vor allem auf zwei Säulen beruht: Zum einen beschäftigt sie sich mit der unterrichtlichen Thematisierung verschiedener Musiken der Welt (zu denen auch die Suche nach musikalischen Universalien gehört), in der Annahme, dass die Musiken der Welt (z.B. aus Afrika, Lateinamerika oder der Südsee) für alle Schüler_innen eine Bereicherung der eigenen musikalischen Praxis bedeuten können – unabhängig von der jeweiligen Herkunft. Zum anderen entwickelt sie didaktische Konzepte zum Musikunterricht in der Migrationsgesellschaft und fragt dann danach, wie die Konstruktion einer stabilen bzw. ausbalancierten Identität für alle Kinder, besonders aber für die mit einer Einwanderungsgeschichte, musikbezogen unterstützt werden kann. Musiken der Welt werden zuweilen in sogenannten Museen für Völkerkunde oder ethnologisch motivierten Ausstellungen mittels ›klingender Weltkarten‹ präsentiert; hier können Besucher Regionen anklicken und so eine typische, exemplarische oder charakteristische Musik dieser Region zum Klingen bringen. Doch eine musikbezogene Geschichte der Migration in Deutschland in Liedern von und über Migrant_innen ist – nach Kenntnis der Autor_innen – bislang in noch keiner Ausstellung erzählt worden.

Daher möchten wir uns in diesem Beitrag der Beschäftigung mit dieser zweiten Säule widmen und einige musikbezogene Stationen der Migrationsgeschichte in Deutschland an ausgewählten Beispielen vertiefen und anschaulich machen. Der Text soll nicht als Handbuchartikel gelesen werden, der sich um Vollständigkeit bemüht. Vielmehr haben die Verfasser_innen Beispiele ausgewählt, die ihnen als musikalische Reaktionen auf die jeweiligen gesellschafts- und migrationspolitischen Entwicklungen besonders aussagekräftig scheinen. Dabei liegt der Fokus nicht etwa auf musikimmanenten Interpretationen, sondern es kommen in erster Linie die Migrant_innen selbst

1 Vgl. dazu Irmgard Merkt, *Interkulturelle Musikerziehung*, in: *Musik und Unterricht*, 22. 1993, H. 4, S. 4–7. Merkt weist darauf hin, dass 1970 187.000 ausländische Schüler_innen Schulen in Deutschland besuchten und 1975 es bereits 451.000 waren.

2 Dorothee Barth, *Hör ich verschieden oder hören wir gleich? Zur Bedeutung der Begriffe ›Diversität‹ und ›Identität‹ in der Interkulturellen Musikpädagogik*, in: Barbara Alge/Oliver Krämer (Hg.), *Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs*, Augsburg 2013, S. 67–80.

3 Irmgard Merkt, *Deutsch-türkische Musikpädagogik in der BRD*, Berlin 1983, sowie Dorit Klebe, *Türkische Volksmusik. Informationen, Beispiele, Anregungen*, Berlin 1983.

›zu Wort‹, die sich stets vielfältig und als Expert_innen ihrer Migrationssituation musikalisch geäußert haben. Wenn es für die musikbezogene Szenographie der Migration hilfreich scheint, werden auch Verbindungen zur Interkulturellen Musikpädagogik gezogen. Denn auch wenn Ausstellungen keine genuin pädagogischen Veranstaltungen sind, so stellen sich auch dort normative Fragen: Was soll mit welcher Absicht und mit welchem Ziel auf welchem Wege gezeigt werden? Da die IMP als pädagogische und daher normative Disziplin gewohnt ist, Ziele zu formulieren und diese didaktisch-methodisch umzusetzen, könnte ihre Einbeziehung in Ausstellungskonzepte auch in dieser Hinsicht fruchtbar sein. Lieder wie ›Griechischer Wein‹ (Udo Jürgens) oder ›Fremd im eigenen Land‹ (Advanced Chemistry), die selten in einer Migrationsausstellung fehlen, würden dann nicht mehr (nur) zur klanglichen Illustration dienen, sondern könnten als kulturelles Dokument aufgearbeitet und präsentiert werden. Ähnlich einem ausgestellten Kunstobjekt eröffnet auch Musik als künstlerisch-kulturelle Ausdrucksform stets einen Bedeutungsspielraum, in dem eine Annäherung, aber nie eine (end)gültige Entschlüsselung stattfinden kann. Denn die Beziehung zwischen Musik und ihren Hörer_innen ist nicht ein- sondern wechselseitig; in einem konstruktivistischen Verständnis konstituiert sie sich erst in dem Moment, in dem sie wahrgenommen wird und wenn Bedeutungen zugewiesen werden.⁴ Daher werden im folgenden Beitrag Interpretationen und Deutungen der Musikbeispiele angeboten; doch geschieht dies stets in der Überzeugung, dass ein musikalisch-kulturbezogener auf vernünftigen Argumenten basierender Diskurs auch zu ganz anderen Interpretationen führen kann. Diese Uneindeutigkeit kann Musik (auch in Ausstellungskontexten) anfällig machen für Stereotypisierungen oder exotisierende Vereinnahmungen. Wenn aber Phänomene wie Folklorismus und Exotismus, Fremd- und Selbstzuschreibungen, wenn die Suche nach vermeintlicher Authentizität in den musikalischen Äußerungen der Zuwanderer_innen auch in Ausstellungskontexten am konkreten Beispiel hör- und erfahrbar gemacht und kritisch reflektiert werden, können die ›Lieder der Migration‹, die im Gedächtnis der Musik gespeicherten Erfahrungen, eine wichtige Bereicherung für die museale Darstellung der Geschichte der Migration nach Deutschland sein.

Lieder der ›Gastgeber‹

»Es war schon dunkel, als ich durch Vorstadtstraßen heimwärts ging.
Da kam ein Wirtshaus, aus dem das Licht noch auf den Gehsteig schien:

4 Vgl. Martina Benz, Kulturkonstruktion durch Bedeutungskonstruktion? Perspektiven für einen Musikunterricht als Ort der Konstituierung von Kultur, in: Norbert Schläbitz (Hg.), Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik (Musikpädagogische Forschung, Bd. 28), Essen 2007, S. 53–68.

Ich hatte Zeit und mir war kalt, drum trat ich ein.
 Da saßen Männer mit braunen Augen und mit schwarzem Haar,
 und aus der Jukebox erklang Musik, die fremd und südlich war.
 Als man mich sah, stand einer auf und lud mich ein.

Griechischer Wein und die altvertrauten Lieder,
 schenk' noch mal ein! Denn ich fühl' die Sehnsucht wieder;
 in dieser Stadt werd' ich immer nur ein Fremder sein ... und allein.

Und dann erzählten sie mir von grünen Hügeln, Meer und Wind,
 von alten Häusern und jungen Frauen, die alleine sind,
 und von dem Kind, das seinen Vater noch nie sah.
 Sie sagten sich immer wieder: Irgendwann kommt er zurück.
 Und das Ersparte genügt zu Hause für ein kleines Glück.
 Und bald denkt keiner mehr daran, wie es hier war.«

Wer kennt nicht den ›Griechischen Wein‹ von Udo Jürgens, der im Jahre 1974 das Heimweh und die Sehnsucht griechischer ›Gastarbeiter‹ nach ihrer Heimat besang? Doch ist der emotionale und leidenschaftliche Gesang tatsächlich durch reines Mitgefühl motiviert oder wirken noch andere Gefühle? Otfried Schöffter schlägt Bestimmungen unterschiedlicher Modi des Fremderlebens vor, die stets durch den eigenen Standpunkt und den eigenen Blick auf ›Fremdes‹ beschrieben werden.⁵ In diesem Sinne könnte die Situation im griechischen Wirtshaus als Gegenbild, als Kontrasterfahrung zur eigenen Situation, nämlich der dunklen Vorstadt, aufgefasst werden. So scheinen sich in der geschilderten Szenerie und der gesungenen Inbrunst des Refrains mehrere Sehnsüchte zu artikulieren: sowohl die der griechischen ›Gastarbeiter‹ nach ihrer Heimat als auch die des einsamen deutschen abendlichen Spaziergängers nach all dem, was er in seiner deutschen Heimat nicht (mehr) findet: Gastfreundschaft, Gemeinschaft, archaische Gefühle (Wein als Blut der Erde), Tradition und eine Prise Exotik.

Ebenfalls emphatisch, aber – aus heutiger Sicht – unangenehm verniedlichend versuchte bereits im Jahre 1962 Cornelia Froboess in ihrem Schlager ›Zwei Kleine Italiener‹ auf dem sechsten ›Grand Prix Eurovision de la Chanson‹ eine realistische Darstellung des ›Gastarbeiter‹-Daseins zu geben: Voller Heimweh sieht sie die ›kleinen Italiener‹ am Hauptbahnhof stehen, wie sie den Schlafwagenzügen mit der Aufschrift ›Napoli‹ nachblicken. Die Musik des Titels ist typische Italienromantik, verzichtet aber auf das seinerzeit beliebte Deutsch mit italienischem Akzent (vgl. ›Arrivederci Roma‹ 1956).

Einerseits kann das Lied rückblickend als erster Versuch gewürdigt werden, der damals üblichen Schlagerromantik mit einem sozialkritischen Aspekt zu begegnen: Denn der Zug symbolisiert für die einen die Möglichkeit,

5 Otfried Schöffter, Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit, in: ders. (Hg.), Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung, Opladen 1991, S. 11–42.

als Tourist in den Süden reisen zu können, für die anderen aber, für die der Zug symbolisch eine Rückkehr in die ferne Heimat darstellt, ist dieser Weg versperrt. Gleichwohl wird in dem Text unüberhörbar eine hierarchische Situation aufgebaut: Mögen viele Italiener tatsächlich physiologisch kleiner als viele Deutsche gewesen sein, klingen mit dem ›klein‹ noch andere Assoziationen mit: ›niedlich‹, ›kindlich im Sinne von noch nicht so weit wie wir‹, ›naiv‹ o.ä. Da Deutschland den ›Gastarbeitern‹ Lohn und Brot bietet, das sie in ihrer Heimat nicht bekommen können, scheint man sich insgesamt überlegen zu wähnen, weiter entwickelt, ggf. zivilisierter. Es ist wenig verwunderlich, dass diese Mischung aus Mitgefühl, Empathie und Überlegenheitsgefühl nicht allerorten auf Begeisterung stieß; aus Italien z.B. bekam Cornelia Froboess für ihr Lied beim Eurovision Song Contest keinen einzigen Punkt.⁶

»Zwei kleine Italiener, die träumen von Napoli;
von Tina und Marina, die warten schon lang auf sie.
Zwei kleine Italiener, die sind so allein.

Eine Reise in den Süden ist für and're schick und fein,
doch die beiden Italiener möchten gern zu Hause sein.

Zwei kleine Italiener am Bahnhof, da kennt man sie,
sie kommen jeden Abend zum D-Zug nach Napoli.
Zwei kleine Italiener, die schau'n hinter drein.

Eine Reise in den Süden ist für and're schick und fein,
doch die beiden Italiener möchten gern zu Hause sein.«

Mit ähnlicher Intention wie Udo Jürgens besingt Reinhard Mey im Jahre 1967 die nächtliche Tristesse am ›Hauptbahnhof Hamm‹; Franz-Josef Degenhardt schildert in ›Tonio Schiavo‹ drastisch die bitteren Arbeits- und Wohnbedingungen der damaligen ›Gastarbeiter_innen‹ und den Rassismus der Vorarbeiter. Gemeinsame Motive dieser (in gewissem Rahmen) kritischen Liedermacher sind die Fremdheitsgefühle in Deutschland, die von der Heimat in rosaroten Farben träumen lassen, das Geld, für das man in einfachen Berufen hart arbeiten muss (›Gleisarbeiter‹, »Reinemacherfrau«) und das nach Hause geschickt wird, die Einsamkeit und Tristesse der gesamten Lebenssituation in Deutschland und vor allem die Trennung von den Freundinnen, der Verlobten, der Familie. Zuweilen werden Wörter aufgegriffen, mit denen sich Deutsche und Ausländer vorurteilsvoll gegenseitig beschimpfen (›Ithaker-Sau«). Und während Reinhard Mey und Franz-Josef Degenhardt ihre Geschichten in Liedermachertradition zu einer eher distanzierenden Gitarrenbegleitung erzählen, weckt Udo Jürgens auch musikalisch große Gefühle und bedient

6 https://de.wikipedia.org/wiki/Zwei_kleine_Italiener (12.12.2016) – Musikvideo: <https://www.youtube.com/watch?v=nO47cxIW6pc&list=PLOrbiNMeluhU8f6W6aHkWSa9tEdh6zff> (1.2.2017).

sich neben orchestralen Klängen gängiger Bouzuki-Musik-Klischees. Doch ob kitschig-niedlich, sozialkritisch, zutiefst traurig oder sehnsuchtsvoll-romantisch: die ›Gastarbeiter_innen‹ werden als ›Fremde‹ dargestellt, die man von außen betrachtet. Man äußert Empathie für ihre Situation, übt auch Kritik am Verhalten der deutschen Gastgeber – doch werden die Grenzen zwischen den ›Einwohnern‹ und den ›Fremden‹ nicht hinterfragt. In den Liedern setzt man sich ein für eine faire Behandlung der ›Gastarbeiter_innen‹, aber von der Vorstellung eines gleichberechtigten Miteinanders in einer multikulturellen Gesellschaft ist man weit entfernt. Hier wie auch in den im weiteren Verlauf der Migrationsgeschichte erklingenden Liedern und Songs der Migranten selbst ist das Geschlechterbild in der Regel männlich bestimmt.

Musik in der ›Parallelgesellschaft‹ zur ›Gastarbeiterzeit‹

Da die ›Gastarbeiter_innen‹ zu Beginn oft auf dem Fabrikgelände wohnen und selten privaten Kontakt zur deutschen Bevölkerung haben, bleibt auch ihre Musik(kultur) bis zum vermehrten Eintreffen der schulpflichtigen Kinder in den deutschen Schulen ab den frühen 1970er Jahren weitgehend unbekannt. Und da erst ab Mitte der 1970er Jahre Musikkassetten in größeren Mengen produziert und verkauft werden, ist das Radio in dieser Zeit neben den privaten Live-Aufführungen der hauptsächliche Musikkultur-Träger.

Dort ist die Musik der ›Gastarbeiter_innen‹ in den ›Ausländersendungen‹ der ARD zu hören, die ab 1961 zunächst sporadisch und ab 1964 kontinuierlich ausgestrahlt werden. Diese Sendungen werden in der Heimatsprache gehalten; die dargebotenen Heimatklänge bestehen weitgehend aus Folklore und Schlager. Neben anderen politischen Gründen sollen die ›Gastarbeiter_innen‹ durch diese Sendungen den Kontakt zur Heimat und damit auch ihre ›Rückkehrfähigkeit‹ aufrecht halten.⁷ Interessanterweise sollen allerdings heute die Sendungen, die unter einem neuen Etikett (innerhalb des Programms von ›Funkhaus Europa‹, heute: ›Cosmo‹), aber ebenfalls nicht in deutscher Sprache ausgestrahlt werden, nun nicht mehr der ›Rückkehrfähigkeit‹, sondern der ›Integration‹ dienen.

Die türkische Musikkultur in Deutschland: von 1974 bis 1990

Im folgenden sollen Reaktionen und Reflexionen auf die Migrationssituation am Beispiel der Musikkulturen türkischer Migrant_innen exemplarisch vertieft werden – zum einen weil sich die Gesamtheit der musikalischen Praxen in Deutschland vielfältig, ausgereift, ja nahezu spektakulär darstellt, zum anderen weil sie aus musikwissenschaftlicher Sicht in besonderer Weise auf-

⁷ Und tatsächlich wanderten von den 14 Millionen ›Gastarbeiter_innen‹ bis zum Jahre 1973 auch knapp 11 Millionen Menschen zurück in ihr Herkunftsland.

gearbeitet ist.⁸ Seit Beginn der 1970er Jahre erheben ›Gastarbeiter_innen‹ selbst ihre Stimmen. Und indem diese Stimmen hörbar gemacht werden, wird zugleich in den verschiedenen musikalischen Strömungen, Moden und Stilistiken offenbar, dass der Umgang mit bzw. die Verarbeitung der Migrationssituation durchaus unterschiedlich stattfindet.

Seit den 1970er Jahren setzen sich türkische Musiker in der Tradition von Aşık⁹ in den sogenannten ›Gurbetçiler‹ mit ihrer Lebens- und Alltagssituation in Deutschland auseinander – zuweilen sehnsuchtsvoll, aber häufiger ironisch und distanziert. Mit nahezu ethnologischem Blick interpretieren sie das ›Fremde‹ durch die Brille des ›Eigenen‹ und schaffen zugleich Distanz zur eigenen Lebenswelt. Auf der anderen Seite suchen deutsche politisch links stehende Musiker Anschluss an gleichgesinnte Kollegen aus der Türkei, die ihr Land aus politischen Gründen verlassen mussten, und komponieren gemeinsam Lieder der Arbeiterklasse, die sie häufig (um den politischen Schulterschluss überzeugend zu vollziehen) auf deutsch und türkisch präsentieren. Und schließlich wird auch die Arabesk-Musik in Deutschland beliebt – eine Gattung, die in den 1960er Jahren in der Türkei entstand und die gemeinhin durch »die hervorgehobene Bedeutung synthetischer Streicher und eines relativ großen Percussionsensemble« beschrieben wird, die sich auf »düstere und zugleich eigenartig abstrakte Weise mit Trauer, Leid und Verlust auseinandersetzt.«¹⁰

In der ersten Richtung (der ›Gurbetçiler‹) wurde z.B. Ozan Metin Türköz bekannt, der bis in die 1970er Jahre hinein 72 Singles und 13 Musikcassetten mit ›Gurbetçi-Liedern‹ aufnahm. In dem Lied ›Almanya, Almanya‹ (musikalisch nahe dem deutschen Schlager) beschreibt Türköz mit knappen Worten die ›Dummheit‹ seiner türkischen Landsleute, die im Vertrauen auf den Wahrheitsgehalt der Werbung deutscher Firmen nach Deutschland gingen und ihrerseits die Erwartungen der deutschen Arbeitgeber erfüllten, sich in ihren eigenen Erwartungen aber betrogen und enttäuscht sehen.

8 Martin Greve, Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland, Stuttgart 2003.

9 Aşık als Geschichtenerzähler und Volksliedsänger, die sich auf einer Langhalslaute (saz) begleiten, haben in der Türkei eine lange Tradition – u.a. auch als Träger des kulturellen Gedächtnisses; seit den 1970er Jahren traten zunehmend auch linksorientierte und politische Aşık in Erscheinung (vgl. Greve, Musik, S. 222–228). Interessanterweise berichtet Greve, dass alle ihm bekannten Aşık Migranten der ersten Generation sind. In den folgenden Generationen scheint diese Tradition (zumindest in Deutschland) ausgestorben zu sein.

10 Johann Honnens, Eine musikpädagogische Fremdbeschreibung von Unterricht: Sozio-ästhetische Anerkennungsdynamiken unter Jugendlichen, in: Anne Niessen/Jens Knigge (Hg.), Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft (Musikpädagogische Forschung, Bd. 37), Münster 2016, S. 249–264, Zitat S. 253, Anm. 5.

»Auf dem Arbeitsamt sangen sie deine Lobeslieder,
Büffel und Rinder würden sie für uns schlachten. Woche für Woche 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 Sirkeci gaben sie mir einen Vertrag: Du wirst in Deutschland arbeiten.
Ein Paket, eine Fahrkarte und los. In München gab es Schweinefleisch.

Deutschland, Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken.
Deutschland, Deutschland, und wir finden nicht, was wir suchten.«

Geradezu einen Kultstatus hat ein ›Gurbetçi‹-Lied, das von Haydar Gedikoğlu stammt, der allerdings Deutschland nie betreten hat. Es ist eine beißende Anklage sowohl an Deutschland, »die bittere Heimat«, als auch an jene Türken, die ihre Familie in der Türkei zurückgelassen haben und eventuell sogar eine neue (deutsche) Freundin haben. Das Lied und seine Beliebtheit¹¹ zeigen, dass die Migration von Türk_innen nach Deutschland in der Türkei selbst und auch innerhalb der deutsch-türkischen Community recht zwiespältig bewertet wurde. Denn zuweilen galt Auswanderung als Verrat an der Türkei oder auch als Eingeständnis, dass die Heimat nicht so rosig ist, wie es in vielen türkischen Liedern (seit Atatürk) dargestellt wurde.

»Deutschland bittere Heimat,
hast keinem Menschen zugelächelt. Ich kannte nicht den Grund. Einige kommen nicht zurück.
Drei Töchter, zwei Söhne – bei wem hast du sie gelassen?
So ein schönes Zuhause; du bist mit brennendem Feuer gegangen.
Du warst nach Deutschland gegangen. Du hattest dort geheiratet.
Ganze sieben Jahre sind vergangen – nach Hause bist Du nicht gekommen.
Du schickst weniger Geld. Wem soll das Geld nützen?
Deine Familie mit Deinen fünf Kindern: Alle vermissen dich.«

Ebenfalls im Jahre 1973 gründet der 1960 nach Berlin eingewanderte türkische Komponist Tahsin Incirci den ersten und weltweit einzigen ›Türkischen Arbeiterchor‹ (Batiberlin İşçi Korusu), der 1976 eine Langspielplatte ›Lieder für den Frieden und Lieder aus der Fremde‹ mit Kompositionen im Stile der Neuen Kunstmusik der Türkei herausbringt.¹² Die Orientierung junger türkischer Komponisten an Strömungen westlicher Kunstmusik beruhte neben ästhetischen Überzeugungen auf der politischen Forderung Atatürks, der auch in ästhetisch-künstlerischer Hinsicht den Anschluss an den Westen

11 Greve, Musik, S. 41f.

12 Vgl. dazu: Eberhard Dietrich/Dieter Hauer/Marcella Hoffmann, Der türkische Arbeiterchor in West-Berlin (1979), hg.v. Max Peter Baumann, Musik der Türken in Deutschland, Berlin 1985 (Verlag Landeck, vergriffen, als Googlebook unter https://books.google.es/books/about/Musik_der_T%C3%BCrken_in_Deutschland.html?id=dNR1tgAACAAJ&redir_esc=y erhältlich).

suchte: Die Musiker sollten u.a. auf Basis der türkischen Volksmusik an westliche Kompositionstechniken anschließen.¹³ Diese Platte wird auch in linken deutschen Kreisen rezipiert. Inciris zweisprachiges Buch ›Musik der Türkei‹ wird zum Nachschlagewerk für viele Musiklehrer_innen, die sich mit der türkischen Musikkultur beschäftigen möchten. Als Komponist spricht Incirci eher abfällig über die Gurbetçi-Musikkultur¹⁴, die vielen Deutschen *die* türkische Musik zu repräsentieren scheint. Der Titel ›Fremde Türen‹ von H.H. Korkmazgil auf der LP zeigt allerdings, dass die Musik dieses Arbeiterchores mehr an die politische Situation in der Türkei als an die in Berlin lebende türkische Gemeinde gerichtet ist:

»Der Mond geht auf, klein und blass, der Wind weht ganz leicht.
Höhnisch grinsen fremde Türen. Man wird zum Knecht.
Der Mond wird aufgeh'n, als Halbmond und prächtig,
die Sonne wird aufgeh'n, strahlend revolutionär.
Die fremden Türen werden brechen, eine nach der anderen. Man wird befreit.«

Im Jahre 1981 bringt Zülfü Livaneli, der wohl international bekannteste und auch von Radio Bremen geförderte türkische Exil-Komponist, ein zweisprachiges Liederbuch heraus, das vor allem von einer kleinen deutschen Gemeinde politisch links stehender Musikinteressierter rezipiert wird.¹⁵

Zunehmend finden ab den 1980er Jahren Kontakte zwischen deutschen und ausländischen Musiker_innen statt: Im Bewusstsein, dass die Gesellschaft sich wandelt und man langfristig miteinander leben wird, scheint die Musik eine gute Möglichkeit, miteinander zu kommunizieren und zu agieren. Diese Kontakte sind häufig politisch motiviert; denn durch die politische Situation in der Türkei (Militärdiktatur, politische Verfolgung von links Stehenden, Aleviten und Kurden) fliehen auch politische Liedermacher (›özgün müzik‹) nach Deutschland. Der Anteil der Aleviten, deren religiöses Symbol die Bağlama ist (in Deutschland häufig ›Saz‹ genannt) und die sogar im Gottesdienst tanzen und singen, ist wohl spätestens seit Ende der 1980er Jahre in Deutschland höher als in der Türkei selbst. Daher ist auch der alevitische Einfluss auf das deutsch-türkische Musikleben erheblich.¹⁶

Die andere Motivation, Kontakt aufzunehmen, ist eine pädagogische. Denn wie oben bereits erwähnt geraten die Schulen unter Handlungsdruck, weil immer mehr ›ausländische‹ Kinder ins Schulsystem kommen. So entstehen in den 1980er Jahren – teils politisch, teils pädagogisch motivierte –

¹³ Vgl. Hayrettin Akdemir, Die neue türkische Musik – dargestellt an Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor, Berlin 1991, S. 27–31.

¹⁴ Tahsin Incirci, Türk Müziği, Berlin 1981.

¹⁵ Zülfü Livaneli, Lieder zwischen Vorgestern und Übermorgen, Berlin 1981; vgl. dazu auch: Orhan Çalıřır u.a., Zülfü Livaneli. Eine Stimme zwischen Ost und West. Dokumentation auf DVD, 2013.

¹⁶ Greve, Musik, S. 279–292.

deutschtürkische Gemeinschaftsprojekte, die sich um eine Öffnung der und zur türkischen Musikkultur bemühen. Treibende Kraft ist hier unter anderem die Kulturkooperative Ruhr mit der Musikpädagogin Irmgard Merkt, die im Jahre 1983 mit ihrer Dissertation den Grundstein der deutschen Interkulturellen Musikerziehung legt.¹⁷ Merkt betreibt Feldforschung im Ruhrgebiet und sammelt Lieder, die die Kinder der Migrant_innen in Deutschland tatsächlich kennen. Dabei berücksichtigt sie auch Lieder aus Italien, Spanien, Portugal, Marokko, Polen, Dalmatien, Serbien, Kroatien, Albanien, Griechenland und gibt sie (mit CD) heraus.¹⁸ Beachtenswert ist das Projekt ›Windrose – rüzgargülü‹ der Kulturkooperative Ruhr, aus dem mehrere deutschtürkische Musikgruppen hervorgehen, die zweisprachig singen und dabei nicht nur türkische Lieder ins Deutsche übersetzen, sondern auch deutsche Lieder ins Türkische.¹⁹ Diese Zweisprachigkeit ist neu und führt dazu, dass nun auch ein deutsches Publikum die Texte verstehen kann. Auch andere Projekte wenden sich an ein deutsches Publikum, wie z.B. das alevitische Musikprojekt Muhabet, das in der Tradition der türkischen ›Aşık‹ steht, oder Cem Karavaş' ›Kanaken‹, womit sowohl eine Gruppe von türkischen Musikern als auch ein 1984 in Castrop-Rauxel aufgeführtes Musical und die dazugehörige LP bezeichnet werden, die im Stile des ›Anadolu Rock‹ gehalten sind und mit deftigen deutschen Texten aufwarten:

»Komm, Türke, trinke deutsches Bier – dann bist du auch willkommen hier.
Mit Prost wird Allah abserviert und du ein Stückchen integriert.
Ihr stinkt nach Knoblauch – laßt den weg!
Eßt Sauerkraut mit Schweinespeck.
Und wer statt Kinder Dackel dressiert, der ist fast schon integriert.
Die Pluderhosen stören nur. Tragt Bein und Kopf – doch bitte pur!
Politisch seid nicht interessiert, dann seid ihr endlich integriert.
Als Müllmann mögen wir euch schon,
steht hinten an, gehts um den Lohn.
Steht vorn an, wenn man abserviert
dann seid ihr überintegriert.«

Das deutschtürkische Duo Frank Baier/Mesut Çobancaoğlu, das 1986 die LP ›Warum seufzt du Wasserrad – türkisch-deutsche Lieder‹ herausbringt, kritisiert die ›Gurbetçi-Haltung‹ (also die traurig-ironisch distanzierende Beschreibung des Alltags der ›Gastarbeiter‹ in Deutschland) und artikuliert politische Kritik an der deutschen Gastarbeiterpolitik sowie an der bei immer

17 Merkt, Musikpädagogik; vgl. Klebe, Volksmusik.

18 Irmgard Merkt/Ulla Schnellen, Die Welt dreht sich. Ein interkulturelles Liederbuch, Dortmund 1991.

19 Karl Adamek (Hg.), rüzgargülü – Windrose. Deutsch-türkisches Liederbuch, Bonn-Bad Godesberg 1989 (mit LP). Dazu Video-Dokumentation: <https://www.youtube.com/watch?v=zJNiyIwF3Rk&list=PLOrbiNMeluhU8f6W6a-HkWSa9tEdh6zfF&index=2> (1.2.2017).

mehr Deutschen aufkommenden Meinung, die ›Gastarbeiter‹ würden Arbeitsplätze wegnehmen oder erst wegen der Rückkehrprämie kommen. Türkische und deutsche Arbeiter sollten sich im politischen Kampf besser verbünden und gegen Unrecht und Ausbeutung eintreten als sich gegeneinander ausspielen zu lassen. Die Musiker singen jeweils in ihrer Sprache, sodass der Text zwei Mal erklingt; dazu spielt Baier Akkordeon und Çobancaoğlu eine Saz:

»Wenn sie jetzt an der Ecke steh'n und ihre Zigaretten dreh'n, ob Deutsche oder Türken.
Denn beide sind jetzt arbeitslos, bei beiden ist die Sorge groß, doch einer soll jetzt geh'n.
Wer war's, der sie geholt hat in das Land? Wer, der das Ausländer-Gesetz erfand?
Wer hat den Lohn für sie gesetzt? Wer hat sie durch die Presse gehetzt? –
Wo ist des Arbeiters Vaterland? Überall dort, wo er schafft mit seiner Hand. Und das ist diesmal hier.«

Es ist allerdings wohl davon auszugehen, dass diese politisch motivierte Musik weniger rezipiert wurde als eine türkische Pop-Variante der Gurbetçi-Musik: die Arabesk-Musik. Diese Fusion aus arabischem Schlager bzw. ›langem Lied‹ und türkischer Popmusik entstand in den 1960er Jahren als Reaktion auf ein im Jahre 1948 erlassenes Dekret, das arabische Musik in der Türkei untersagte. Die führenden Arabesk-Persönlichkeiten wie Ibrahim Tatlıses (arabisch-kurdischer Abstammung), Orhan Gencebay (Saz-Virtuose und Alevit) und Bülent Ersoy (als Transvestit) sind allesamt schillernde Persönlichkeiten und nicht unumstritten. Einige müssen im Exil leben, andere (wie Ibrahim Tatlıses) werden vom türkischen Staatspräsidenten Tayyip Erdoğan als ›Stimme des kleinen Mannes und AKP-Wählers‹ sehr geschätzt. Die Arabesk-Musik widmet sich (ganz in der Tradition arabischer Popmusik) in der Regel dem Liebeskummer, wird aber in der Migrationssituation noch einmal umgedeutet und auf die eigene soziale Lage projiziert.²⁰ Der Eindruck, dass die Lieder der Migration ausschließlich männlich klingen, wurde auch in den Recherchen für diesen Beitrag bestätigt und setzt sich bis in den migrantischen HipHop der 2000er Jahre fort. Gleichwohl gibt es auch weibliche Protagonist_innen, die aber (bis auf die Popmusik der 2000er Jahre) Ausnahmen sind.

²⁰ Die Arabesk-Rezeption bleibt bis heute in der IMP ein wissenschaftlich interessantes Thema. So zeigt Johann Honnens in seiner Dissertationsschrift am Beispiel der Arabesk-Rezeption von Jugendlichen, wie sie untereinander kulturelle Bedeutungen erzeugen und Identitäten konstruieren – möglicherweise eine auch für die Szenographie von Migration ertragreiche Perspektive. Vgl. Johann Honnens, *Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitative-empirische Untersuchung der arabesk-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf Musikunterricht*, Münster 2017.

Die Musik von Migrant_innen von außerhalb Europas zwischen 1974 und 1990

Es wäre ein spannendes Unternehmen, die Musikkulturen der Musiker_innen aus Brasilien, Argentinien und Chile systematisch für Ausstellungskontexte aufzuarbeiten; denn auch aus diesen Ländern kommen zahlreiche politische Flüchtlinge, die zwischen den 1970er und 1980er Jahren in beiden deutschen Staaten Zuflucht finden. Unter ihnen befinden sich Komponist_innen und Musiker_innen, die weit über ihre lateinamerikanische Community hinaus wirken. Das jährliche ›Festival des Politischen Liedes‹ in Ostberlin ist seit 1970 ein Forum für lateinamerikanische Musik im Exil.²¹ Aus der Sicht vieler brasilianischer und argentinischer Musiker_innen ist vor allem West-Deutschland das »gelobte Land«²², was sich auch in der gut durchorganisierten Straßenmusikszene mit bolivianischer Musik oder der deutschen Tango-, Salsa- oder Capoeira-Szene niederschlägt, die zum großen Teil von lateinamerikanischen Migrant_innen getragen wird.

Die musikalische Kultur der nach Westdeutschland migrierten ›Boat People‹ (1979–1982) oder die bereits seit Jahrzehnten in der DDR lebenden Vietnames_innen ist kaum bekannt geworden; dass es im Verborgenen aber eine solche und weitere Kulturen gegeben haben muss, zeigen z.B. die zahlreichen ostasiatischen Gruppen, die seit 1996 alljährlich beim Berliner ›Karneval der Kulturen‹ mitziehen.

Musik der Migration nach 1990

Die Öffnung der ehemals sozialistischen Länder und die Politik der Zuwanderungspolitik für Spätaussiedler verändern auch die Musikszene der Migrant_innen. Zudem mobilisieren ausländerfeindliche Attacks (z.B. in Rostock, Mölln) anti-faschistische Kräfte in Deutschland, die sich auch musikalisch artikulieren – zuweilen zur eigenen Selbstvergewisserung von Offenheit und Toleranz. Doch während auf dem norddeutschen Festival ›We Are One‹ im Jahre 1992 zwölf ›multikulturelle‹ Gruppen auftreten, deren Mitglieder das gesamte Spektrum der norddeutschen Migrantenszene (mit Ausnahme der Türkei) widerspiegeln, beherrschen auf dem großen Festival in Frankfurt/Main ›Heute die! Morgen du!‹ im selben Jahr vor allem deutsche Rockgrößen (Udo Lindenberg, Herbert Grönemeyer, Marius Müller-Westernhagen, Ulla Meinecke, Klaus Lage, Peter Maffay) die Bühne. Zwar soll bei

21 Vgl. Sieglinde Mierau, Intersongs. Festival des Politischen Liedes. Ein Liederbuch, Berlin 1972.

22 Vgl. Graciela Parakevaidis/Wolfgang Martin Stroh, La imagen de América Latina en Alemania a través de la world music, in: Hanns-Werner Heister/Ulrike Mühlischlegel (Hg.), Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI (Biblioteca Ibero-Americana, Bd. 156), Frankfurt a.M./Madrid 2013, S. 175–192.

diesem Festival vor allem demonstriert werden, dass sich viele Menschen in Deutschland offen und liberal gegen rechtes Gedankengut, rechte Gewalt und jede Form von Rassismus stellen, doch kommen wie in den 1970er Jahren ›die Fremden‹ selbst nicht zu Wort. Auch für Ausstellungskontexte könnte die Aufarbeitung von Festivalkonzepten interessant sein, die offensichtlich zwischen den Polen einer Steigerung der eigenen Publicity und Selbstdarstellung einheimischer Musik_innen und einem gemeinsamen und gleichberechtigten Miteinander mit zugewanderten Musik_innen aufgespannt sein könnten.

Die neu entstehende russische Musikszene in Deutschland ist eng mit dem Namen Wladimir Kaminer und dessen ›Russendisko‹ verknüpft. Die erste CD mit diesem Titel erscheint im Jahre 2003 beim Trikont-Verlag. Die Musik reflektiert ironisch sowjetische Klischees, russische Folklore und Popmusik und die scheinbare Orientierungslosigkeit der Deutsch-Russen im kapitalistischen Westen. Von diesen Musikern, die sich stolz als ›Russen‹ bezeichnen, sind die Aussiedler polnischer und russischer Herkunft zu unterscheiden, die eher die Basis einer osteuropäischen Folklore-Kultur bilden. Anders artikuliert die jüdische Community in Deutschland, die zu 80 Prozent aus ehemals russischen Juden und ihren Nachkommen besteht, ihr musikalisches Profil in Gestalt von jiddischen Liedern und Klezmermusik.²³

Der Krieg auf dem Balkan führt in Berlin zu einem musikalischen Projekt unter Flüchtlingen und Emigrant_innen mit dem Namen ›BalkanBeats‹:

»Als Anfang der 1990er Jahre die ersten Granaten im zerfallenden Jugoslawien abgefeuert wurden, kam ein junger Bosnier namens Robert Soko nach Berlin, um ein neues Leben zu beginnen. Es war ihm egal, ob sein Nachbar Bosnier, Serbe oder Kroat war. Er begann, mit gleichgesinnten Emigranten Partys zu feiern und legte dazu die alten ›Jugo-Hits‹ auf – als Symbol eines friedlichen Jugoslawien, das längst zur Utopie geworden war, als Überlebenstraining von Emigranten auf der Suche nach verlorenere Vergangenheit, die eigene Geschichte und die eigene Identität zu bewahren.«²⁴

Heute sind ›BalkanBeats‹ zu einem Genre der Dance Music geworden: schnelle Off-Beats im Stile des ›Gypsy-Jazz‹, extensiver Gebrauch von Blechbläsern und folkloristische Melodiefetzen. Balkan-Nächte werden in der ganzen Republik als weltmusikalische Alternative zur elektronisch orientierten Disko- und DJ-Musik angeboten; amerikanische Musikethnologen sprechen von einem ›New Old Europe Sound‹.²⁵

²³ Vgl. Judith Kessler, Klezmerfreie Zone oder Jewish Disneyland?, in: Wiltrud Apfeld (Hg.), klezmer heimisch und hip. Musik als kulturelle Ausdrucksform im Wandel der Zeit, Essen 2004, S. 101–104.

²⁴ Booklet der CD BalkanBeats, Berlin 2005.

²⁵ David Kaminsky, Introduction. The New Old Europe Sound, in: Musikethnology Forum, 24. 2015, H. 2, S. 153–158.

Musiker_innen der afrikanischen Diaspora in Deutschland sind nicht nur in der Workshop-Szene²⁶ oder vereinzelt Afro-Rockbands aktiv, sondern betreiben mit der Initiative Brothers Keepers einen genre-übergreifenden Zusammenschluss von überwiegend schwarzen Musiker_innen unterschiedlicher Herkunft. Die Gründungsgruppe der Brothers Keepers positioniert sich im Jahre 2000 mit dem Song ›Adriano – letzte Warnung‹ anlässlich des Todes eines von Neonazis verprügelten Schwarzen als ›wehrhaft‹, was heftige Diskussionen auslöst. Heute sind auch viele afrikanische Musiker_innen, die nicht in Deutschland leben, sowie Musiker_innen ohne Migrationshintergrund Mitglieder im Verein Brothers Keepers.

Nach wie vor ist die türkische Musikszene an Vielfalt und Breitenwirkung kaum zu übertreffen.²⁷ Neben einer Fortsetzung alter Gurbetçi-Traditionen aus den 1970er und 1980er Jahren, neben Impulsen, die von Musikschulen und der interkulturellen Musikerziehung ausgegangen sind, entwickelt sich nicht zuletzt aufgrund intensivierter und auch musikbezogen operierender Sozial- und Stadtteilarbeit eine ganz spezifisch deutsch-türkische Jugendmusikkultur, die dann wiederum auf die Türkei Einfluss nimmt. Zugleich gibt es Musiker_innen und Komponist_innen, die sich weniger über ihr ›Deutsch-türkisch-Sein‹ als über ihren quasi weltbürgerlichen Künstlerstatus definieren. In Oldenburg konnte beispielsweise im Sommer 2013 ein ›Komponisten Colloquium‹ stattfinden, bei dem sich im Laufe eines Semesters sieben deutsch-türkische Komponisten von traditionell westeuropäisch, mittlerweile aber durch viele kulturelle Einflüsse geprägter Kunstmusik (Konzertmusik, Opern, Filmmusik) vorstellten.²⁸

Vor allem aber werden ›Türk-Rap‹, ›Türk-HipHop‹ oder ›Oriental-HipHop‹ zu den herausragenden Erscheinungen des deutsch-türkischen Musiklebens, die in Deutschland entstanden und das vielleicht einzige genuine Musikgenre der deutschen Migrationsgesellschaft sind. Die Geschichte des ›Türk-Rap‹ ist vielfach beschrieben, für den interkulturellen Musikunterricht aufbereitet und wissenschaftlich kontrovers diskutiert worden.²⁹ Nach den

26 Vgl. Karsten Wolff, *Trommeln und Teutonen. Afrikanische Musik auf dem deutschen Pop-Musikmarkt* (Schriften zur Populärmusikforschung, Bd. 1), Karben 1996; Esther Grätuschus/Anneke Fürst, *Afrikanisches Trommeln – Untersuchung geschlechtsspezifischer Herangehensweisen Lernender und der Didaktik/Methodik afrikanischer und europäischer Lehrender*, Examensarbeit Oldenburg 2003; Lothar Krug, *Afrikanisch-deutsche Bands und ihre sozialen und musikalischen Probleme. Untersuchung anhand ausgewählter Fallstudien*, Examensarbeit Oldenburg 1992.

27 Greve, *Musik*; Sabri Uysal, *Zum Musikleben der Türken in Nordrhein-Westfalen*, Gräfel-fing 2001.

28 Vgl. http://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/veranstaltungen_ss_2013.html (1.2.2017).

29 Dorit Klebe, *Zum Crossover in der HipHop-Musik türkischer Migrant*innenjugendlicher*, in: Matthias Kruse (Hg.), *Interkultureller Musikunterricht*, Kassel 2003, S. 32–46 und dies.,

diffusen Anfängen, bei denen deutsch-türkische Jugendliche zusammen mit nicht-türkischen Migranten sangen, bilden sich diverse lokale Rap/HipHop-Formationen (vor allem) in Hamburg, Nürnberg, Köln oder Berlin heraus. Auch die Bandmitglieder der 1987 in Heidelberg gegründeten HipHop-Formation Advanced Chemistry (›Fremd im eigenen Land‹) bzw. ihre Eltern-teile kommen aus Haiti, Ghana und Italien; ebenso sind in Deutschland lebende Afroamerikaner anfänglich in der HipHop-Szene präsent. Die drei Mitglieder der HipHop-Formation Fresh Family haben türkischen, marokkanischen und mazedonischen Migrationshintergrund. Ihr Erfolgshit ›Ahmet Gündüz‹ (1990) schließt nahtlos an die Gurbetçi-Tradition an:

»Mein Name ist Ahmet Gündüz, laß mich erzählen euch.
 Du musse schon gut zuhören, ich kann nix sehr viel Deutsch.
 Ich komm von die Türkei, zwei Jahre her.
 Ich mich sehr gefreut, doch Leben hier ist schwer.«

Spektakulär ist der Erfolg mehrerer deutscher Türk-Rapper (aus Berlin, Nürnberg und Kiel) unter der Bezeichnung Cartel (Titel der 1995 erschiene-nen MC und CD und des dortigen Titelsongs) in der Türkei. Die Tatsache, dass sich die MC/CD 29.000 Mal in Deutschland und 300.000 Mal in der Türkei verkauft, zeigt, dass diese Produktion nicht mehr als ›Gurbetçi-‹ oder ›Arabesk-Musik‹ rezipiert wird, sondern als aktuelle türkische Popmusik, dass Cartel aber von der deutschen HipHop-Szene kaum wahrgenommen wird. Wie im Titel ›Cartel‹, so ist es lange Zeit im Genre TürkRap üblich, dass ein Chor Fragmente eines türkischen Volksliedes im Intro oder Refrain ein-singt.

1997 erreicht der Oriental HipHop mit der CD ›Es ist Zeit‹ der Ausnahmemusikerin AzizaA einen ersten Höhepunkt. AzizaA legt auch als DJane im Rundfunk auf, wird vom deutschen Fernsehen interviewt und in deutsch-sprachigen Musikmagazinen portraitiert.³⁰ Der Titel ›Es ist Zeit‹ bezieht sich nicht (wie es bei den frühen Türk-Rappern und später bei dem Kollektiv Kanak-Attack der Fall ist) auf die deutsche Gesellschaft und deren Umgang mit Migrant_innen, sondern auf die eigene Community, die türkische Familie, den türkischen Bruder, die Mutter. Damit spricht AzizaA ein für die zweite und dritte Generation viel wichtigeres Problem an als das der Integration in die deutsche Gesellschaft: das rigide und als altmodisch (›nicht integriert‹) empfundene System der türkischen Community:

»Kanak« my name... ich heiße »Mensch«, in: Matthias Kruse (Hg.), Von Oi bis Türkü. Musik zwischen den Kulturen, Leipzig/Stuttgart 2004, S. 14–25; Oliver Kautny, Populäre Musik als Herausforderung der interkulturellen Musikerziehung, in: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik 2010, online: <http://www.zfkm.org/10-kautny.pdf> (15.3.2015).

³⁰ Achim Schudack, Abgrenzung und Integration. Aziza-A und der türkisch-deutsche HipHop in Deutschland, in: Musik in der Schule, 2000, H. 3, S. 12–18.

»In den zwei Kulturen, in denen ich aufgewachsen bin, ziehen meine lieben Schwestern meist den kürzeren, weil nicht nur Väter über ihre Töchter wachen: Du bist die Ehre der Familie, klar, gehorsam, schweigsam, wie deine Mutter auch mal war.
 Ja, ja, nun ich nehme mir die Freiheit! AzizaA tut das, was sie für richtig hält, auch wenn sie aus den Augen der ganzen Sippe fällt und niemand sie zu den gehorsamen Frauen zählt!
 Ist mir egal, ich muss sagen, was ich denk, und zwar:
 Frau, Mutter, Mädchen oder Kind, egal aus welchem Land sie kamen:
 ein Mensch, der selbständig denken kann, verstehst du Mann!
 Es ist Zeit, steht auf!«

Dieser Oriental HipHop richtet sich nicht an das türkische ›Heimatland‹, sondern an das deutschtürkische und deutsche Publikum. Es wird in deutsch gesungen; türkisch wird nur noch gleichsam zitiert. In ›Es ist Zeit!‹ z.B. handelt es sich um ein Volkslied von mit Murmeln auf der Straße spielenden Kindern, ein Bild, das im deutschen Großstadt-Kiez anachronistisch wirkt.³¹

Innerhalb kurzer Zeit erblüht die deutschtürkische Popmusik, doch das Musikbusiness (MTV, Viva oder die ARD-Sender) erkennt diese Chance nicht; es bleibt bei den berühmten Ausnahmen, die die Regel bestätigen: 1999 vertritt die deutschtürkische Gruppe Sürpriz ihre Heimat Deutschland beim Eurovisions-Contest in Israel und singt erfolglos den Titel ›Eine Reise nach Jerusalem‹ in Englisch, Deutsch und Hebräisch. Der zweite Ausnahmemusiker ist Tarkan – ein in Deutschland geborener Musiker, der mehrfach zwischen der Türkei und Deutschland pendelt und im Jahre 1992 mit dem Titel ›Yine Sensiz‹ im Arabesk-Stil fast die Millionengrenze verkaufter CDs erreicht. Vor einem Rhythmus-Hintergrund, der an Techno-Techniken erinnert, und auf Basis von Streicherklängen singt er von Verlassenheit und Liebeschmerz. Tarkan ist international tätig, wohnt in Istanbul oder New York und engagiert sich politisch und musikalisch für Ziele auch außerhalb des Musikbusiness. In fast surrealistischen Videos huldigt er der Aşık-Tradition – z.B. mit ›Kara Toprak‹ (Schwarze Erde) von Aşık Veysel, das auch der Pianist Fazıl Say gerne als Konzert-Zugabe gibt.

»Vergiss doch meine schwarzen Haare – Deutschland!« singt der deutschtürkische Rapper Muhabbet (nicht mit dem oben erwähnten Projekt gleichen Namens zu verwechseln) am 12. November 2007 zusammen mit Frank Steinmeier öffentlichkeitswirksam als Auftakt der neuen Zuwanderungs- und Integrationspolitik. Türk-Rap ist jetzt voll integriert; die Phase einer Ghetto- oder Protestkultur oder von desintegriertem Selbstbewusstsein ist vorbei.

³¹ Siehe https://www.youtube.com/watch?v=7VjL_S9Rft8&list=PLOrbiNMeluhU8f6W6a-HkWSa9tEdh6zff&index=3 (1.2.2017).

Für das Gesamtphänomen des Türk-Rap oder Migranten-HipHop gibt es viele Deutungen: Dass deutsch-türkische Jugendliche im HipHop ihre ›Ghetto-Situation‹ in der multikulturellen Gesellschaft mit derjenigen der schwarzen Rapper in den USA vergleichen, steht dabei neben der Beobachtung, dass diese Musikkultur eigentlich ein Produkt der deutschen Sozialarbeit sei. So hat Ayse Caglar die »öffentliche und akademische Begeisterung« für die deutsch-türkische HipHop-Bewegung kritisch untersucht und beobachtet, dass nach den ersten spektakulären Anfängen die meisten lokalen Türk-Rapper wie auch sonstige türkische Rockgruppen in Stadtteilzentren, Jugendtreffs und Jugendzentren geprobt und aufgeführt haben.³² Heute (2015) ist festzustellen, dass sich eine eigene, weit verbreitete Jugendkultur etabliert hat, die mit eigenen Formaten, Videoclips oder TV-Staffeln ihre Migrationssituation thematisiert und inszeniert. Längst sind nicht mehr nur deutsch-türkische Jugendliche dabei, es dominieren aber Musiker_innen aus dem türkisch-arabischen Raum. Manche Texte sind aggressiv, andere analytisch oder emotional. Alpa Gun – ein Rapper aus Berlin-Schöneberg z.B. – beschreibt in seinem Song ›Ich bin ein Ausländer‹ Erfahrungen, die viele Mitglieder der zweiten oder dritten Generation teilen können, nämlich zwischen Fremdzuschreibungen (»Für euch sind wir Kanaks«) und Selbstverortungen (»Wir sind hier zu Hause; es wird Zeit, dass ihr es heute rafft«) seinen Platz in zwei oder mehr Kulturen zu finden (»Ich bin ein Ausländer, doch Berlin ist mein zu Hause«):

»Ich bin hier geboren und werd' hier draußen alt;
ich bin ein Türke mit unbefristetem Aufenthalt.
Du brauchst nicht so zu gucken, Homie, nur weil ich schwarze Haare habe!
Es war nicht leicht hier, das sind 26 harte Jahre.
Und unsere Eltern, Caney, haben das Geld gebraucht.
Sie haben hier geackert und 'ne neue Welt gebaut.
Vater wurde schikaniert, als wär er ein Terrorist,
deswegen leb ich heute da, wo das härteste Ghetto ist.
Da, wo nur Kurden, Russen, Araber und Türken wohnen;
da, wo die Menschen kämpfen müssen für ein bisschen Lohn.
Euch geht es gut da oben, doch wir ham's hier unten schwer.
Für euch sind wir Kanaks und müssen trotzdem in die Bundeswehr.
Ich bin kein Faschist, ich bin hier nur so aufgewachsen.
Wenn ich drüben im Osten bin, kenn ich auch ein paar Glatzen.
Wir sind hier zu Hause; es wird Zeit, dass ihr es heute rafft.
Fast jeder von uns auf der Straße hat 'nen deutschen Pass.

Ich bin ein Ausländer, doch ich bin hier gebor'n;
zu viele sind heute im Knast, nur aus manchen ist was gewor'n.
Ich bin ein Ausländer, Caney, wir haben's hier nicht leicht gehabt;

³² Ayse Caglar, Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin, in: Ruth Mayer/Mark Terkessidis (Hg.), Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur, St. Andrä/Wörden 1998, S. 41–56.

die Straße im Ghetto hat noch niemanden reich gemacht.
 Ich bin ein Ausländer, doch Berlin ist mein zu Hause,
 meine Heimat, meine Stadt, hier kriegst du auch mal auf die Schnauze.
 Ich bin ein Ausländer, doch für euch bin ich Kanake, Caney,
 trotzdem bin ich hier und leb unter der deutschen Flagge (yeah).«

Die beiden 15-jährigen Musiker Kamyar & Dzeko erzählen im Jahre 2014 in ihrem Song ›Generation Sarrazin‹ eine Geschichte, die nahezu wie eine Veranschaulichung des akademisch geführten Diskurses zu Fremdzuschreibungen, Ethnisierungen und Kulturalisierungen klingt. In ihrem Song rappen sie darüber, dass sie in der deutschen Gesellschaft angekommen sind: Kamyar ist sehr gut in der Schule, hat sogar eine Klasse übersprungen. Beide haben auch deutsche Freunde, deren Familien ihnen vorurteilsfrei und vollkommen selbstverständlich begegnen: Der Migrationshintergrund spielt in ihrem Leben und ihrer Selbstbeschreibung keine existenzielle Rolle. Wenn Kinder und Jugendliche wie sie aber durch Fremdzuschreibungen über die Herkunft, die Migrationssituation oder andere scheinbar kollektiv-kulturelle Merkmale definiert werden, können Verunsicherungen, Ausgrenzungen entstehen, kann Fremdheit hergestellt werden. Im Text und im Video werden Episoden erzählt, wie Kinder und Jugendliche mit ebensolchen Stigmatisierungen und vorurteilsvoller Propaganda konfrontiert und irritiert werden – z.B. durch die rassistischen Äußerungen eines Thilo Sarrazin. Das Video zeigt allerdings auch, dass die Ausgrenzung zuweilen in guter Absicht erfolgen kann, wenn z.B. Lehrpersonen in der Schule einen Migrationshintergrund zum Thema machen wollen, obwohl er für die Kinder und Jugendlichen bisher gar keine Rolle gespielt hat. So sieht man zu Beginn des Videos eine vierköpfige (wohl zugewanderte) Familie am Frühstückstisch. Der ca. 10 Jahre alte Sohn: »Mama, mein Lehrer hat gesagt, ich habe einen Migrationshintergrund. Ist Berlin nicht meine Heimat?« Mutter (verwirrt): »Du bist Berliner.« Vater (bekräftigend): »Du bist Deutscher!«³³

»Deutschland, ich bin einer von denen,
 über die ihr ständig rummeckert in eurem System.
 Ich bin Dzeko 15 Jahre alt und garantiert kein Straftäter.
 Fußball, rappen, Schule bei mir läuft es rund wie Zahnräder.

Laut Sarrazin bin ich ein Kern des Problems,
 doch der Jugo fährt zur Schule um lernen zu gehen.
 Laut Sarrazin übernehmen wir bald Deutschland:
 ›wir werden immer weniger.‹
 Doch warum sieht mich Joachim dann als Freund an?
 Denkt ihr, dass wir mit dem ganzen Reden hier noch weiter kommen?
 Wir sind hier geboren in Deutschland; wir sind ein Teil davon.
 Ihr wollt uns ständig sagen, dass wir nicht dazu gehören.

33 <https://www.youtube.com/watch?v=CzHEcZnNMoa> (15.02.2017)

Eure Scheiß-debatten – das wird diese Jugend stören.
 Bruder, wenn du wirklich weißt, wovon ich rede, dann komm mit.
 Wir sind hier der Sündenbock für die verfuckte Politik.
 Sie haben es kaputt gemacht; die Jugend muss es grade biegen.
 Hallo, Mister Sarrazin, ja ich rede grad mit ihnen.
 Kamyar, laut Sarrazin ein Salafist.
 Und Dzeko, keiner der die deutsche Sprache spricht.
 Du willst nur ein Vorbild sein, das neue Tugend transportiert.
 Doch du bist ein Salafist, der die Jugend drangsaliert.
 Du freust dich, wenn ein Araber ne sprachliche Barriere hat,
 damit du drüber schreiben kannst und jede Menge Knete machst.
 Sarrazin geht es heute nicht gut;
 Guck mal alle meine Freunde, sie sind deutsch so wie du.

Deutschland, ich bin einer von denen,
 über die ihr ständig rummeckert in eurem System.
 Ich bin Kamyar, 15 Jahre alt,
 hab sogar ne klasse übersprungen am Gymnasium.
 und dann sagt nochmal, wir Moslems sind dumm.
 So wie Sarrazin: er wertet unsre Gene. [...]«

Zwei kluge und selbstbewusste Jugendliche verstehen sich als selbstverständlichen Teil dieser Gesellschaft, machen aber deutlich, dass diese Zugehörigkeit eingefordert werden muss – vor allem wenn in puncto Migrationspolitik soziale und politische Fragen zu Unrecht in kulturelle Antworten münden (z.B. bei der empirisch nachweisbaren Bildungsbenachteiligung von Migranten). Doch: Überschneidet sich das Anliegen, diese Kulturalisierungen öffentlich anzuprangern, nicht auch mit dem Wunsch, Geld zu verdienen, indem man den Nerv des Publikumsgeschmacks trifft? Der Song entstand im Rahmen eines Projektes ›Von der Straße ins Studio‹ (VDSIS). Unter der Schirmherrschaft des Rappers Eco Fresh sollten in diesem Projekt Jugendliche aus sozialen Brennpunkten kreativ arbeiten können. Kamyar & Dzeko stehen mittlerweile bei ›Gefälltmir-Media‹, dem Management des Rappers Eko Fresh, unter Vertrag. Morton Freidel macht in einem online-Beitrag der Frankfurter allgemeinen Zeitung darauf aufmerksam, dass die Aufmerksamkeit, die das Video erhält, sicher auch Eco Fresh nützt – wie auch der Verkauf dem Management.³⁴ Dieser Zwiespalt betrifft sicher Künstler_innen in ihrem Verhältnis zum Musikmarkt im Allgemeinen – doch konnte auch in vorliegendem Text an mehreren Beispielen gezeigt werden, dass zur angemessenen Interpretation und Szenographie der Lieder der Migration auch die Verkaufsebene beachtet werden sollte.

Musik kann in Ausstellungskontexten zur Szenographie von Migration in unterschiedlicher Weise beitragen – das kann im Überblick, aber vor allem

³⁴ <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/kamyar-und-dzeko-landen-hit-mit-song-ueber-sarrazin-13162781.html> (15.2.2017).

exemplarisch gezeigt werden. So wurde bereits zu Beginn des Textes darauf hingewiesen, dass Musik als ästhetische Praxis die Alltags- und Lebenswelt der Musiker_innen und Interpret_innen reflektieren und so zum klingenden Dokument werden, das anderes ausdrückt und will als etwa dokumentarische Texte. Diese Perspektive wurde im Text durchgängig verfolgt. Interessant wäre es weiter darüber nachzudenken, in welcher Hinsicht die Einbeziehung der Interkulturellen Musikpädagogik als pädagogische und daher normative Disziplin für die Szenographie von Migration fruchtbar gemacht werden kann. Mit anderen Worten: Kann (und möchte) die Darbietung von Musik in Ausstellungskontexten die Welt nicht nur reflektieren, sondern auch verändern? Zu welchem Zweck und mit welcher Absicht sollen also die Musikbeispiele ausgewählt und präsentiert werden? Beeinflusst es die Besucher_innen einer Ausstellung nicht in ihrer Wahrnehmung der Migrationsgesellschaft, wenn sie provozierenden Gangsta-Rap performt von finster aussehenden Musikern oder die gepflegt aussehenden zukünftigen Akademiker Kamyar & Dzeko hören – das Ergebnis eines pädagogischen Projektes? Die IMP zumindest tut sich schwer damit, Objekte, Artefakte, Musik nur für sich sprechen zu lassen: Gewohnt, Ziele zu formulieren, möchte sie Diskussionen und Interpretationen anregen, ästhetischen Streit inszenieren, Deutungsmöglichkeiten reflektieren. Insofern kann dieser Text auch als Versuch gelesen werden, Inszenierungen und Konzeptionen von Ausstellungen zur Migration mit Inhalten, Zielen und Methoden der Interkulturellen Musikpädagogik zusammenzubringen und anzuregen, diesen Dialog weiterzuführen.