



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Weiße Türken - Schwarze Türken.

Die Arabesk-Kultur und die türkische Modernisierung“

Verfasser

Ali Cem Deniz

angestrebter akademischer Grad

Magister (Mag.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 390

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Internationale Entwicklung

Betreuer:

Mag. Dr. Gerald Faschingeder

Bestätigung

Hiermit bestätige ich, dass diese eingereichte Diplomarbeit von mir eigenständig verfasst wurde und ich nur, die hier angegebenen Hilfsmittel und Quellen verwendet habe.

Ali Cem Deniz, Jänner 2014

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	8
1. Die türkische Modernisierung zwischen Orientalismus und Okzidentalismus	14
2. Die Erfindung der Türkei	21
2.1. Ziya Gökalp und das Türkentum	23
2.2. Unecht authentisch.....	25
2.3. Erfundene Traditionen	26
3. Whiteness in der türkischen Gesellschaft.....	28
3.1. Wer sind die schwarzen Türken?.....	30
4. Arabesk: eine Subkultur für den Mainstream.....	32
4.1. Hegemonie und Musikpolitik unter Atatürk.....	33
4.2. Arabesk als Gegenhegemonie.....	36
4.3. Ein Genre mit eigener Sprache	37
5. Arabeske Orte	39
5.1. Kulturelle Konflikte zwischen Zentren und Peripherien	39
5.2. <i>varoş</i> und <i>gecekondü</i> : die <i>Anderen</i> an den Rändern der Stadt	40
5.3. Ein soziales Produkt	43
5.4. Arabesk: Katalysator und Nebenprodukt.....	45
5.5. Busfahrer-Musik: Arabesk auf den Straßen der Stadt	47
6. Die Gesichter des Arabesk.....	51
6.1. Der Bruder	51
6.2. Der Vater	52
6.3. Der Imperator.....	54
6.4. Die Frau der Leiden	55
7. Analyse der audiovisuellen Darstellungsformen im Arabesk.....	58
7.1. Zuerst kam der Musikfilm	58
7.1.1. Orhan Gencebay – Bir Görüşte Aşık Oldum (1979)	59
7.1.2. Orhan Gencebay – Dertlerimiz (1978)	60
7.1.3. İbrahim Tatlıses – Yaşamak Bu Değil (1981)	63

7.2. Keine Single ohne Film	64
7.3. Musikvideos der 1990er bis in die Gegenwart	65
7.3.1. Müslüm Gürses – Evlat (1994).....	66
7.3.2. Müslüm Gürses Sigara (2010).....	67
7.3.3. Şevval Sam - Sarhoş (2010)	68
 Fazit: Verschwinden die schwarzen und weißen Türken?	71
Literaturverzeichnis.....	73
Videografie.....	80
Filmografie.....	80
Abbildungsverzeichnis.....	81
Zusammenfassung.....	83
Abstract.....	84
Lebenslauf.....	85

Abkürzungsverzeichnis

AKP	Adalet ve Kalkınma Partisi (Partei für Entwicklung und Gerechtigkeit)
ANAP	Anavatan Partisi (Mutterlandspartei)
BDP	Birlik ve Demokrasi Partisi (Partei für Zusammenhalt und Demokratie)
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi (Republikanische Volkspartei)
DTP	Demokratik Toplum Partisi
FP	Fazilet Partisi
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi (Nationalistische Aktionspartei)
MSP	Millî Selamet Partisi (Nationale Heilspartei)
PKK	Partiya Karkerên Kurdistan (Kurdische Arbeiterpartei)
RP	Refah Partisi (Wohlfartspartei)

Einleitung

Ein Land zwischen Orient und Okzident, so wird die Türkei häufig in Reiseführern und eher oberflächlichen Dokumentationen beschrieben. Dieses Klischee wäre gar nicht so falsch, wenn man die Begriffe Orient und Okzident um ihre *Ismen* erweitern würde.

Tatsächlich waren die Gründung der Republik Türkei und ihre Suche nach einer neuen nationalen Identität, die sich von ihrem osmanischen Vorgänger distanzieren sollte, geprägt von orientalistischen und okzidentalistischen Vorstellungen.

Der Begriff Okzidentalismus wird in verschiedenen Kontexten verwendet. Einerseits kann es das Äquivalent zum Orientalismus sein, also eine ideologische Betrachtung des *Westens*, die durchdrungen ist von einem Überlegenheitsgefühl des *Ostens*. Andererseits ist Okzidentalismus, so wie es vor allem in den Post Colonial Studies Einsatz findet, komplementär zum Orientalismus und bezeichnet die Universalisierung von westlichen Werten.

Im Falle der Türkei ist der Okzidentalismus das Fundament der Modernisierungspolitik gewesen. Der Blick der türkischen ReformerInnen, allen voran Atatürk, auf Europa bzw. den *Westen*, idealisierte und romantiserte dessen Werte, Fortschritt und gesellschaftliche Strukturen. Diese okzidentalistische Vorstellung des Westens, als der ultimative Maßstab für alle Gesellschaften, sollte das Ziel der türkischen Modernisierung sein.

Begleitet wurde diese Modernisierungspolitik von einer orientalistischen Betrachtung der osmanischen Vergangenheit. Die neue Republik Türkei wollte sich von ihrem osmanischen Vorgänger und dessen Affinität gegenüber arabischen, persischen Einflüssen distanzieren. Für die Reformer war der *Osten* unnötiger Ballast, den die Türkei im Aufstieg in die Moderne, abwerfen musste.

Eine Reihe von Neuregelungen in der frühen Phase der türkischen Republik macht deutlich, dass sich die Türkei so weit wie möglich von jenen Aspekten ihrer Kultur und Gesellschaft distanzieren wollte, die als rückständig galten. Die Einführung des Laizismus, der Übergang von der Scharia zu einer modifizierten Form des Schweizer Zivilgesetzes, die Buchstabenreform, die Hutrevolution und radikale Veränderungen in der Kulturpolitik waren die Resultate eines Prozesses, der wie Atatürk es selbst bezeichnete, *so schnell wie möglich, so viel wie möglich* erneuern sollte.

Nach Benedikt Anderson kann man diese frühe Phase als ein Projekt der Erfindung einer neuen Nation sehen. Mit den neuen Grenzen der Nation sollte auch ein neues Volk von Gleichgesinnten entstehen, das ethnisch, ideologisch-religiös und kulturell homogen sein sollte.

Die stark pluralistische, multiethnische Gesellschaft des Osmanischen Reiches wurde verworfen. Wie sollte diesen neuen Türken sein? Atatürk und seine Nachfolger hofften, dass die weitgehenden Reformen zu einer schnellen Modernisierung und Europäisierung der Gesellschaft führen würden. Der neue Türke sollte laizistisch sein, westliche Kulturgüter konsumieren und den osmanischen Fez durch einen modernen westlichen Hut ersetzen.

Diese Versuche einer erzwungenen Homogenisierung der Gesellschaft und die Modernisierung-von-oben“ bewirkten genau das Gegenteil von dem erhofften einheitlichen, nationalen Gebilde. Die Realität der türkischen Gesellschaft war viel heterogener als der orientalistische Blick wahrnehmen konnte. Der Widerstand gegen die Reformen war größer als erwartet.

Ein Resultat dieses Konflikts zwischen den reformistischen RepublikanerInnen und der Bevölkerung, die sich der Modernisierungspolitik widersetzen, eine Art subtile Apartheid zwischen *weißen* und *schwarzen* Türken.

Diese Kategorisierung ist weitgehend frei von ethnischen Zuschreibungen. Diese Gruppen entstanden vielmehr durch soziale und ideologische Unterscheidung. Die *schwarzen* Türken waren jene Gruppe, die mehrheitlich als islamisch-konservativ bezeichnet wurde, dessen kulturelle Produktion in der Hochkultur keinen Anklang fand und als primitiv und rückständig galt.

Im Bereich der türkischen Kulturpolitik und der Popkultur spiegelte sich dieser Konflikt wider. Der türkische Staat versuchte mit Förderungen auf der einen Seite und Sanktionen auf der anderen, die *Leitkultur* der Türkei zu gestalten. Radios spielten klassische, westliche Musik und im Fernsehen erhielten Arabesk-SängerInnen Auftrittsverbot. Arabesk war die Musik der schwarzen Türken, die aus dem Land in die Stadt geflohen waren und ihre musikalischen Traditionen, urbanisierten und mit arabischen Einflüssen vermischten. So schufen Künstler wie Orhan Gencebay oder İbrahim Tatlıses, die selbst von der Peripherie in die Zentren kamen, eine Gegenkultur zu der staatlich geförderten Hochkultur.

Dass Arabesk noch immer die Eliten provozieren kann, zeigte vor zwei Jahren die Diskussion um einen Tweet des türkischen Pianisten Fazıl Say. Auf Twitter äußerte er seinen Unmut über die *primitiven* Abgeordneten der Regierungspartei AKP, die alle nur unwürdige Arabeskmusik hören würden und keine Ahnung von Kunst hätten.

Die Reaktionen auf diesen Tweet waren heftig und demonstrierten den Wandel der türkischen Gesellschaft innerhalb der letzten zwanzig Jahre. Die Arabesk Musik ist, wie Fazıl Say feststellen musste, nicht mehr eine marginalisierte Subkultur, wie es noch bis in die späten 1990er

Jahre war. Arabesk wurde Jahrzehnte als *Busfahrer-Musik* bezeichnet und plötzlich war es ein authentisches, originelles Kulturgut, das vom Mainstream der Gesellschaft verteidigt wurde. Es scheint als wären die Rollen vertauscht. Die weißen Türken, die als Maßstab für alle Türken galten, werden zunehmend als eine weltfremde, isolierte Gruppe wahrgenommen. Um den türkischen Modernisierungsprozess verstehen zu können, ist eine genaue Analyse dieses Dualismus zwischen *weißen* und *schwarzen* Türken unumgänglich. Diese Arbeit versucht zu erklären wie diese subtile Apartheid entstehen konnte und wie sie in abgeschwächter Form auch die heutige beeinflusst. Die Methode, mit der ich versuche diese gesellschaftlichen Polarisierungen zu untersuchen und zu verstehen ist Musikvideoanalyse. Die Musik des Arabesks versucht häufig möglichst reale Gefühlswelten zu repräsentieren. Dabei sind Authentizität und Glaubwürdigkeit der KünstlerInnen oberstes Gebot. Deshalb wurde Arabesk so zu einem Musik und Film-Genre, das viel von gesellschaftlichen Machtverhältnissen, hierarchische Raumverhältnisse und soziale Transformationsprozessen reflektierte. Die Analyse der Videos wird zeigen, wie die Alltagskultur des urbanen Lebens die Musik beeinflusste und gleichzeitig von der Arabesk-Musik mitgeformt wurde.

Forschungsfragen

- » Warum entstand in der türkischen Gesellschaft die Unterscheidung zwischen *weißen* und *schwarzen* Türken?
- » Wie hat sich diese gesellschaftliche Polarisierung auf die musikalischen und visuellen Darstellungsformen ausgewirkt?

Hypothesen

- » Ein wesentlicher Aspekt der autoritären Modernisierungspolitik der Türkei war die Kulturpolitik, die versuchte mit Hilfe von Förderungen und Sanktionen eine neue Leitkultur zu gestalten, die als westlich, rational und säkular beschrieben wurde. Gegen diese Kulturpolitik formierte sich jedoch besonders in den Peripherien Widerstand. Mit der Landflucht, die in den 50er Jahren begann, wurde dieser Konflikt in die Zentren getragen. Die Eliten, die ihre Leben nach den kemalistischen Prinzipien gestalteten und westliche Kulturgüter konsumierten, wurden zu den *weißen* Türken. Die

Unterschichten, die sich weigerten die kemalistischen Reformen aufzunehmen wurden zu den *schwarzen* Türken.

- » Diese repressive Kulturpolitik hatte versucht, die Grenzen der Popmusik autoritär zu bestimmen, aber scheiterte am Druck der Massen, die sich ihre musikalischen Vorlieben nicht vorschreiben lassen wollten. Arabesk ist das Produkt einer Gegen-Hegemonie, der sich von einer marginalen Subkultur zum wichtigsten Genre der türkischen Popmusik entwickelt hat.

Forschungsstand

Lange Zeit sorgte Arabesk in der Türkei für heftige Debatten. Der Musikethnologe Martin Stokes beschäftigte sich als einer der ersten internationalen Wissenschaftler mit dem Thema des Arabesks. Er veröffentlichte 1992 das Buch mit dem Titel „The Arabesk Debate“, der sowohl musikalisch als auch gesellschaftlich einen umfangreichen Einblick in die Welt dieser umstrittenen Popkultur gibt. In mehr als zwanzig Jahre hat sich die Form des Arabesks und ihre gesellschaftliche Wahrnehmung stark verändert. Diese Transformation wurde vor allem von der türkischen Soziologin Meral Özbek in ihrem Artikel aus dem Jahr 1997 „Arabesk Culture: A Case of Modernization“ behandelt. In den 2000er wurde das wissenschaftliche Interesse an Arabesk größer und weitere AutorInnen wie Özgür (2006), Yazar (2007), Erol (2011) beschäftigten sich in unterschiedlichen Artikeln mit dem Thema. Während in diesen Untersuchungen der soziale, politische und wirtschaftliche Kontext von Arabesk beleuchtet werden, verknüpfen nur wenige AutorInnen Arabesk mit dem Phänomen der sogenannten *weißen* und *schwarzen* Türken. Dementsprechend gibt es bisher auch wenige Analysen, die aus der Perspektive der Critical Whiteness Studies diese gesellschaftliche Polarisierung in der Türkei behandeln. Im deutschen Sprachraum hingegen stößt die Arabesk-Debatte auf wenig Interesse. Diese Arbeit versucht deshalb sowohl neue Zugänge zu den Themen Arabesk und *whiteness* in der Türkei zu bringen und gleichzeitig an der bisherigen Literatur anzuschließen.

Begriffsdefinitionen

Kultur ist bekanntlich eines jener Begriffe, die wir sehr häufig in unterschiedlichen Situationen verwenden ohne den Begriff jemals konkret definieren zu können. Kultur wird wahlweise als ein Oberbegriff für verschiedene *Kunstarten*, wie Musik, Kino etc. verwendet oder als eine Art für Synonym für *Ethnie* verwendet. Wenn wir von der chinesischen *Kultur* sprechen zäh-

len wir meistens nicht nur die Kunst und Literatur, sondern auch Bereiche, wie die Küche, die nichts mit den *schönen Künsten* zu tun haben. *Kultur* ist eine der komplexesten Begriffe, aber gerade deshalb sinnvoll, wenn es um Arabesk gehen soll. Denn der Arabesk, der zunächst als ein Genre der türkischen Popmusik entstanden ist, hat den Alltag so wesentlich geprägt, dass es zum Teil der *Alltagskultur* geworden ist. Dazu zählen neben der Musik, Filme, die Dekorationen von den als *dolmuş* bekannten, kleinen öffentlichen Verkehrsmitteln und das städtische Leben an den Rändern der Großstädte. Deshalb möchte ich in dieser Arbeit auf eine Definition zurückgreifen, die der Kulturwissenschaftler Raymond Williams beschreibt: „Finally, there is the ‘social‘ definition of culture, in which culture is a description of a particular way of life, which expresses certain meaning and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour.” (Williams 2006 : 32).

Ein weiterer komplizierter Begriff ist der der **Modernisierung**. Für die klassischen Modernisierungstheoretiker wie Walt Whitman Rostow war die Modernisierung ein Prozess, den mehr oder weniger jede Gesellschaft sich aus dem Westen anschauen und selber durchsetzen konnte. Allerdings zeigt gerade die türkische Modernisierung, dass ein solches *Copy-Paste-Verfahren* kaum Erfolgchancen hat. Deswegen ist es unumgänglich von *einer* Modernisierung zu sprechen. Mustafa Kemal Atatürk und seine Gefährten waren davon überzeugt, dass Modernisierung mit *Verwestlichung* Hand in Hand ging. Die Folge war unter anderem eine repressive Kulturpolitik, die ein Thema dieser Arbeit ist. Wenn ich den Begriff der Modernisierung verwende, meine ich damit nicht ein abstraktes Konzept, sondern die konkreten Versuche der Türkei, *Anschluss an den Westen* zu finden.

Laizismus und Kemalismus

Laizismus und Säkularismus werden in der Literatur oft als Synonyme verwendet. Die beiden Begriffe haben jedoch unterschiedliche geschichtliche, politische und juristische Kontexte. Beide Begriffe könnte man grob als Trennung von Staat und Religion definieren. Laizismus jedoch ist im türkischen Kontext vor allem als eine Top-Down-Strategie zu verstehen, während Säkularismus in europäischem Kontext einen jahrhundertlangen Prozess darstellt.

Laizismus bedeutet nicht eine Ablehnung der Religion, sondern eher die "Religion im Staat, also dass die Religion eine politische und juristische Kraft wird." (Özcan 2005: 65)

So stellt etwa das Diyanet İşleri Başkanlığı (Präsidium für Religionsangelegenheiten) eine staatliche Verwaltungseinrichtung dar.

Bereits im Osmanischen Reich gab es laizistische Tendenzen, besonders in den letzten Jahrzehnten vor dem Zusammenbruch des Großreiches. Durch die zunehmende Abhängigkeit von Europa sahen sich die Osmanen zu Reformen gezwungen, besonders im Bereich des Rechts, wo das islamische Recht (Scharia) galt. Europäische Länder mischten sich immer mehr in die inneren Angelegenheiten des Osmanischen Reiches ein. Durch verschiedene Reformen erhoffte sich das Reich einen stärkeren osmanischen Staat, um so einen Zusammenbruch zu verhindern (vgl. Dogan 2005: 30 f.).

"Das osmanische Rechtssystem sei auf Europäer kaum anzuwenden und deswegen müsse man das europäische Rechtssystem auch im osmanischen Justizwesen auf europäische Geschäftsleute unmittelbar anwenden." (Dogan 2005: 31)

Der Staatsgründer Mustafa Kemal Atatürk folgte diesem Pfad und setzte auf radikalere Reformen. Er erklärte die Türkische Republik zu einer laizistischen. Den Begriff Laizismus verwendete er erstmals auf dem Parteitag der CHP im Jahre 1927 als er verkündete, dass die CHP "republikanisch, laizistisch, populistisch und nationalistisch" sei. (Tunay nach Sağlam 2005: 62)

Der Laizismus stellt neben Nationalismus, Reformismus, Etatismus, Populismus und Republikanismus einen von sechs Grundpfeilern der Ideologie Atatürks dar, dem sogenannten Kemalismus. Diese Staatsideologie wurde im Jahr 1937 in der türkischen Verfassung verankert (vgl. Kramer 2011: 10). Das Bestreben nach der Etablierung eines laizistischen und nationalistischen Staates durch Atatürk ist geprägt von modernistischem Denken und somit unabdingbarer Teil seiner Modernisierungspolitik, welche ich im ersten Kapitel meiner Diplomarbeit genauer darstelle.

1. Die türkische Modernisierung zwischen Orientalismus und Okzidentalismus

Seit Edward Said in seinem gleichnamigen Werk den Begriff Orientalismus geprägt hat, hat sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Regionen außerhalb des Westens nachhaltig verändert. Als Orientalismus bezeichnet Edward Said den (post-)kolonialen Diskurs über die *Dritte Welt*. Said erkennt in der westlichen, eurozentristischen Darstellung des Orients, den Versuch ein primitives, mystisches *Anderes* zu konstruieren. Im Vergleich zu diesem *Anderen* ist Europa das Epizentrum der Aufklärung und des Fortschritts (vgl. Said 2003: 38 ff.)

Die intensive wissenschaftliche und kulturelle Auseinandersetzung mit dem *Orient* erreichte im 18. und 19. Jahrhundert mit dem wachsenden Kolonialismus einen Höhepunkt. Die orientalistische Repräsentation des *Ostens* legitimierte die imperialistische Expansion von Großmächten wie Großbritannien und Frankreich. Die wirtschaftliche Ausbeutung und politische Beherrschung Afrikas und des *Orients* wurden durch diese Darstellungen zu notwendigen Zivilisationsmaßnahmen.

Orientalismus war aber nicht nur in der westlichen Betrachtung des Ostens der dominante Diskurs. Außerhalb Europas, also unter den *Orientalen* selbst wurde die orientalistische Darstellung immer populärer (vgl. Zeydanoğlu 2008: 156).

Vor allem lokale Eliten, die ihre Ausbildung in Europa erhielten, übernahmen westliche, koloniale Vorstellungen und betrieben einen endogenen Orientalismus. Der Westen wurde zum universellen Zivilisationsmodell. Zeydanoğlu schreibt, dass die Verbreitung nationalistischer Ideologien außerhalb Europas zur Übernahme dieser orientalistischen Vorstellungen beigetragen haben (ebd.: 157).

In der Türkei war die Aufnahme des Orientalismus nicht direkt an den Kolonialismus gebunden, denn im Gegensatz zu anderen Ländern des Mittleren Ostens war die Türkei niemals eine Kolonie westlicher ImperialistInnen. Für die ReformerInnen im späten Osmanischen Reich und die GründerInnen der Republik war es deshalb einfacher, westliche Vorstellungen von Moderne und Fortschritt zu übernehmen (vgl. Yazar 2002: 47).

Als „alter Mann am Bosphorus“ wurde das Osmanische Reich zum Prototyp einer zurückgebliebenen, nicht mehr zeitgemäßen orientalischen Kultur. Eurozentristische Vorstellungen beeinflussten das Verhältnis der neuen türkischen NationalistInnen mit ihrer eigenen osmanischen Vergangenheit.

Die lokale Elite trat hier an die Stelle der westlichen KolonialisatorInnen und produzierte innerhalb der eigenen (nationalen) Grenzen ein passives, unzeitgemäßes *Anderes*, das erkannt, beherrscht und verändert werden musste.

Der Westen war für die kemalistische Elite der frühen Republik das universelle Zivilisationsmodell. Deshalb musste *so schnell wie möglich, so viel möglich* verändert werden. Das paradoxe Verhältnis der urbanen Intellektuellen und säkularen Eliten zur ländlichen Bevölkerung Anatoliens war beim türkischen Modernisierungsprojekt prägend. Einerseits sahen zeitgenössische IdeologInnen wie Ziya Gökalp, die sich von der osmanischen Hochkultur distanzieren wollten, in Anatolien den wahren Ursprung der türkischen Kultur. Andererseits war aber die anatolische Peripherie das primitive *Andere* der städtischen Zentren. Hier fanden die Eliten ihre zurückgebliebenen Massen, die sich so wie die *Orientalen* im europäischen Diskurs nicht selbst repräsentieren konnten. Jemand musste sie repräsentieren und ihnen Fortschritt und Moderne bringen. Diese Aufgabe übernahmen die herrschenden Gruppen unter der Führung von Mustafa Kemal Atatürk.

Anatolien war in dieser orientalistischen Vorstellung ein Diamant, der geschliffen werden musste, um sein wahres Potenzial zu entfalten. Mehr als die anatolischen TürkInnen, wurden Minderheiten, insbesondere die KurdInnen, zum Objekt für die kemalistischen Zivilisationsmissionen. Das Ziel des Kemalismus war es eine ethnisch homogene Nation nach westlichem Vorbild aufzubauen. Allerdings standen die KurdInnen diesem Projekt im Weg. Sie wurden als *Bergtürken* definiert, die zu lange zu nahe an den PerserInnen und AraberInnen gelebt hatten, und so ihr echtes türkisches Wesen vergessen hatten (vgl. Moustakis; Chaudhuri 2005: 81).

Der Rassismus gegenüber den arabischen und persischen NachbarInnen, die für den Niedergang des Osmanischen Reiches verantwortlich gemacht wurden, war ein wichtiges Element des türkischen Orientalismus. Der einflussreiche rassistische Ideologe Hüseyin Nihal Atsız, auf den sich nationalistische Bewegungen noch heute berufen, wurde beispielsweise 1925 aus der Militäarakademie geworfen, weil er sich weigerte, einen arabischen Offizier zu salutieren (vgl. Uzer 2010: 121).

Im Gegensatz zum eurozentristischen Orientalismus geht der türkische Orientalismus einen Schritt weiter und ergänzt sich mit dem sogenannten Okzidentalismus. An dieser Stelle ist der Okzidentalismus nicht die spiegelverkehrte Reaktion des Orients auf den Okzident, sondern ein stark idealisiertes, romantisches Bild des Westens.

Gerade in der Türkei, die immer wieder als Brücke zwischen *West* und *Ost* gesehen wurde, ist eine Analyse des Okzidentalismus wichtig, um den türkischen *self-orientalism* und das kemalistische Modernisierungsprojekt zu verstehen. Allerdings spielte der Okzidentalismus in der türkischen Modernisierung eine teils widersprüchliche Rolle, wie Meltem Ahıska betont:

„I offer the term *Occidentalism* to conceptualize how the West figures in the temporal/spatial imagining of modern Turkish national identity. From its initial conception in the process of defining the Turkish national identity in the late nineteenth century to this day, ‘the West’ has been contrasted to ‘the East’ in a continuous negation between the two constructs. ‘The West’ has either been celebrated as a ‘model’ to be followed or exorcised as a threat to ‘indigenous’ national values.” (Ahıska 2003: 353).

Begleitet wird dieser offene Modernisierungsprozess, der stets das westliche Modell im Auge behält, von einem *time lag*, wie es Meltem Ahıska (ebd: 354) beschreibt. Wie der Esel, der stets der Karotte hinterherläuft, erlebt die türkische Gesellschaft, die eine westliche Modernisierung anstrebt, ihre eigene Gegenwart als einen unangenehmen Zustand, den es zu überwinden gilt. Ahıska nimmt hier Bezug auf die Soziologin Nilüfer Göle und argumentiert mit ihr, dass diese Verfremdung gegenüber der Gegenwart eine starke Romantisierung der Vergangenheit oder die Idealisierung der Zukunft zufolge hat.

In der Türkei ist seit einigen Jahren die Romantisierung der osmanischen Vergangenheit bemerkbar. In allen Sektoren der Kulturbranche findet eine Renaissance des Osmanischen statt. Im Fernsehen sorgt die Serie „Muhteşem Yüzyıl“ (Das prächtige Jahrhundert) über das Leben des Sultan Süleyman für höchste Einschaltquoten und heftige politische Debatten. KritikerInnen der Serie gingen auf die Straßen, um gegen die Serie zu demonstrieren (Yener 2011). Für NationalistInnen und konservative Gruppen in der Türkei war die Darstellung von Sexualität, Liebesaffären und schmutzigen Intrigen unvereinbar mit dem idealisierten Bild der osmanischen Vergangenheit (vgl. Topçu 2011: 36). Trotz der Diskussionen bleibt die Serie weiterhin die beliebteste TV-Show in der Türkei und hat mittlerweile auch NachahmerInnen.

Nicht nur die osmanischen Sultane werden mit nostalgischen Gefühlen in die öffentliche Erinnerung gebracht. In den zahlreichen Facebook-Fanseiten für Mustafa Kemal Atatürk, die teilweise über drei Millionen Mitglieder haben, herrscht eine ähnliche Sehnsucht und Romantisierung der Vergangenheit. Für viele KemalistInnen war das Ende des Einparteiensystems ein irreversibler Rückschritt in der Modernisierung der Türkei. Esra Özyürek hat in ihrer Arbeit „Nostalgia for the Modern“ diese Sehnsucht nach der „modernen Vergangenheit“ untersucht. In ihren Interviews offenbarten die *Kinder der Republik*, also jene Generation, die wäh-

rend der Ein-Parteien-Herrschaft auf die Welt kamen, ihre romantischen Gefühle für die Vergangenheit (vgl. Özyürek 2006: 56).

In diesen Sehnsüchten nach unterschiedlichen Phasen der türkischen Vergangenheit spiegeln sich die orientalistischen und okzidentalistischen Konzepte wider. Die Nostalgie für die osmanische Geschichte löst sich niemals ganz von den orientalistischen Vorstellungen, die sich in der westlichen Betrachtung orientalischer Kulturen finden. Der berühmte Harem wirkt in der Serie *Muhteşem Yüzyıl* tatsächlich wie ein geheimnisvoller Ort erotischer Begierden und sexueller Tabubrüche. Hier folgt die Serie den Spuren klassischer westlicher OrientalistInnen und reproduziert alte Mythen über die osmanische Gesellschaft.

Auf der anderen Seite folgen viele KemalistInnen in der Verherrlichung der Ästhetik und Symbolik der Ein-Parteien-Periode okzidentalistischen Vorstellungen. Doch hinter dieser Nostalgie für das Moderne, wie es Özyürek nennt, versteckt sich auch wieder ein *time-lag*. Die kemalistischen ModernistInnen streben eine europäische Moderne an, die es in dieser Form nicht mehr gibt.

Wie Özyürek in ihrer Untersuchung hervorhebt war, das Ende für viele RepublikanerInnen des Ein-Parteien-Regimes der Zerfall eines „Goldenen Zeitalters“. Mit dem Mehr-Parteiensystem war Pandoras Büchse geöffnet und zunehmend drängten verschiedenste Gruppen in das Feld der Politik. Während sich die Türkei heute sich an einem Punkt befindet, wo sie sich, mit immer zunehmender Geschwindigkeit von der kemalistischen Staatsdoktrin entfernt, bleiben Orientalismen und Okzidentalismen wichtige Elemente gesellschaftlicher Diskurse und politischer Debatten.

Nostalgie ist immer eine sehr selektive Wahrnehmung der Vergangenheit. Im Schatten der Erinnerungen an das Vergangene ist auch immer das Vergessene. Nicht nur Individuen vergessen oder verdrängen ihre persönlichen Erfahrungen, auch Kollektive blenden Geschichten und Ereignisse ihrer Vergangenheit aus. Überhaupt können gemeinsame Nostalgien Kollektive und Zugehörigkeiten verstärken (vgl. Brown; Humphreys 2002: 154). Das Vergessen kann so wie das Erinnern staatlich angetrieben werden. Für den türkischen Staat war das Vergessen unzertrennlich mit der Konstruktion einer neuen nationalen Identität verbunden. Ein Thema, das Nobelpreisträger Orhan Pamuk in seinem Roman „Schnee“ behandelt, in dem er sich mit dem autoritären Modernisierungsstaat auseinandersetzt (vgl. Alver 2013: 251). Heute scheint die Türkei an einem Punkt angelangt zu sein, wo sich verschiedene Erinnerungen und damit Vorstellungen über das *Gesicht der Türkei* gegenüberstehen.

Das Gesicht ist in einigen Fällen nicht nur eine Metapher, sondern durch und durch wörtlich gemeint. Die Diskussion über Abdullah Güls Kandidatur zum Amt des Präsidenten drehte sich in kemalistisch-laizistischen Medien vor allem um die Frage, ob Güls Gattin Hayrünnisa Gül als First Lady ein Kopftuch tragen durfte, da sie die Türkei international repräsentieren würde (vgl. Erdil; Kaya 2007; Dündar 2007; Barlas 2007). Abdullah Gül konnte trotz einiger Hindernisse durch das Parlament im Jahr 2007 zum Präsidenten gewählt werden. Es dauerte weitere sechs Jahre bis das Kopftuch-Verbot in öffentlichen Gebäuden, wie z.B. in Universitäten, weitgehend gelockert werden konnte. Seit dem 3. November 2013 dürfen nun Abgeordnete auch im Parlament Kopftücher tragen. Das letzte Mal, als eine Abgeordnete mit Kopftuch das türkische Parlament betrat, endete ihre Amtszeit bevor sie ihren Eid aussprechen konnte. Sie, die mit Kopftuch zur Wahl zugelassen wurde und während des Wahlkampfes ihr Kopftuch tragen durfte, durfte nach ihrer Wahl zur Abgeordneten ihr Amt nicht antreten. Merve Kavakçı und ihr Kopftuch lösten im Parlament eine regelrechte Massenpanik aus und die Situation eskalierte schnellstens. Die empörten Abgeordneten protestierten klatschend in einer kafkaesken Performanz und riefen „Raus, raus, raus!“. Die Rede, die der damalige Ministerpräsident, Bülent Ecevit hielt, verrät viel über die problematische Einstellung des Staates gegenüber einem *sichtbaren* Islam:

„Frauen dürfen in ihrem Privatleben ihr Kopftuch tragen und niemand schreibt ihnen vor, wie sie sich zu kleiden haben. Allerdings ist dieser Ort kein Bereich des Privatlebens. Dies ist der Ort der erhabensten Institution des Staates. Jene, die hier dienen möchten, müssen die Regeln und Traditionen des Staates befolgen. Hier ist nicht der Ort um gegen den Staat zu rebellieren“ (Ecevit 2. Mai, 1999)

Bülent Ecevit war zu damaliger Zeit der Vorsitzende der säkular-nationalistischen „Demokratischen Linkspartei“ (DSP). Seinen politischen Durchbruch erlebte er in den 1970ern als Parteiführer der kemalistischen Republikanischen Volkspartei (CHP), die von Mustafa Kemal gegründet wurde und bis zum Ende des Ein-Partei-Regimes als einzige Partei die Geschicke der Türkei lenkte. Als Merve Kavakçı ihr Amt antreten wollte, regierte Ecevit in einer Dreier-Koalition mit der „Nationalistischen Aktionspartei“ (MHP) und der Mitte-Rechtspartei „Mutterlandspartei“ (ANAP). Kavakçı war Abgeordnete der Oppositionspartei religiös-konservativen „Tugendspartei“ (FP), die aus der 1998 verbotenen „Wohlfahrtspartei“ (RP) hervorgegangen war.

Das Kopftuch zu tragen war nach der Meinung Ecevit und vieler Abgeordneter kein einfacher Verstoß gegen die Regeln, sondern ein Akt der Rebellion. Der Einzug einer Kopftuchträgerin wäre ein Angriff gegen den Staat. In dieser fieberhaften Rede von Ecevit wurde wie selten zuvor das autoritäre Homogenisierungsprojekt des türkischen Staates deutlich. Ecevit zog die

klassische kemalistisch-laizistische Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre, die nicht überschritten werden durfte. Das Kopftuch ist dort kein Problem, wo es unsichtbar bleibt. Die Frauen können tun was sie wollen, solange sie nicht die Öffentlichkeit *belagern*. Der damalige Staatspräsident Süleyman Demirel unterstützte den Protest des Parlaments und bezeichnete Merve Kavakçı als agent *provocateur*, während staatsnahe Medien über angebliche Beziehungen Kavakçis zur Hamas und anderen islamistischen Gruppen schrieben (vgl. Peres 2012)

Die Folgen dieser „Rebellion“ waren für Merve Kavakçı und ihre Partei drastisch. Sie musste ihr Amt ablegen und wurde ausgebürgert. Ihr Verstoß gegen die „Regeln und Traditionen“ des Parlaments führte unter anderem dazu, dass die Tugendpartei wegen Verstößen gegen die säkularen Prinzipien des Staates verboten wurde. Der Staat signalisierte ganz klar, dass Merve Kavakçis Kopftuch eine *Unregelmäßigkeit* war, die die staatlichen Prinzipien gefährden könnte. Sie zerstörte die *imagined community*, wie sie Benedict Anderson beschrieb. Eine Abgeordnete mit Kopftuch konnte und durfte kein Teil der öffentlichen und sichtbaren Gesellschaft sein. Das Kopftuch löste bei den Abgeordneten regelmäßig eine allergische Reaktion aus, die umgehend versuchten, den *Fremdkörper* abzustößen.

Im historischen Kontext betrachtet war diese Eskalation zu erwarten. Die Politik stand während der gesamten 1990er Jahre unter starker Kontrolle der kemalistisch-laizistischen türkischen Streitkräfte, die zwei Jahre zuvor gegen die damalige Regierung der Wohlfahrtspartei unter Necmettin Erbakan geputscht hatten. Dieser Putsch wurde vom *Nationalen Sicherheitsrat* (milli güvenlik kurulu) durchgeführt und ging als „post-moderner“ Putsch in die türkische Geschichte ein. In dieser Phase, die als 28. Februar Prozess (28 Şubat Süreci) bezeichnet wird, kooperierte das Militär intensiv mit den größten Medienorganen, Universitäten, der Justiz und der Bürokratie, um die islamistische Regierung Erbakans zu destabilisieren und das laizistische System vom Neuen zu stärken (vgl. Cizre, Çınar 2002: 309)

„Hence, the phrase ‘February 28 process’ was coined to indicate not only the far-reaching implications of the NSC decisions, but also the suspension of normal politics until the secular correction was completed. This process has profoundly altered the formulation of public policy and the relationship between state and society. No major element of Turkish politics at present can be understood without reference to the February 28 process.” (ebd.: 310)

Ümit Cizre und Erdal Çınar betonen die „säkulare Korrektur“ der Politik. Merve Kavakçı betrat mit ihrem Kopftuch das politische Geschehen in einer hochsensiblen Phase des türkischen Staates. Die 1990er Jahre waren geprägt vom Aufstieg islamistischer PolitikerInnen. Nach dem Militärputsch von 1980, war zunächst die Mitte-Rechts Partei ANAP unter Turgut

Özals Führung die stärkste Partei. Mit wirtschaftlicher Liberalisierung und Verbesserungen in der Infrastruktur konnte sich Özal große Beliebtheit unter den WählerInnen sichern. Nach seinem Tod gab es Risse in der Partei und die Mitte-Rechts Parteien wurden zunehmend von Necmettin Erbakans RP verdrängt. Die RP konnte sich von einer Kleinpartei zur stimmenstärksten Partei in den 90er Jahren entwickeln. Im Jahr 1996 konnte die RP mit einer Dreier-Koalition Erbakan zum Ministerpräsidenten machen. Auch dieser Amtstritt brachte einen Stein zum Rollen. Erbakan und die RP waren für den säkularistisch-kemalistischen Staat nicht mit den nationalen Prinzipien vereinbar.

„Since the inception of the republic, Kemalism has comprised its guiding vision. It is in essence a Westernizing/civilizing ideology whose incontrovertible maxims are secularism, understood as the separation of religion from political rule; a modern/Western identity and lifestyle; and the cultural homogeneity and territorial unity of the nation. Because the Kemalist Westernization project has relied more on symbols than substance, it has associated publicly visible instances of Islamic identity with reactionism. The ideology is also marked by a visible distaste for politics as a societal activity, and an ambivalent attitude toward the notion of popular legitimacy.” (ebd.: 310)

Der Kemalismus war immer eine Ideologie des Sichtbaren und des *Lifestyles*. Bereits frühe kemalistische Revolutionen versuchten die Verwestlichung vor allem durch Änderungen von Äußerlichkeiten zu bewirken. Die Hut-Revolution aus dem Jahr 1926 ist ein Beispiel dafür.

Die RP und Erbakan repräsentierten in der Türkei eine Schicht, die sich zunehmend ihrer islamischen Identität bewusst wurde und nicht davor zurückschreckte diese Identität auch im politischen Feld zu bewahren. Kopftuchträgerinnen, Burkaträgerinnen und bärtigen Männer prägten größtenteils das Bild der RP Kongresse.

Für den kemalistischen Staat und für das Militär, die sich primär die Sicherung des Laizismus und Kemalismus zur Aufgabe machten, sprengte eine solche Zurschaustellung islamischer Identität alle Grenzen des Ertragbaren. Der 28. Februar-Prozess war das Produkt einer engen Zusammenarbeit der türkischen Streitkräfte, der Justiz, der Bürokratie, staatsnahen NGOs und Massenmedien. Das Ziel dieser Zusammenarbeit war die *Korrektur* der zivilen Politik, sodass das kemalistische Modernisierungsprojekt ohne Hindernisse voranschreiten konnte und der Mythos einer homogenen Gesellschaft mit einheitlichen nationalen Werten aufrecht erhalten werden konnte (vgl. ebd. 312).

2. Die Erfindung der Türkei

Die türkische Verfassung erwähnt bereits im ersten Satz die „unteilbare Einheit des großen türkischen Staates“ (bölünmez bütünlük). In der Frage des „Unteilbaren“ scheinen sich viele ansonsten gegensätzliche politische Gruppen und Ideologien einig zu sein. KemalistInnen und konservative MuslimInnen, genauso wie linke Gruppe und NationalistInnen. Bereits ab den frühen Stunden der Republik standen ethnische Minderheiten unter dem Verdacht, diese „Unteilbarkeit“ zerstören zu wollen. Spätestens seit der Gründung der PKK durch Abdullah Öcalan werden KurdInnen als die größte Gefahr für diese „unteilbare Einheit“ gesehen.

Der Unabhängigkeitskrieg und die besonderen Umstände unter denen die türkische Republik ausgerufen wurde, hatte ein Trauma verursacht, das bis heute nicht ganz überwunden ist. Für die Gründer der Republik war die multi-ethnische Konstellation des Osmanischen Reiches der Grund für den Zerfall. Den Minderheiten wurde vorgeworfen mit ausländischen Mächten kollaboriert und damit das Reich zugrunde gerichtet zu haben. Während einige Minderheiten sich tatsächlich von der osmanischen Herrschaft loslösen und eigene Nationalstaaten gründen konnten, gab es im türkischen Nationalstaat weiterhin große ethnische Minderheiten. Nun war es für die türkischen Reformern fundamental, dass die Türkei ein Nationalstaat nach europäischem Modell ist. Der Nationalstaat konnte sich nicht nur durch endogene Faktoren etablieren, die aus der eigenen Geschichte hervorgingen. Auch die äußeren Einflüsse zwangen, wie überall auf der Welt, die TürkInnen zur Gründung eines Nationalstaats. In neuen internationalen Organisationen wie dem Völkerbund versammelten sich fast ausschließlich Nationen. Übrig gebliebene Monarchien oder Imperien kamen „dressed in national costume rather than imperial uniform“ (Anderson 2006: 7).

Der Begriff Nation entwickelte sich aus dem lateinischen Begriff für Geburt (natio) und impliziert damit eine gewisse Ähnlichkeit der BewohnerInnen durch eine gemeinsame Abstammung, Sprache, Kultur etc.

Diese erwünschte Ähnlichkeit von Menschen innerhalb bestimmter klar definierter Grenzen ist, wie Benedict Anderson betont, ein Grundpfeiler jeder nationalistischen Idee. Anderson argumentiert, dass jede größere Gemeinschaft auf gewissen Vorstellungen basiert. Die Türkei ist kein Dorf und es ist für einzelne Personen unmöglich, alle anderen Menschen zu kennen, mit denen sie sich den Platz innerhalb der nationalstaatlichen Grenzen teilen und dennoch haben die Menschen eine ungefähre Vorstellung von ihren MitbürgerInnen (vgl. ebd.: 2006: 6).

ff.). Doch haben alle die gleichen Vorstellungen von ihren Mitmenschen, mit denen sie sich innerhalb der gemeinsamen Grenzen aufhalten?

Im Falle der Türkei gibt zunächst die Verfassung die erste Vorstellung davon, wer die BewohnerInnen der Türkei sind, welchem Volk sie angehören, welche gemeinsame Kultur und Abstammung sie besitzen.

"Diese Verfassung, die die ewige Existenz des türkischen Vaterlandes und der türkischen Nation sowie die unteilbare Einheit des Großen Türkischen Staates zum Ausdruck bringt, [...] wie sie Atatürk, der Gründer der Republik Türkei, der unsterbliche Führer und einzigartige Held, verkündet hat [...]" (Deutsche Übersetzung Online).

In der Präambel erklärt die Verfassung unmissverständlich, dass die Türkei „ewig“ existieren wird und dass der türkische Nationalismus für die Gemeinschaft eine unverzichtbare Stelle einnimmt. Es geht ausdrücklich um eine Auffassung vom Nationalismus, wie sie von Atatürk verkündet wurde. Alternative nicht-kemalistische Nationalismen sind also auch nicht gern gesehen.

Dieser enorme Stellenwert des Nationalismus ist hauptsächlich auf den oben beschrieben, traumatisierenden Zerfall des Osmanischen Reiches, der anschließenden Besatzung durch ausländische Mächte und dem erfolgreichen, aber folgeschweren Unabhängigkeitskrieg zurückzuführen.

Die Konflikte und Aufstände des 19. Jahrhunderts zeigen, dass im Osmanischen Reich unterschiedliche Vorstellungen von *imagined communities* miteinander existierten und gegeneinander rivalisierten. In der Türkei sollte es deshalb eine einzige richtige Gemeinschaft geben, die allerdings mit der Realität nicht vereinbar war. Der Friedensvertrag von Lausanne nahm nicht-muslimische Minderheiten unter Schutz. Es gab aber auch muslimische Minderheiten, die unterschiedlichen Ethnien angehörten. Ihre *imagined communities* wurden als Gefahr für die „unteilbare Einheit“ gesehen. KurdInnen, TscherkessInnen, LazInnen etc.; die Türkei hatte die multi-ethnische Zusammenstellung des Osmanischen Reiches geerbt.

Die Verfassung mit einem besonderen, exklusiven Stellenwert des Türkentums war nur eines von vielen Werkzeugen, die helfen sollten, um aus diesem „bunten Haufen“ eine türkisch-nationale Identität zu schaffen. Allerdings wurde nicht nur auf ideologische Mittel zurückgegriffen, um dem Türkentum einen besonderen Stellenwert zu ermöglichen.

Der Begriff *Erfindung* ist im Entstehungsprozess der Türkei nicht nur als eine Metapher, sondern auch im wörtlichen Sinne zu verstehen. Die Gesetze und die staatliche propagierte Ideologie des Kemalismus waren nur eine der vielen Werkzeuge, die zur Konstruktion des Türkentums verwendet wurden. Die Wissenschaft, insbesondere die Geschichtsforschung,

Sprachwissenschaften und Anthropologie boten die *positivistische* Unterstützung bei der Konstruktion des Türkentums.

„From the very first years of the new Republic of Turkey onwards, the ‘call to science’ was pursued with enthusiasm and the ambition was to establish a ‘society of science’. However, the understanding of science in the Turkish context was superficial. The meaning of science, scientific research, and scientific inquiry remained quite far-off to many intellectuals and political elites. Much of the effort in the field of scientific research was directly subject to the hegemony of nationalist ideology. In the context of the Republic, it was possible to attach truth to virtually anything under the disguise of a scientific argument. In fact, science was utilized by the Republican elites in a very subtle manner in order to suggest that scientific findings dictated the only right way of solving the problems; and therefore, to suppress any questioning of policies undertaken by the scientific state of Turkey.” (Maksudyan 2005 : 296)

Maksudyan zeigt in ihrer Analyse der türkischen Anthropologie, wie versucht wurde auf *wissenschaftlichen* Grundlagen ein *Türkentum* zu schaffen, das mit der staatlichen Ideologie kompatibel sein sollte.

2.1. Ziya Gökalp und das *Türkentum*

Geschichtliche Entwicklungen sind manchmal zynisch und bitterböse. Es ist eine große Ironie, dass der Vater des *Türkentums* ein Mann mit kurdischer Abstammung war. Die offizielle staatliche Ideologie, der Kemalismus, wurde nach dem Staatsgründer Mustafa Kemal benannt, doch es war nicht Atatürk, der die theoretischen Ansätze dieser Ideologie prägte. Den größten Einfluss auf den türkischen Nationalismus übte ein anderer Mann namens Ziya Gökalp aus.

Pünktlich zur Gründung der neuen Republik Türkei veröffentlichte der Soziologe Gökalp sein Hauptwerk „Die Grundlagen des Türkentums“ (*Türkcülüğün Esaslari*) und bereitete damit das ideologische Fundament für die späteren kemalistisch-nationalistischen Reformen. Der Kemalismus ist die Marke der radikalen modernistischen Veränderung unter Atatürk, aber Gökalps Denkarbeit ist der eigentliche Stoff, aus dem die türkische Modernisierung geschaffen ist. Unter dem Einfluss von Émile Durkheim entwickelte Ziya Gökalp seine Thesen zur türkischen Nation und ihren verschiedenen Facetten (vgl. Günay 2012: 106). Seine Ideen haben den Übergang vom Osmanischen Reich in die Republik Türkei maßgeblich geformt (vgl. Erol 2012: 40; Nefes 2013: 336).

An Gökals Person und Leben spiegeln sich die teils widersprüchlichen Übergangsprozesse vom Osmanischen Reich in die Republik Türkei wider. Geboren 1876 in Diyarbakir, also einer Stadt, in der die kurdische Kultur bis heute sehr präsent ist, bekam der junge Gökalp eine Ausbildung sowohl in „orientalischen“ als auch „westlichen“ Denktraditionen (Kadioğlu 2010: 489). Durch diese Ausbildung entwickelte er eine Faszination für den „Westen“, gleichzeitig war er aber nicht wie einige seiner Zeitgenossen dem Islam gegenüber komplett distanziert. Die Religion des Osmanischen Reiches war für viele ZeitgenossInnen Gökals eines der größten Hindernisse, das auf dem Weg zur westlichen Zivilisation überwunden werden musste. Gökalp hingegen vertrat hier, wieder unter Durkheims Einfluss, eine andere Position. Für Gökalp übte die Religion notwendige soziale Funktionen aus, die nicht zu vernachlässigen waren (ebd.: 494). In den Fragen, wie die türkische Modernisierung auszusehen hatte und wie die Türkei den Anschluss an die europäischen Länder finden sollte, stand Gökalp mit seinem Ansatz teilweise im Widerspruch zu seinen ZeitgenossInnen. Er machte eine klare Trennung zwischen Kultur und Zivilisation, die es ihm ermöglichte die westliche Zivilisation als Vorbild für eine türkisch-islamische Nation zu nehmen. Die Kultur schöpfte er aus den Emotionen und Glaubensvorstellungen des „türkischen Volkes“. Die Zivilisation hingegen definierte er als ein Produkt rationaler Prozesse, die frei waren von emotionalen Bindungen. Deshalb war er der Ansicht, dass es möglich ist, die westliche Zivilisation im „copy&paste“-Verfahren zu übernehmen, ohne dabei das „Türkentum“ oder den „Islam“ gänzlich verneinen zu müssen (ebd.: 495; Erol 2012: 42). Die Modernisierung war für ihn vor allem ein technisches Projekt.

Dieser Ansatz Gökals war einflussreich in der Entstehung des türkischen Laizismus. In der Türkei sieht der Laizismus nicht nur eine Trennung von Staat und Religion vor, sondern darüber hinaus eine Kontrolle des Islams durch die staatliche Autorität. In den späteren Phasen der türkischen Geschichte wurde Gökals „Türkisch-Islamische Synthese“ zu einem festen Bestandteil des Kemalismus, zu einer Art staatlicher Doktrin. Selbst die laizistische Elite erkannte die Bedeutung von Religion für den Zusammenhalt der Nation. So wurde der Putsch von 1980 durch das säkulare Militär unter anderem mit der Bewahrung des Islams vor den Gefahren des Kommunismus legitimiert. Nach dem Putsch wurden neue religiöse Gymnasien eröffnet. Diese Symbiose zwischen Militär und der Religion, ging als „Türkisch-Islamische Synthese in die Geschichte ein (vgl. Kaplan 2002: 120).

Ziya Gökals Unterscheidung zwischen Kultur und Zivilisation bedeutete jedoch nicht nur, dass die Techniken, Strukturen und Institutionen des Westens bedenkenlos kopiert werden

konnten. Es bedeutete gleichzeitig, dass das osmanische Erbe der Ballast einer veralteten, zurückgebliebenen Zivilisation war. Für Ziya Gökalp war die osmanische Zivilisation zu sehr von arabischen und persischen Einflüssen „verunreinigt“. Es müsste ein authentisches, reines Türkentum gefunden werden. Dass er für die osmanische Vergangenheit nicht viel übrig hatte, machte Gökalp immer wieder deutlich. Die osmanische Kultur in all ihren Facetten war ihm widerwärtig (vgl. Kadioğlu 2010: 495). Die türkische Republik musste ihre echte nationale Kultur finden, die ihrem wahren Charakter entsprach. Die Wurzeln dieser echten türkischen Kultur suchte Gökalp in der vor-osmanischen türkischen Vergangenheit und in der anatolischen Volkskultur (vgl. Erol 2012: 42). Über die „nationale Musik“ der Türkei schrieb Ziya Gökalp in seinen „Grundlagen des Türkentums“:

„We have seen that Eastern music is morbid and non-national. Since folk music is the music of our national culture and Western music is the music of our new civilization, neither should be foreign to us. Therefore our national music will be born out of the welding of folk and Western music. Our folk music has provided us with a rich treasury of melodies. If we collect them and rearrange them in accordance with the Western musical style, we shall have a music that is both national and European.“ (Gökalp nach Yazar 2008: 51)

In der anatolischen Kultur waren die Emotionen und Gefühle der türkischen Nation, die ihre ureigenen waren. Diese konnten und durften nicht aus dem Westen importiert werden.

Musik bestand allerdings nicht nur aus Gefühlen, sondern hatte eine rein rationale, mathematische Dimension. Mit dieser Argumentation war es legitim die „Techniken“ der westlichen Musik, wie zum Beispiel Polyphonie, zu übernehmen. Diese Techniken isolierte Gökalp von ihrem historischen und kulturellen Kontext. Sie waren nicht mehr als Methoden einer universalen Zivilisation.

2.2. Unecht authentisch

Der Film *Sound of Music* prägt für viele Menschen weltweit das Bild Österreichs und der Alpenregion. Auf die Spuren der singenden Familie Trapp machen sich hauptsächlich amerikanische oder japanische TouristInnen. Damit man nicht mühsam nach den Pfaden der Familie Trapp suchen muss, gibt es in Salzburg *Sound of Music Tours*. Wie so oft, gibt es mehr als eineN AnbieterIn, die/der behauptet, dass die TouristInnen mit ihnen auf *The Original Sound of Music Tour* gehen können. Das war Grund genug für einen heftigen Streit in der Salzburger

Tourismusbranche (vgl. ORF Online 2013). Während die Veranstalter mit verschiedenen Argumenten versuchen, ihre Authentizität zu belegen, können die EinwohnerInnen Salzburgs nur müde darüber schmunzeln. Sie wissen nämlich, die Tour ist so oder so die reinste *Inszenierung*, *kitschiger Fake* und die TouristInnen erleben nicht das *echte* Österreich (vgl. Graml 2004: 146).

Authentizität ist immer wieder Thema erbitterter Debatten. Die Frage was authentisch ist und *wie sehr* etwas authentisch ist, kann in vielen Fällen von großer Bedeutung sein. Dass *Authentizität* für die Etablierung einer neuen Leitkultur überlebenswichtig war, wusste auch Ziya Gökalp. Sein Buch hieß nicht umsonst, „Die Grundlagen des Türkentums“. Für Gökalp erfüllte die Kultur des Osmanischen Reiches eine ähnliche Funktion, wie die *Sound of Music Tours* für die BewohnerInnen von Salzburg. Das Osmanische Reich war für ihn eine virtuelle Realität, in der ein verzerrtes Bild des *Türkentums* repräsentiert wurde. Die Gründer der Republik Türkei wollten so schnell wie möglich, so viel wie möglich erneuern und verändern. Was die Musik betraf, fanden Gökalps Thesen großen Anklang bei den Reformkräften der frühen Republik. Allerdings wurde schnell klar, dass die romantische Vorstellung einer unberührten, rein türkischen anatolischen Kultur, nicht der Realität entsprach. Anatolien war, so wie das gesamte Osmanische Reichs, bewohnt von unterschiedlichen ethnischen und religiösen Gruppen. Die populäre Kultur Anatoliens war, wie die osmanische Hochkultur, heterogen und das Ergebnis vieler verschiedener kultureller Einflüsse. Die intellektuellen und politischen Eliten wie Ziya Gökalp oder Mustafa Kemal Atatürk, waren aber der Meinung, dass eine Nation auch eine einheitliche nationale Kultur braucht. Um die wahre nationale Volksmusik hervorzubringen, musste diese erfunden werden. Betül Yazar schreibt hier mit Bezug auf Hobsbawm von einer „invention of tradition“ (2008: 51)

2.3. Erfundene Traditionen

Der Begriff Tradition an sich lässt sofort an eine alte Vergangenheit denken. Tradition wird im Alltag häufig als Gegenteil dessen, was modern oder gegenwärtig ist, verstanden. Doch sowohl die Tradition als auch die Moderne sind nicht nur schlichte chronologische Einteilungen. Ihre Definitionen gehen immer mit verschiedenen Prozessen einher. Wer an diesen Prozessen teilnimmt und sie beeinflusst, entscheidet schließlich, welche kulturellen Praktiken als

Tradition gezählt werden. Hobsbawm unterscheidet zwischen zwei Abläufen, aus denen neue Traditionen entstehen können.

„The term ‚invented tradition‘ is used in a broad, but not imprecise sense. It includes both ‘traditions’ actually invented, constructed and formally instituted and those emerging in a less easily traceable manner within a belief and dateable period - a matter of few years perhaps – and establishing themselves with great rapidity.” (vgl. Hobsbawm 1983: 1)

Eine Neugestaltung der türkischen Gesellschaft, wie sie vor allem in der frühen Republik angestrebt wurde, konnte natürlich nicht auf solche *invented traditions* verzichten. Obwohl der Bruch mit der Vergangenheit als notwendige Maßnahme für den Neubeginn gesehen wurde, war es auch sehr verlockend Neuheiten mit Referenz auf *echtere* türkische Traditionen und Vergangenheit zu legitimieren. Die Erfindung von Traditionen ist nicht nur eine Neuschaffung von Ritualen, sondern auch die gezielte Ausblendung von bestimmten Praktiken und Handlungsmustern, die aus dem Kanon der Tradition gestrichen werden.

Die türkischen ReformerInnen konstruierten eine einheitliche, türkisch-anatolische Volksmusik. Ethnische, kulturelle und religiöse Unterschiede der Volksmusik wurden so gut es ging ignoriert. Das war zum Beispiel möglich, in dem die UrheberInnen der Lieder, die zum Teil durchaus regional bekannte LiedermacherInnen waren, anonymisiert wurden. Die anatolische Volksmusik wurde so zu einem authentischen Produkt einer alten, vorislamischen, türkischen Kultur (vgl. Erol 2012: 42; Yazar 2008: 52). Damit war eine der notwendigen Voraussetzungen für eine nationale und homogene Identität geschaffen.

3. Whiteness in der türkischen Gesellschaft

Die Farbe *Weiß* war in politischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen lange Zeit unsichtbar. Spätestens mit dem Ende des formellen Kolonialismus, fanden in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Entwicklung, Unterentwicklung und ungleicher Entwicklung, maßgebliche Veränderungen statt. Neue kritische Positionen hinterfragten die Rolle der Wissenschaft in (post-)kolonialen Diskursen. WissenschaftlerInnen wie Talal Asad, Gayatri Spivak oder Edward Said waren mit ihren Reflexionen in der Entstehung der Post-Colonial Studies besonders einflussreich.

Es dauert nicht lange, bis sich diese neuen kritischen Ansätze, in anderen Bereichen der Sozialwissenschaften durchsetzten. In den 1980er Jahren entstand unter Wirkung dieser neuen Ideen in den USA die Strömung der *Critical Whiteness Studies*. Die *Whiteness Studies* wollen den Spieß umdrehen und das *Weißsein* sichtbar machen. Was genau das bedeutet beschreibt Georg Lipsitz in seinem Buch „The Possessive Investment in Whiteness“:

„Whiteness has a cash value: it accounts for advantages that come to individuals through profits made from housing secured in discriminatory markets, through the unequal educational opportunities available to children of different races, through insider networks that channel employment opportunities to the relatives and friends of those who have profited most from present and past racial discrimination, and especially through intergenerational transfers of inherited wealth that pass on the spoils of discrimination to succeeding generations.” (Lipsitz 2006: VII)

Die Abschaffung der Sklaverei und die Bürgerrechtsbewegung hatten ebenso einen großen Einfluss auf das Entstehen der *Whiteness Studies* in den USA. Deshalb beschäftigen sich die *Whiteness Studies* vor allem mit Gruppenzugehörigkeiten in den USA.

Es ist nicht die Hautfarbe allein, die die Kategorie *white* ausmacht. Lipsitz Zuschreibungen für *whiteness* treffen zum Beispiel nur in seltenen Fällen auf die weiße amerikanische Unterschicht, *white trash*, zu. Menschen aus der *black middle class* hingegen könnten über symbolisches Kapital und Netzwerke verfügen, die bei *white trash* fehlen (vgl. Weiß 2010: 39). Sichtbare physische Merkmale können auch als Währungen des symbolischen oder ökonomischen Kapitals verwendet werden, aber die Kategorie *whiteness* ist viel komplexer als die Farbe der Haut. Deshalb denke ich, dass die Zugänge der *whiteness studies*, nicht nur in der US-amerikanischen Gesellschaft, sondern auch in anderen Gesellschaften für die Untersuchung von Ungleichbehandlungen und Marginalisierungen hilfreich sein können.

Es ist nicht einfach, so etwas wie *whiteness* greifbar zu machen, doch gerade hier liegt eben die Besonderheit dieser Kategorie. Während wir in der Wissenschaft, in den Medien, in der Politik oder in alltäglichen Gesprächen über Minderheiten, Frauen, AusländerInnen, Schwarze etc, reden können, fällt es uns sehr schwer Identitäten zu definieren, die nicht in diese Kategorien reinfallen. Es fällt uns selbstverständlich immer leichter, die Anderen zu beschreiben, als uns selbst. Die Definition der Anderen geschieht aber nicht nur mit persönlichen, individuellen Erfahrungen und Vorurteilen. Die *whiteness studies* versuchen die gesellschaftliche Sichtbar- und Unsichtbarmachung zu verstehen. Die politische, finanzielle und intellektuelle Elite, die bei der Gründung der türkischen Republik die Richtung vorgab, sind in diesem Sinne *white*. Ihre Perspektive ist der universelle Maßstab mit dem alle politischen Ideen und Zugänge gemessen werden. Mit der Etablierung eines Ein-Parteien-Systems versuchte diese Elite andere gesellschaftliche Gruppen von der Politik auszuschließen.

In der Phase, die als „Ära der Republik“ bezeichnet wird und die bis zum Ende des Ein-Parteien-Systems andauerte, lässt sich die Ungleichstellung zwischen *weißen* und *schwarzen* Türken sehr leicht konkretisieren. In dieser Periode ist *whiteness* durch und durch sichtbar. Wie oben im Kapitel über die wissenschaftliche Erfindung der Türkei erwähnt, konzentrierten sich in der frühen republikanischen Ära eine ganze Reihe an WissenschaftlerInnen auf die Erforschung der türkischen *Rasse* (vgl. Ergin 2008 :831). Die okzidentalistische Lesart des Westens bzw. ihrer eigenen Gesellschaft republikanischen Eliten war der Motor für die Faszination des *Weißseins*. In dieser Weltanschauung war die *Farbe* der Moderne *weiß*. Die westliche Heteronormativität wurde als anstrebenswertes Ideal wahrgenommen. Alles was nicht *weiß* war, hatte nach der Ansicht der kemalistischen Eliten den Anschluss an die Moderne verloren, deshalb war es wichtig, die türkische *Rasse* als eine *weiße* zu definieren (vgl. ebd.: 837). Die sogenannte *Goldene Ära der Republik* ist lange vorbei, aber Rassendiskussionen sind noch heute in der türkischen Gesellschaft präsent, selbst in den Tageszeitungen, betont Murat Ergin:

„Another, rather sharp-tongued journalist, Mine G. Kırıkkanat, employs a broad framework of Orientalism towards groups that she identifies as ‘masses’ identifying the inhabitants of Istanbul’s slums as almost subhuman groups consuming the economic and cultural resources of the city Kırıkkanat’s imagery portrays the ‘masses’ as thick people with short legs, long arms and hairy bodies who are apparently similar to Africans or Arabs.” (ebd.: 844)

Diese rassistischen Diskurse haben auch die gesellschaftliche Wahrnehmung des Arabesks mitgeprägt. Es dauerte mehr als zwei Jahrzehnte bis Arabesk, die teilweise diskriminierenden Vorurteile überwinden konnte, bis es zu einem *natürlichen* Teil der türkischen Popkultur

wurde. Denn lange Zeit beeinflussten die teils subtilen, teils offenen rassistischen Kategorisierungen auch die Musikvorlieben der Menschen. Deshalb bekam Arabesk ziemlich bald den Stempel der *Busfahrer-Musik*. Arabesk war die Musik der *schwarzen Türken*.

3.1. Wer sind die schwarzen Türken?

„In diesem Land besteht eine Trennung zwischen weißen Türken und schwarzen Türken; euer Bruder Tayyip ist einer der schwarzen Türken.“ sagte im Jahr 1998 Recep Tayyip Erdoğan (Erdoğan nach Herrmann 2008: 144). Als selbsternannter Vertreter der *schwarzen Türken* sammelte Erdoğan die Sympathien der Wählerschaft. Vom Istanbuler Bürgermeister schaffte er es 2003 nach seinem Gefängnisaufenthalt ins Amt des Ministerpräsidenten und steht mittlerweile seit elf Jahren an der Spitze der türkischen Politik. Die Beliebtheit von Erdoğan und der Erfolg seiner Partei AKP wurde hauptsächlich mit wirtschaftlichen Erfolgen erklärt. Als die AKP 2001 die Wahlen gewann, befand sich die türkische Wirtschaft an einem historischen Tiefpunkt. Die Hyperinflation wütete und die Schulden beim Internationalen Währungsfonds (IWF) waren ins Unermessliche gestiegen. Unter der AKP-Regierung konnte sich die Wirtschaft von früheren Krisen erholen und wuchs relativ konstant (vgl. Günay 2012: 334 ff.). Die wirtschaftliche Stabilität war sicher wichtig für den Erfolg der AKP, doch es war vor allem ein Paradigmenwechsel in der Politik, die Erdoğan's Wahlsiege ermöglichten. Vor allem sein Zugang zum Kurdenkonflikt brachte ihm große Unterstützung aus der Bevölkerung. Der jahrzehntelange blutige Konflikt zwischen dem türkischen Staat und der kurdischen PKK konnte während seiner Amtszeit beendet werden (vgl. BBC 2013). In einem weiteren Schritt kam es zu einem historischen Treffen in der kurdischen Stadt Diyarbakır im Südosten der Türkei mit dem Präsidenten des kurdischen Autonomie-Gebietes Kurdistan, im Nordirak (vgl. Uras 2013).

Vor allem dieser radikale Paradigmenwechsel in der Kurdenpolitik verleiht Erdoğan in der türkischen Politikgeschichte eine besondere Position. Seit der Gründung der Republik wurden Kurden systematisch diskriminiert:

„In Turkey, the making of the Turkish nation went hand in hand with the “forgetting, postponing and cancelling” of the Kurdish ethnic identity [...] Kurds were no longer members of a “sibling nation”, but “Mountain Turks”, who had “forgotten” their Turkishness or were in “denial” of their Turkish origins and who needed to be told the “truth”.“ (Zeydanoglu 2008: 7)

Das Türkentum ist fest verankert in der Verfassung und in den Köpfen vieler Menschen. Der staatliche Rassismus gegenüber den Kurden war massiv und allein die Existenz von Kurden als ein eigenständiges Volk anzusprechen ein höchst gefährlicher Tabubruch (vgl. Günay 2012: 281). Wie konnte Erdoğan in so einer Gesellschaft sich mit VertreterInnen der kurdischen Bevölkerung auf eine Bühne stellen und sogar das Wort *Kurdistan* in den Mund nehmen, ohne die Zustimmung seiner türkischen WählerInnen zu verlieren? Allein mit wirtschaftlichem Erfolg ist das nicht zu erklären. Es ist die AKP-Basis, die ihm diese Paradigmenwechsel ermöglicht und die besteht aus den *schwarzen Türken*. In dieser Gruppe kommen nicht nur anatolische MuslimInnen, sondern alle Menschen, die unter der ungleichen regionalen Entwicklung der Türkei gelitten haben. Menschen auf dem Land, BinnenmigrantInnen, die aus den Peripherien in die Städte gezogen sind und ein Leben in den Arbeitervierteln führen, KopftuchträgerInnen, deren der Zugang zu Universität versperrt wurde; sie alle sahen in Erdoğan einen von *ihnen*. Die Lebensgeschichte des Ministerpräsidenten der in ärmlichen Verhältnissen im Istanbuler Slum aufwuchs und nach einem Gefängnisaufenthalt zum Ministerpräsidenten werden konnte, macht ihn authentisch und glaubwürdig. Für die *schwarzen Türken* ist er jemand, der ähnlich wie sie unter dem autoritären kemalistischen Regime gelitten hat. Er teilt ihre religiösen Ansichten, ihre Redensart und selbst ihre musikalischen Vorlieben (vgl. Hermann 2008: 144). Es war dieser Musikgeschmack, über den sich der Starpianist Fazıl Say über seinen Twitter-Account ärgerte. Nach seiner Vorstellung mussten Menschen, die die Geschehnisse des Landes leiten *Hochkultur* konsumieren, doch sie hatten mit ihrem eigenen sozialen Aufstieg ihre Vorlieben nicht geändert. Die große Basis der *schwarzen Türken* hatte nicht nur einen aus *ihren Reihen* an die Spitze der türkischen Politik gebracht, sondern hatte auch *ihre* Kultur in die Mitte der Gesellschaft gebracht. Wie der Arabesk trotz Verbote und Stigmatisierungen zum dominanten Genre der türkischen Popmusik geworden ist und was diese Veränderung der musikalischen Landschaft über die gesellschaftlichen Transformationsprozesse aussagt, wird in den nächsten Kapiteln behandelt.

4. Arabesk: eine Subkultur für den Mainstream

Punks auf der Straße, Goths im Esoterikladen oder Skindheads, die sich bei Konzerten im *Moshpit* bis zur vollkommenen Erschöpfung brutal durch die Gegend schubsen. Wenn wir an Subkulturen denken, denken wir häufig an alternative (Jugend-)Kulturen zum (hegemonialen) Mainstream oder zur sogenannten Hochkultur, die von bestimmten, meist kleineren Gruppen, getragen werden. Oft ist es diese Überschaubarkeit und Geschlossenheit einer Gruppe, die sie als eine subkulturelle Vereinigung glaubhaft macht. Die wissenschaftliche Erforschung von Subkulturen ist in unterschiedlichen Disziplinen seit einiger Zeit etabliert. In den Cultural Studies war es Dick Hebdige der mit seiner Studie „Subculture. The Meaning of Style“ aus dem Jahr 1979 das Thema zu einem wichtigen Forschungsfeld gemacht hat. Das Buch erschien zwei Jahre nach dem Debüt der britischen Punkband „Sex Pistols“ und der damalige Einfluss des Punks als kraftvolle, subversive Gegenkultur, hat sich auch auf Hebdiges Studie ausgewirkt:

„Subcultures represent ‘noise’ (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media. We should therefore not underestimate the signifying power of the spectacular subculture not only as a metaphor for potential anarchy ‘out there’ but as an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation.” (Hebdige 1979: 90).

In Großbritannien waren es Bands wie „Sex Pistols“ und „The Clash“, die mit ihrer rauen musikalischen Energie und mit rebellischen Texten, ein Loch in dieses „system of representation“ sprengten. Ungefähr zur gleichen Zeit forderte auch in der Türkei ein musikalisches Genre die gewohnten Darstellungssysteme heraus. Der sogenannte Arabesk war auf dem Vormarsch. In den 1970er Jahren machten die drei großen Stars der Arabeskszene mit sehr auffälligen Alben auf sich aufmerksam. Orhan Gencebay brachte 1971 das Album „Batsın Bu Dünya“, also „Diese Welt soll zugrunde gehen“. Vier Jahre später, 1975, fragte der kurdisch-türkische Sänger İbrahim Tatlıses auf seinem Debütalbum „Ben İnsan Değilmiyim?“ (Bin ich kein Mensch?). Müslüm Gürses, der dritte im Arabesk-Dreigestirn, brachte 1979 die Single „Dünya Ne Hale Gelmiş?“ (Was ist aus dieser Welt geworden?) auf den Markt. Diese drei Musiker waren Vertreter des Arabesks, der trotz staatlicher Verbote populärer und gleichzeitig in ihren Tönen zunehmend rebellischer wurde.

Die Titel dieser Platten erinnern an Songtitel wie „Anarchy in the U.K.“ oder „White Riot“ aus dem britischen Punk. Während musikalisch die Richtungen sehr unterschiedlich voneinander sind, waren sie sich, was die Produktionsqualität betrifft, sehr ähnlich. Die Punker aus Großbritannien konnten ihre Instrumente kaum beherrschen, doch das war ihnen egal, denn sie wollten den Bruch mit der sauber produzierten Pop Musik. In der Türkei bildete Arabesk unfreiwillig einen ähnlichen Kontrast zur damaligen Pop Musik. Die Sänger waren stimmkräftig und wie im Fall von Orhan Gencebay, echte Virtuosen an ihren Instrumenten. Dennoch waren sie mit den Vorurteilen der Gesellschaft und der Skepsis großer Plattenfirmen konfrontiert. Sie nahmen ihre Lieder in kleinen, schlecht ausgestatteten Tonstudios auf. Das wirkte sich auf den Sound aus und Arabesk entwickelte einen rauen Lo-Fi Klang, wie ihn der Punk absichtlich suchte. In der gesellschaftlichen Wahrnehmung dieser Subkulturen gab es auch Parallelen. Punk war die Musik der jungen ArbeiterInnen bzw. Arbeitslosenklasse. Arabesk war wie die Songtitel schon verraten die Musik aller, die sich verlassen und ausgestoßen fühlten; und von diesen Menschen mangelte es in den türkischen Großstädten nicht. In den Biografien des Arabesk-Dreigestirns gab es Geschichten, die ihre Fans aus ihren eigenen Erfahrungen kannten.

Oft definieren sich Subkulturen gerade über ihre Unzugänglichkeit und ihre Abgeschlossenheit gegenüber anderen Pop Kulturen. Doch Arabesk ging hier einen eher untypischen Weg. Die Beliebtheit von Müslüm Gürses war untypisch für eine Subkultur und gleichzeitig haftete eine Reihe an gesellschaftlichen Vorurteilen an der Arabesk Musik. Diese Stereotype und die Boykotte der staatlichen Sender machten Arabesk zu einer echten Subkultur, aber ihre Popularität stieg so schnell, dass sie in kurzer Zeit die sogenannte „türkçe sözlü batı hafif müziği“, also die „türkisch-sprachige westliche, leichte Musik“ in sich einverlebte. Pop war zu Arabesk geworden und Arabesk zu Pop. Dadurch entstand eine Art hegemoniale Gegenkultur.

4.1. Hegemonie und Musikpolitik unter Atatürk

Die populäre Kultur unserer Gegenwart ist in ihren Dimensionen so gewaltig und in ihren Grenzen so unklar, dass es scheinbar nichts mehr gibt, was nicht *pop* ist. Es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, wenn das Gesicht des italienischen Marxisten Antonio Gramsci in Graffiti-Form von den Wänden der heruntergekommen Häuser in New York auftaucht. Über

populäre Kultur hatte sich Antonio Gramsci persönlich Gedanken gemacht. In seinen umfangreichen Gefängnisheften äußerte er seinen Frust über die italienischen Intellektuellen. Die populäre Kultur Italiens wurde laut Gramsci von internationalen Einflüssen dominiert, weil die nationale Elite es nicht schaffte, den Anschluss an die Massen zu finden (vgl. Gramsci, Forgas 2000: 363). Nicht nur das Verhältnis von intellektuellen Eliten und den Massen beschäftigte Gramsci, sondern auch die staatliche Kulturpolitik. Seine Fragestellungen zu diesem Politikfeld bieten auch interessante Zugänge für die Kulturpolitik der kemalistischen Gründungsphase:

„Jede Regierung hat eine Kulturpolitik und kann sie von ihrem Standpunkt aus verteidigen und nachweisen, daß sie das nationale Kulturniveau angehoben hat. Alles hängt davon ab, welches der Maßstab dieses Niveaus ist. Eine Regierung kann die hohe Kultur besser organisieren und die populäre Kultur niederdrücken, und weiter: aus der hohen Kultur kann sie den Bereich, der die Technologie und die Naturwissenschaften betrifft, besser organisieren, indem sie ihm paternalistisch Geldsummen zur Verfügung stellt, wie es früher nicht üblich war, usw. Das Urteilkriterium kann allein folgendes sein: ist ein Regierungssystem repressiv oder expansiv? und auch dieses Kriterium muß präzisiert werden: ist eine in einigen Hinsichten repressive Regierung expansiv in anderen? Ein Regierungssystem ist expansiv, wenn es die Entwicklung von unten nach oben erleichtert und fördert, wenn es das national-populäre Kulturniveau anhebt und folglich eine Auslese »intellektueller Spitzen« auf erweitertem Terrain ermöglicht.“ (Gramsci 1991: 832 ff.)

Wie können wir die türkische Kulturpolitik mit Gramscis Begriffen beurteilen? Mustafa Kemal Atatürk hatte nach der Gründung der Republik im Bereich der Kulturpolitik umfassende Reformen durchgeführt, die dieses Feld weit über seinem Tod geprägt haben. Die musikalischen Vorlieben Mustafa Kemals sind in der kemalistischen Erinnerungstradition besonders wichtig. Das Ministerium für Kultur und Tourismus stellt z.B. eine Liste mit Atatürks Lieblingsliedern auf ihrer Online-Seite zur Verfügung (vgl. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2007 : Online). Während Mustafa Kemal persönlich Folklore-Lieder aus der Ägäis-Region bevorzugte, versuchte er in der Kulturpolitik die türkische Musik den westlichen Standards anzupassen. Wie der Staatsgründer seine Entscheidung über die zukünftige Richtung der türkischen Musik getroffen hat, geben die KunsthistorikerInnen Fethiye und Mutlu Erbay anhand einer Anekdote wieder. Mustafa Kemal, der bei einem Ball in Sarayburnu anwesend war, beobachtete die TeilnehmerInnen. Zunächst wurde europäische Musik mit westlichen Instrumenten gespielt. Die BesucherInnen tanzten begeistert mit großer Freude bis das Orchester östliche Klänge ertönen ließ. Plötzlich wurde das Publikum still und Atatürk beobachtete wie sich Langeweile im Raum ausbreitete. Nach diesem Erlebnis beschloss er, dass die Musik der türkischen Republik die westliche sein müsse (vgl. Erbay; Erbay 2006: 151).

Tatsächlich hatte Atatürk bereits vor einiger Zeit begonnen diese Idee mit konkreten Gesetzen und Regulierungen in die Praxis umzusetzen. Schon drei Jahre nach der Gründung der Repu-

blik wurden 1926 die *tekke*, die Zentren der osmanischen Sufi-Orden verboten. Bis zu ihrer Aufhebung waren die *tekke* wegweisend für die türkische Musik. Im gleichen Jahr wurde in den Schulen der Unterricht der klassisch-türkischen Musik durch westliche Musik ersetzt. Ein Jahr drauf wurden die osmanischen *Darülelhans*, in denen osmanische Musik unterrichtet wurde durch Konservatorien westlichen Modells ersetzt. Komponisten wie der Ungar Bela Bartok und der Österreicher Josef Marx wurden in die Türkei eingeladen, um die türkischen OrchestermusikerInnen mit den Techniken der europäischen Musik bekannt zu machen. Den Höhepunkt erreichten diese Reformbestrebungen am 1. November 1934, als nach einer Rede Atatürks im Parlament, türkische Musik komplett verboten wurde. Dieses Verbot stieß allerdings auf so zahlreiche und heftige Reaktionen, dass es nach einer Periode von nur acht Monaten wieder aufgehoben wurde (vgl. ebd.: 152).

Fethiye und Mutlu Erbay vertreten in ihrer Arbeit offen eine kemalistische Position und schreiben im Vorwort mit Begeisterung über die progressiven Schritte, die Atatürk in der Kulturpolitik gesetzt hat (vgl. ebd. 1 ff.). Gegenüber der osmanischen Kulturpolitik hingegen nehmen sie eine neo-orientalistische Position ein und betonen die *Stagnation* im kulturellen Leben der osmanischen Gesellschaft. Mit der Ausrufung der Republik, so die beiden AutorInnen, wurde der islamische Einfluss, der die Entwicklung der *schönen Künste* behindert hatte, begrenzt und der Kultur ein Raum geschaffen, in der sie sich rasch entfalten konnte (vgl. ebd.: 8ff.).

Nicht alle BeobachterInnen teilen diese Meinung. Der Musikwissenschaftler Ayhan Erol schreibt in seinem Artikel „Music, power and symbolic violence: The Turkish state’s music policies during the early republican period“, dass das Verbot der türkischen Musik in den staatlichen Radios 15 Monate gedauert hatte und hebt die okzidentalistische Zugangsweise Atatürks zur Musik hervor. Außerdem setzt er nicht wie Fethiye und Mutlu Erbay die Modernisierung bzw. Verwestlichung der türkischen Musik nicht mit der Gründung der Republik an, sondern bereits im späten Osmanischen Reich. In der *Alaturka vs. Alafranga* Debatte, die schon damals prominente, traditionelle HofmusikerInnen wie Dede Efendi und das Regime gegeneinander brachte, findet sich einer der Wurzeln der Musikdebatten rund um Arabesk im 20. Jahrhundert. Bei dieser Diskussion ging es auch um die westlichen Einflüsse in der türkischen Musik. vgl. Erol 2012: 45 ff.).

Mit Gramscis Begriffen ist die kemalistische, frührepublikanische Kulturpolitik hauptsächlich repressiv. Mit der Anpassung von Lehrplänen im Schulunterricht, den erlassenen Gesetze, der Förderung und Ausbildung von Orchestern und schließlich dem Verbot von türkischer Musik

im staatlichen Rundfunk, wurde die Kulturpolitik so umgestaltet, dass eine neue Hochkultur geschaffen wurde. Die Entwicklung der populären Kultur „von unten nach oben“, die für Gramsci Merkmal einer expansiven Kulturpolitik ist, wurde verhindert. Allerdings beschränkten sich diese repressiven Politiken nicht nur auf die Zeit der frühen Republik und des Ein-Partei-Systems, sondern wurden auch nach dem Militärputsch von 1980 angewendet. Dabei waren nicht nur MusikerInnen aus der Arabeskszene von Verboten betroffen. Welche kafkaesken Züge die staatliche Kontrolle der Musik annahm, demonstriert Diler Özer Efe mit folgender Anekdote:

„There were also strange cases such as the one faced by Atilla Özdemiroğlu (composer and arranger) in 1982. Sezen Aksu featured his song “Firuze” on an album. The Supervisory Board for Pop Music under the Committee refused to allow the song to be broadcast because it did not fit the norms of light-western music (the term used for western pop music). Then the song was sent to the Supervisory Board for Art Music, and they decided that the song did not fit the norms of Art music either. It took years for the song to be broadcast.” (Efe 2013: 20)

4.2. Arabesk als Gegenhegemonie

In dieser von Kontrollen und Verboten geprägten Musikszene war Arabesk von Anfang an eine Art Grassroots-Bewegung. Ihre Popularität wusch trotz Hindernisse so stark, dass sie zu einer Gegenhegemonie zur staatlich-repressiven Kulturpolitik wurde. Sie wurde von den BinnenmigrantInnen in die Städte getragen und wuchs mit Jahren zum wichtigsten Genre türkischer Popmusik. Über Jahrzehnte übte der Arabesk konstant Druck aus und mit der werdenden Mittelschicht wurden zunehmend die kulturellen Grenzen zwischen *weißen* und *schwarzen* Türken unwichtiger. Arabesk ist nur ein Gesicht eines vielschichtigen Transformationsprozesses, der in allen Feldern des gesellschaftlichen Lebens stattgefunden hat. Mit Gramscis Begriffen kann gesagt werden, dass sich hier eine Gegen-Hegemonie gebildet hat (vgl. Brand 2005: 10). Die Arabesk Debatte in der Türkei war auch immer eine Debatte um die nationale populäre Kultur des Landes. Wie bereits erwähnt gab hier die herrschende Elite strenge Vorgaben, doch die Vorlieben der *schwarzen Türken* passten nicht in diese Kategorisierungen. Arabesk schaffte es verschiedene Genres in sich zu fusionieren und letztendlich eine neue populäre Kultur zu schaffen, die in keine Schublade passte. Bis es so weit war, mussten aber viele Vorurteile überwunden werden.

Die Vorurteile gegenüber dem Arabesk basierten vor allem auf drei Faktoren:

- **Die arabischen Einflüsse** waren in der Türkei nicht gern gesehen. Die moderne Türkei suchte eine klare Abgrenzung zu ihren arabischen Nachbarn, mit denen sie im osmanischen Vielvölkerstaat über Jahrhunderte hinweg kulturellen Austausch betrieb.
- **Die Regelosigkeit:** die Arabeskmusiker fusionierten verschiedene Genres miteinander und hielten sich weder an die strengen Regeln der *Türk Sanat Müziği*, der *Türkischen Kunstmusik*, noch an die gewohnten Darstellungsformen der westlichen Pop Musik. Orhan Gencebay zum Beispiel war ein echter Fusion-Musiker. Er setzte elektrische *bağlamas* (türkisches Saiteninstrument) ein und baute Jazz und Rock-Passagen in seine sonst orientalisches klingenden Lieder ein.
- **Die Zielgruppe:** von Anfang an konnten sich hauptsächlich die Menschen aus den Slums der Großstädte, die Arbeiterklasse und die Unterschicht mit der neuen Musik anfreunden. In den Texten und den kläglichen Stimmen der SängerInnen konnten sie sich identifizieren. Die MusikerInnen waren Menschen, wie die die aus den anatolischen ländlichen Regionen in die Städte gekommen waren, um ein ökonomisch abgesichertes Leben zu führen. Schon bald wurde Arabesk von den Medien als Busfahrer-Musik abgestempelt.

Wieso sich Arabesk trotz dieser Vorurteile großer Beliebtheit erfreute, wird in den nächsten Kapiteln gezeigt werden. Zunächst geht es aber um den gesellschaftlichen Kontext dieser populären Subkultur (vgl. Stokes 1992: 92 ff.).

4.3. Ein Genre mit eigener Sprache

Zeki Müren, einer der wichtigsten Vertreter der Türkischen Kunstmusik (*türk sanat müziği*) war nicht nur für seine außergewöhnliche Stimme, sondern auch für seine Rhetorik und seinen vielfältigen Wortschatz berühmt, der viele in Vergessenheit geratene osmanisch-türkische Begriffe beinhaltete. Eine ordentliche, gehobene Sprache war für Müren wichtig, denn die

Türkische Kunstmusik war ein Teil der Hochkultur. Zeki Müren achtete nicht nur auf seine Sprache, sondern auch Aussprache und Betonung. Sein komplettes Auftreten und sein Charakter verschmolzen mit der poetischen Kunstmusik.

Arabesk auf der anderen Seite kam aus den Straßen der Randbezirke. Für die KünstlerInnen des Arabesks war die Sprache ebenfalls wichtig, aber auf eine andere Art und Weise. SängerInnen wie İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses oder Ferdi Tayfur pflegten ihren „Straßenslang“. Besonders İbrahim Tatlıses, der nicht nur mit Türkisch, sondern auch Kurdisch und Arabisch aufgewachsen war, setzte seinen Akzent in bestimmten Liedern auffällig stark ein. Eines dieser Lieder ist etwa „Yallah Şoför“ (Los Fahrer!), in der Tatlıses aus der Perspektive eines Busspassagiers singt. Die arabisch-kurdische Aussprache von bestimmten Buchstaben und Wörtern signalisiert, dass es sich um einen Passagier handeln muss, der aus dem Südosten der Türkei stammt. Die langen Busfahrten aus dem Südosten bis zu den Zentren im Westen sind Erfahrungen, die viele BinnenmigrantInnen gemacht haben. Hier schafft es Tatlıses mit dem Lied und seiner Aussprache zu verdeutlichen, dass er *einer von ihnen* ist und dass er die anstrengenden, ewig dauernden Fahrten zu gut kennt.

Ein weiteres Beispiel ist *Pala Remzi* aus dem Jahr 2001, ebenfalls von İbrahim Tatlıses. Selbst für ein Arabesk-Verhältnisse hat das Lied sehr markante arabische Einflüsse und das Musikvideo dazu wurde in Dubai gedreht. Hier dient aber der Akzent in erster Linie nicht dazu, um sich mit seinen HörerInnen in der Türkei zu solidarisieren. İbrahim Tatlıses ist auch in den arabischen Ländern ein beliebter Sänger. Für Tatlıses war also sein arabischer Akzent nicht nur ein Merkmal, das ihn authentisch gemacht hat, sondern auch Teil seiner Marketing-Strategie in den arabischen Ländern.

İbrahim Tatlıses war nur einer der vielen Stars, die aus dem Südosten der Türkei, nahe der Grenze zu Syrien und dem Irak, stammen. Die Hafenstadt Adana hatte in den 70er und 80er Jahren viele berühmte MusikerInnen hervorgebracht.

Die arabischen Einflüsse der Musik waren also auch durch persönliche Kontakte und aus den Biografien der SängerInnen gegeben.

5. Arabeske Orte

Mit ihrer rauen Stimme wurde die Chansonsängerin Édith Piaf weit über die Grenzen von Frankreich berühmt. Ihre Stimme, ihr divenhaftes Auftreten und ihre tragische Biografie machten sie in der Welt des Chansons einzigartig. Édith Piaf war nicht nur talentiert, sie war auch authentisch. Sie bildete einen lang ersehnten Kontrast zu ihren süß-stimmigen Rivalinnen und erzählte in ihren Liedern vom harten Pariser Straßenleben. Um ihre Herkunft aus der Pariser Unterschicht zu betonen, hatte sie ihren bürgerlichen Nachnamen mit Piaf ersetzt, was so viel wie Spatz bedeutet. Der Spatz ist der Vogel der Städte und der Straßen. Die Herkunft von MusikerInnen war schon immer in der Populär Musik ein wichtiges Werkzeug um Authentizität zu erzeugen. Der Bezug zu bestimmten Orten gab der Musik Glaubhaftigkeit und Style. Während Country-Musiker vom Landleben sangen, schrieben JazzmusikerInnen Stücke für das urbane Leben.

Für die Arabesk Musik war die Migration und das unbarmherzige Leben an den Stadträndern immer ein zentrales Thema. Mit den Geschichten über die eigene Auswanderung aus der ländlichen Heimat und über das unfaire Leben in den Großstädten versuchten Arabesk SängerInnen ihre Persona glaubhaft zu machen. Ihre Musik, ihre Texte und Filme hatten einen überaus großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Stadtränder.

5.1. Kulturelle Konflikte zwischen Zentren und Peripherien

Die weißen und schwarzen Türken sind die symbolischen VertreterInnen jener Konzepte, die allgemein als Zentrum und Peripherie bezeichnet werden. Die GründerInnen der türkischen Republik wollten eine Nation gründen, die ihre direkte osmanische Vergangenheit ausklammert. Dabei wurden gerade bei diesem Versuch der „Ausklammerung“ einige Institutionen, Strukturen und auch Konflikte des Osmanischen Reiches in neuen Formen und unter anderen Namen in die neue Nation übertragen. Der Konflikt zwischen den Zentren und Peripherien, der selbst heute eine Rolle in der politischen Realität der Türkei spielt, bestimmte bereits im Osmanischen Reich das politische Leben.

Seit den Gründungsphasen des Osmanischen Reiches waren die Ränder, die *uc*, wichtige Bereiche der Politik. Diese Ränder wurden von nomadischen Gruppen bevölkert, die sich weigerten sesshaft zu werden und sich immer wieder der staatlichen Kontrolle entzogen. Für die frühe Expansionsphase des Osmanischen Reiches waren diese NomadInnen bzw. HalbnomadInnen enorm wichtig. Osman, der Gründer der Dynastie und des Imperiums, gehörte selbst einem Nomadenstamm an. Diese Stämme attackierten immer wieder das Byzanz und die Länder der Seldschuken. Nach der Gründung des Osmanischen Reiches, versuchte die Herrschaft diese NomadInnen unter der Leitung von lokalen religiösen Führern als eine Art koloniale SiedlerInnen einzusetzen (vgl. İnalcık 2009: 17 ff.) Der osmanische Staat versuchte nicht im Gegensatz zu seinem Nachfolger die multi-ethnische, pluralistische Gesellschaft zu vereinheitlichen. Das dezentrale System verlieh den Provinzen bestimmte Autonomien, um damit das imperiale Zentrum zu erleichtern. Trotzdem waren auch unter den Osmanen die Beziehungen zwischen den Zentren und der Peripherie nicht immer reibungsfrei.

Wie Şerif Mardin betont, waren diese Peripherien eher locker an die Zentren gebunden. Diese Provinzen gehörten zwar dem Osmanischen Reich an, aber sie unterschieden sich stark voneinander. Gouverneure regierten quasi-unabhängig mit privaten Söldnern (Mardin 1973: 171, Hanioglu 2008: 7). Mit dem Zerfall des Osmanischen Reiches wurde in der neuen Republik auch in diesem Bereich ein ganz anderer Weg eingeschlagen. Ein stark zentralisiertes System mit der Hauptstadt Ankara wurde eingeführt. Mit diesem System und dem Modernisierungsschub, der sich hauptsächlich auf die Marmara-Region und anderen urbanen Zentren des Westens konzentrierte, war eine ungleiche regionale Entwicklung unabwendbar. Die Folge waren sowohl immer schärfere Konflikte zwischen westlichen Zentren und den südöstlichen Peripherien. Die massenhafte Binnenmigration im Rahmen dieser ungleichen Modernisierung prägte und veränderte die Gesellschaft in den Zentren nachhaltig.

5.2. *varoş* und *gecekondu*: die Anderen an den Rändern der Stadt

„Jede Gesellschaft (also jede Produktionsweise mit den ihr eigenen Besonderheiten, die spezifischen Gesellschaften, in denen man den Begriff von Gesellschaft überhaupt erkennen kann) produziert einen ihr eigenen Raum.“, schreibt der französische Raumtheoretiker Henri Lefebvre (2006: 330 f.). In der Türkei bildeten *weiße* und *schwarze* Türken ihre eigenen Gesell-

schaften und produzierten damit ihre eigenen Räume. Die Beziehungen zwischen verschiedenen Gruppen, ihre Konflikte und Auseinandersetzungen, gaben Räumen eine Bedeutung, die weit über das geografische oder topologische hinausgeht. Die Zentren und die Peripherien bekamen eigene Namen, die zu Metaphern wurden. In der Arabesk-Kultur und in den Debatten um Arabesk war vor allem ein Ort von zentraler Bedeutung: *varoş*, das sich mit *Außenbezirk* oder mit *Ghetto* auf Deutsch übersetzen lässt. Im deutschen Sprachraum wird Ghetto eher mit der NS-Zeit assoziiert, deshalb ist ein Vergleich mit der französischen *Banlieue*, die häufig ebenfalls als ein spezifischer Ort der Marginalisierung und Ausschlusses wahrgenommen wird, sinnvoller. Als *varoş* werden die Slums an den Rändern der Großstädte hauptsächlich seit den 90er Jahren bezeichnet. Davor war die Bezeichnung *gecekondu* üblich. Frei übersetzt bedeutet das Wort „über Nacht gebaut“. Als *gecekondu* werden sowohl einzelne Gebäude als auch gesamte Viertel bezeichnet. Obwohl viele Häuser in *varoş*-Bezirken ohne Genehmigung, „über Nacht gebaute“, Gebäude sind, sind die beiden Begriffe nicht synonym (vgl. Demirtaş; Şen 2007 : 92)



gecekondu-Häuser im Istanbuler Außenbezirk Tuzla (Abb. 1)

Spätestens in den 1950er Jahren siedelten sich mehr und mehr Menschen aus den ländlichen Gebieten in den Städten an. Das Ende des Ein-Parteien-Systems liberalisierte die türkische Wirtschaft und die Großstädte wurden zu den Zentren des wirtschaftlichen Wachstums. Der

Staat setzte auf die Industrialisierung und die Industrie benötigte neben Fachkräften, eine große Anzahl an billigen Arbeitskräften. Während der Ackerbau keine Perspektiven bot, sahen viele Menschen in den Industriezentren Chancen auf ein besseres Leben. Die Migrationsbewegungen wurden aber nicht nur durch den *Pull-Effekt* der wirtschaftlich attraktiven Zentren ausgelöst. Für viele MigrantInnen war die Landflucht im wahrsten Sinne des Wortes eine Flucht. Der Konflikt mit der kurdischen Minderheit im Südosten der Türkei nahm ab den 80er Jahren eine verschärfte militärische Dimension an, seit die verbotene kurdische Arbeiterpartei PKK 1984 begann mit Waffen für ein unabhängiges Kurdistan zu kämpfen. Als Reaktion darauf erklärte die türkische Regierung in den kurdischen Gebieten im Südosten den Ausnahmezustand. Der brutale Kampf zwischen dem türkischen Militär und der PKK zwang große Teile der kurdischen ländlichen Bevölkerung zur Flucht (vgl. Çelik 2005: 137).

Auf diese großen Migrationsbewegungen waren die Zentren allerdings schlecht vorbereitet. Letztendlich waren die Landflüchtlinge gezwungen an den Stadträndern kleine *gecekondu* Häuser zu bauen. Die meisten dieser Gebäude wurden ohne Baugenehmigungen gebaut. Populistische PolitikerInnen, die sich die Stimmen der neuen StadtbewohnerInnen sichern wollten, drückten ein Auge zu (vgl. Adaman; Keyder 2006: VI). Bis in die 80er Jahre wurden *gecekondu* schlicht und einfach geduldet, da die Regierungen und lokalen Verwaltungen den neuen BewohnerInnen der Städte keine anderen Behausungen, z.B. in Form von Gemeindewohnungen, anbieten konnten bzw. wollten. Doch in den wachsenden Städten wurde der Platz in den Zentren schnell eng. Die vormals uninteressanten Peripherien wurden beliebter, was zu einer rapiden Gentrifizierung in den ehemaligen *gecekondu*-Vierteln führte. Menschen aus der Mittelschicht siedelten sich zunehmend in den *gecekondu*-Gebieten an (vgl. ebd.: 19).

Die BewohnerInnen der Viertel wurden durch diesen Wandel in den Peripherien noch stärker als in den 50er Jahren diskriminiert und ausgeschlossen. In den 90er Jahren ist eine Begriffsverschiebung von *gecekondu* auf *varoş* zu beobachten (vgl. Demirtaş; Şen 2007: 92). Dass *varoş* ein relativ neuer Begriff ist, zeigt auch die Tatsache, dass Martin Stokes in seinem umfangreichen Buch über „The Arabesk Debate“, das 1992 erschienen ist, ausschließlich mit dem Begriff *gecekondu* arbeitet. Tahire Erman argumentiert, dass dieser Begriffsverschiebung eine Verschärfung der Konflikte zwischen Stadtzentren und Peripherien vorgeht. Die BewohnerInnen der *gecekondu*-Viertel wurden zu noch bedrohlicheren, gefährlicheren *Anderen*. Besonders nach dem turbulenten 1. Mai 1996, an dem bei gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen DemonstrantInnen und der Polizei drei Menschen ums Leben kamen, war nach Erman *gecekondu* für die Medien nicht ausreichend, um dieses bedrohliche *Andere* zu definie-

ren. Varoşşş war der neue Begriff für diese *anderen Orte*, in denen die Medien und der öffentliche Diskurs von Rauschgiftsucht bis religiösem Fanatismus alle Probleme der Türkei verorteten (vgl. Erman 2004: 25).

5.3. Ein soziales Produkt

Die einst widerwillig geduldeten, ärmlichen Arbeiterviertel wurden in den 90er Jahren mit der kräftigen Unterstützung der Medien zum Hort des Bösen. Dieser Wandel zeigt die soziale Produktion eines Raumes, wie Henri Lefebvres es in seinen Theorien gezeigt hat. Lefebvre versuchte mit einem dreistufigen Raumschema die Produktion des sozialen Raumes zu beschreiben. Dieses Modell ist auch beim Verständnis des *varoş*- Problems hilfreich:

- a) Die räumliche Praxis: das *varoş* ist das Ergebnis unterschiedlicher gesellschaftlicher Interaktionen. In diesem Prozess entsteht ein bestimmtes Bild vom *varoş*, das durch das Zusammenspiel einer Vielzahl von AkteurInnen zustande kommt. Das beginnt bei den Regelungen durch die Stadtverwaltung und geht bis in das Alltagsleben der BewohnerInnen der *varoş*. Dabei beeinflussen auch ökonomische Faktoren, wie die Erhöhung der Grundstückspreise, die Praktiken dieser AkteurInnen.
- b) Die Raumrepräsentationen sind Räume, die von WissenschaftlerInnen, RaumplanerInnen, UrbanistInnen und TechnokratInnen konzipiert wurden. Ein *varoş* Bezirk ist aber so ziemlich das Gegenteil eines zentral geplanten und zerschnittenen Raumes. Die Außenbezirke, die zu den Orten des Arabesk wurden, sind ähnlich wie die privaten *dolmuş* und *minibüs*, die eine günstige und effiziente Alternative für die öffentlichen Verkehrsmittel waren, das Ergebnis einer Planlosigkeit. Die *gecekondu* wurden ohne Baugenehmigung gebaut und untermauerten die Bauvorschriften. Allerdings geschah das durchaus mit der Zustimmung opportunistischer LokalpolitikerInnen, die mehr an ihrer eigenen Beliebtheit interessiert waren, als an sinnvoller Stadtplanung. Interessant ist diese Ebene aber dennoch für das Verständnis der *varoş*, denn Lefebvre schreibt, dass „bestimmte[r] Künstler, die dem wissenschaftlichen Vorgehen nahe stehen und

die das Gelebte und das Wahrgenommene mit dem Konzipierten identifizieren“ (Lefebvre 2006.: 336).

Bis zu einem bestimmten Grad spielten Arabesk MusikerInnen und SängerInnen diese Rolle, die Lefebvre den KünstlerInnen zuschreibt. Die Mischung aus Fatalismus und passivem, verbalem Widerstand gegen die Ungerechtigkeit des städtischen, kapitalistischen Lebens, die für Arabesk Lieder charakteristisch sind, kann tatsächlich als Identifikationsprozess verstanden werden. Zudem standen die meisten ArabeskmusikerInnen, die häufig selbst aus diesen Stadträndern stammten, tatsächlich den PlanerInnen dieser Bezirke, also den BewohnerInnen selbst, durch persönliche Beziehungen und Erfahrungen nahe.

- c) Repräsentationsräume sind die *gelebten* Räume. Sie sind gefüllt mit Bildern und Symbolen. Diese Ebene lässt sich mit den *varoş* Bezirken und ihrer Repräsentation in der Arabesk Kultur sehr gut veranschaulichen. Die Arabesk MusikerInnen versuchten vor allem in den Jahren, in den die *varoş*-Debatte mit den schärfsten Tönen geführt wurde, diese marginalisierten Räume in ihrer Musik zu repräsentieren und sich als Teil dieser Orte zu repräsentieren. Deshalb war Arabesk ein wesentlicher Teil des Diskurses um die Beziehungen der Zentren zu Peripherien.

Das *varoş* ist ein Produkt unterschiedlicher gesellschaftlicher Prozesse. Die BewohnerInnen dieser Bezirke sind nur eine Gruppe aus einer Vielzahl von AkteuerInnen, die mit verschiedenen Mitteln diesen Raum sozial (re-)produzieren. Die soziale Produktion macht einen Raum zu einem Ort mit Bedeutungen. Der Ort wird nicht nur geografisch definiert, sondern auch sozial und wird so gestaltet. Am Beispiel des *varoş* und der *gecekondu* lässt sich die soziale Produktion von Raum sehr gut veranschaulichen.

Es gibt einen weiteren Ort, der für die Arabesk-Kultur zu einem Zentrum geworden ist. Es ist das Gefängnis. Mehr als die Arbeiterviertel und Randbezirke symbolisiert das Gefängnis einen *anderen Ort*. In vielen Arabesk-Filmen landet der Protagonist früher oder später im Gefängnis. In den meisten Fällen ist er entweder komplett unschuldig oder landet durch ein *gerechtfertigtes* Verbrechen, wie z.B. Rache, in der Zelle. Das Gefängnis ist das klassische *Heterothop* Foucaults (vgl. Foucault 2006: 322). Ein Ort isoliert von der Gesellschaft und der Gegenwart voll mit Ausgestoßenen und Unterdrückten, denen schweres Unrecht widerfahren ist. Foucaults Beschreibung von Abweichungsheterotopien passt tatsächlich auf die Funktion des Gefängnisses im Arabesk-Film. Nicht VerbrecherInnen werden eingesperrt, sondern Men-

schen, die in ihrer Ehrlichkeit, Naivität, Emotionalität aber auch, wie es bei Bösewichten der Fall ist, durch ihre Grausamkeit von der Norm abweichen. In der Türkei werden GefängnisInnen häufig als *kader mahkumu* (Gefangene des Schicksals) bezeichnet, was auf diese *Unschuld* hinweist. Die Schuldigen begangen das Verbrechen nicht aus freiem Willen, sondern wurden durch ihr Schicksal gezwungen, z.B. durch einen *legitimen* Racheakt. Ein Thema, das sich in vielen Arabesk-Videos und Filmen wiederfindet. Die Protagonisten nehmen ihre gerechte oder ungerechte Strafe hin und solidarisieren sich bald mit anderen Insassen, die ebenfalls als *Unschuldige* im Gefängnis sitzen. Dadurch wird das Konzept des Gefängnisses komplett umgedreht und es wird von einem Ort für Straftäter zu einem Ort, in dem unschuldige und rechtschaffene Männer *Gefangene ihres Schicksals* sind. Eine sehr fatalistische Weltansicht, die zu den Merkmalen der Arabesk-Kultur gehört.

5.4. Arabesk: Katalysator und Nebenprodukt

Die Arabesk Musik hatte mit ihren pessimistischen und fatalistischen Texten zum *othering* der *varoş*-Viertel in den 1990er Jahren beigetragen. Die Musik gab den Vierteln und ihren BewohnerInnen ein mystisches, geheimnisvolles Image. Die ProduzentInnen und die Musiklabels wussten, dass die verzweifelte, fast pathetische Musik bei den HörerInnen beliebt war. Deshalb schreckten sie nicht davor zurück den Pathos der Arabesk Kultur bis auf die Spitze zu treiben. In der Musik, als auch in den Filmen, die vor allem in den 1980er Jahren beliebt waren, also genau zu der Zeit, wo sich der Konflikt zwischen Zentren und Peripherien verschärfte, wurden Ausschluss und Diskriminierung immer dramatischer inszeniert. Dadurch war die Arabesk Kultur eine Art Katalysator in diesem Konflikt. Mit ihrem Kitsch schien sie die gesellschaftlichen Vorurteile und Stereotype der Zentren zu bestätigen. Die SängerInnen mit ihren Biografien und ihren kläglichen Stimmen, die AutorInnen der Texte im Hintergrund und die Filmemacher mit emotionsgeladenen Filmen, hatten ein ganz spezifisches Bild vom Leben in den Slums geschaffen.

Gleichzeitig war aber Arabesk auch ein Nebenprodukt dieser gesellschaftlichen Produktion des Raumes. Die Menschen in den *varoş* konnten sich deshalb mit der Musik, den Texten und Filmen identifizieren, weil sie auch real mit Exklusion teilten. Deshalb ist es kein Zufall, dass Arabesk als Sündenbock für das Elend der *varoş*-Viertel herhalten musste. Die Musik teilte ein ähnliches Schicksal wie die BewohnerInnen der Slums. Es wurde stets als Fremdkörper

wahrgenommen. Obwohl die Texte auf Türkisch waren und die Musik auch Elemente der türkischen Musik verarbeitete, trug das Genre den Namen *Arabesk*. Der Name verdeutlichte die arabischen Einflüsse und ebnete den Weg für Vorurteile. Der in der Gesellschaft durch die Verfassung und Bildungspolitik tief verankerte Nationalismus war gegenüber allem Arabisch feindlich eingestellt. Arabisch war minderwertig und musste von der *weißen* türkischen Kultur ferngehalten werden.

Die Arabesk Musik erlebte einen ähnlichen Wandel wie die *gecekondu* Häuser. In den 1970er Jahren, in denen die Musik populär wurde, stand sie sowohl musikalisch, als auch textlich im auffälligen Kontrast zur türkischen Pop Musik, die stark unter dem Einfluss der westlichen Pop Musik stand (vgl. Aksu 2010: 21 ff.).

Doch erst in den 1980er Jahren, wo die Begriffsverschiebung von *gecekondu* auf *varoş* langsam voranging, änderte sich auch die Rolle der Arabesk-Musik. Wie die Mittelklasse, die sich immer mehr selbst in den *gecekondu*-Vierteln ansiedelten, nahm die türkische Pop Musik immer mehr Elemente der Arabeskmusik in sich auf. Die neuen Interaktionen zwischen dem Zentrum und der Peripherie veränderten die Funktionen der Räume. Die ehemaligen Peripherien verwandelte sich langsam in kleine Semi-Peripherien, wie sie aus Immanuel Wallersteins Weltsystemtheorie bekannt sind. Auf die Musik wirkte sich diese neue Reproduktion des Raumes aus. Auch die Musik kam von der Peripherie mehr und mehr ins Zentrum des kulturellen Lebens. In den 1990er Jahren etablierte sich der Arabesk-Pop als dominantes Genre der türkischen Pop Musik (vgl. ebd.: 22; vgl. Wallerstein 1976: 462).

Während aber dieser Austausch stattfand, wurde mit dem *varoş* ein neuer noch bedrohlicher *anderer* Ort geschaffen. In dieser Zeit waren die Mainstream-SängerInnen des Arabesks und die BewohnerInnen der *gecekondu* weiter in die Mitte der Gesellschaft gerückt. Doch jene, die es nicht schaffen konnten, waren nun mit einem noch radikaleren Ausschluss konfrontiert. Dieser Ausschluss wirkt sich auch bis heute noch auf die Pop Musik aus. Spätestens seit den 2000er Jahren hat die Arabesk Musik nicht nur einen festen Platz in der Pop Musik, sondern hat einen Zustand erreicht, der beinahe als Hochkultur bezeichnet werden könnte. Dennoch sammeln die großen Arabesk Stars, wie İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay oder Müslüm Gürses, die selber als Migranten nach Istanbul kamen, ihre Glaubhaftigkeit und ihre Authentizität aus ihrer Herkunft. Ihr Aufstieg in den Hierarchien der Pop Musik repräsentiert gleichzeitig auch den Wandel der in den Peripherien stattgefunden hat. Räume und Orte sind wichtige Ansatzpunkte, wenn es um die Analyse der Arabesk Kultur im Rahmen der Whiteness Debatte geht. Die Grenze zwischen *weißen* und *schwarzen* Türken zu ziehen ist schwer, vielleicht

sogar unmöglich, so wie es sich kaum ermitteln lässt, wo die *gecekond* oder aktuell die *varoş* Viertel anfangen und aufhören.

Das Konzept *whiteness*, das zunächst sehr akademisch und abstrakt klingt, wird bei der Betrachtung von Orten und ihrer sozialen Produktion, wie sie theoretisch von Henri Lefebvre beschrieben wird, deutlicher. Im städtischen Raum entstehen durch *white privilege*, Ausschluss, Diskriminierung, gesellschaftlicher Veränderungen, ungleicher regionaler Entwicklung und ökonomische Asymmetrien unterschiedliche Orte. Die Arabesk Kultur ist nur eines von vielen Elementen, die in diesem Diskurs eine Rolle spielen, aber der Einfluss des Arabesks auf die türkische Popkultur und Gesellschaft war so groß, dass an ihrem Beispiel soziale Exklusion und Inklusion gut veranschaulichen lässt.

5.5. Busfahrer-Musik: Arabesk auf den Straßen der Stadt

Wer sich in der Türkei mühsam in eines der kleinen Busse (*minibüs*) oder der Gemeinschaftstaxis (*dolmuş*) hineingezwängt hat, kennt sicherlich die teils schwermütig, teils überdrehte Musik aus den brummenden Subwoofern und die zahlreichen Deko-Artikel, die am Rückspiegel hängen. Die öffentlichen Verkehrsmittel sind eine Welt für sich. Mit Flaggen oder Talismanen gegen böse Augen ausgestattet, mit dicken Auspuffrohren aufgerüstet und nachts mit Neonlichtern unterwegs, bieten die meisten dieser kleinen Busse und Autos mehr als eine Fahrt von A nach B. Sie sind Teil der Alltagskultur, die den Arabesk geprägt hat und von ihm geprägt wurde. Ähnlich wie die *gecekond* und *varoş*-Viertel, aus denen auch die meisten FahrerInnen der kleinen Autos stammen, waren die *dolmuş* immer Teil der Arabesk Kultur.

Der (öffentliche) Verkehr ist bei nahezu jeder Region der Türkei ein beliebtes Streitthema. Sei es im Dauerstau auf der Bosphorus-Brücke oder auf der Fahrt im Regionalbus. Die Fahrer dieser Fahrzeuge waren lange Zeit die Gesichter der Arabesk-Kultur. Die meisten waren Binnenmigranten, die in die Zentren gekommen waren, auf der Suche nach Arbeit und finanziellem Aufstieg. Was sie gefunden hatten, war in den meisten Fällen Ausgrenzung. Sie werden entweder von den Besitzern dieser privaten Transportmittel als Fahrer eingestellt oder kaufen

selbst mit ihrem Ersparten ein Fahrzeug, mit denen sie zahlreich durch die Städte flitzen (vgl. Stokes 1992: 107).

Das Innenleben der Busse und Gemeinschaftstaxis, ist öffentlich und gleichzeitig ein privater Raum des Fahrers. Die vielfältige und individuelle Dekoration und Aufrüstung der Fahrzeuge verwandelt sie in öffentlich zugängliche Wohnmobile, in denen die Passagiere als „Gäste im Wohnzimmer“ Platz nehmen. Auf den Routen dieser Fahrzeuge verbreitete sich die Arabesk-Musik schnell durch alle Städte der Türkei. Während in den öffentlichen Verkehrsmitteln, die den städtischen Verwaltungen gehörten, die Fahrer wegen strengerer Regelungen sich mit Musikbeschallung und Individualisierung zurückhielten, zählen die privaten *minibüs* und *dolmuş* zu den wichtigsten Orten des Arabesk. Während auf den Straßen der Städte, die *mini-büs*- und *dolmuş*-Chauffeure die Arabesk-Kultur verbreiteten, waren es auf den Landstraßen und Autobahnen die LKW-Fahrer. Der anstrengende, meistens schlecht bezahlte Job, das einsame Leben auf der Straße und das ständige Gefühl der Entfremdung durch die Distanz zur Familie waren Emotionen, die im Arabesk repräsentiert wurden. Dass die Musik bei LKW-Fahrern beliebt war, wussten auch die Arabesk Stars. So spielte İbrahim Tatlıses, einer der größten Arabesk Stars, in Werbungen für den LKW-Hersteller BMC mit. Eine andere Legende des Arabesks, Müslüm Gürses, spielte im Musikvideo für seine Single „Ateş Donar“ (Das Feuer gefriert) einen Lastwagenfahrer, der wegen seinem Job nicht bei seiner Familie sein kann.

Doch es waren vor allem die Chauffeure in den Städten, die Tag und Nacht auf den Straßen unterwegs waren, die das Bild von Arabesk in der Gesellschaft prägten. Während die Lastwagenfahrer isoliert von den Stadtzentren in ihren Lastern, an Raststationen im Niemandsland oder an freien Tagen bei ihren Familien in den *gecekondu*-Vierteln lebten, verbanden die *dolmuş* Fahrer die Slums mit den Zentren. Ohne die Stadt, ohne die schlecht gebauten Straßen und ohne die konfliktreichen Begegnungen zwischen Fahrern und Fahrgästen, hätte sich die Arabesk Kultur ganz anders entwickelt. Die *minibüs* und *dolmuş* sind Arabesk an sich, unerwünschte Ergebnisse, einer planlosen Entwicklung. Diese privaten Verkehrsmittel waren die Antwort auf schlechte Stadtplanung und das mangelhafte öffentliche Verkehrssystem in vielen Großstädten. Sie waren günstiger und schneller als die öffentlichen Alternativen und die privaten Taxis. So wie die Arabesk Musik eine Reaktion auf die staatliche, ideologisch beschränkte Gestaltung des kulturellen Lebens war, waren die Kleinbusse und Gemeinschaftstaxis die Folgen einer raschen Modernisierung, die sich schwer lenken ließ (vgl. Tekeli 2009:

3).Die Welt der *minibüs* und *dolmuş* erzählt so wie die Arabesk Musik viel über die Entwicklung der türkischen Gesellschaft. Die Musik und die Fahrer beeinflussten sich gegenseitig.

„Consequently, arabesk stars, acting out the role of the star-crossed migrant, a role they may in fact have acted out in ‘real life’, portray themselves as *dolmuş* or lorry drivers. Many of the dramas of alienation and oppression are set in the Topkapi bus station itself. The force of the idea of driving, implying both mobility but also the inability to come to rest, draws much of its power from this.” (Stokes 1992: 107)



„Die Metro kommt, die minibüs gehen zugrunde“ berichtet eine türkische Online-Zeitung (Abb. 2)

Diese kleinen Busse, die privat betrieben wurden, teilen heute in vielen türkischen Großstädten ein ähnliches Schicksal wie die *gecekondu* Häuser. Sie flitzen noch durch die Straßen, aber zunehmend werden sie von öffentlichen Verkehrsmitteln wie Straßenbahnen und Metros verdrängt. Dadurch ändert sich ein wichtiger Bereich des türkischen urbanen Lebens. Die kleinen Fahrzeuge, die immer randvoll durch die Städte fahren, sorgten für viele Konflikte im Alltag. Tickets gab es keine und wer bezahlen wollte, musste seine Münzen an einen anderen Passagier weiterreichen, der es dann wiederum jemanden anderen weiterreichte, bis letztendlich das Kleingeld beim Fahrer ankam. Diese ganze Kultur des Fahrens verändert sich stark und damit löst sich auch langsam ihre Verbindung zum Arabesk auf. Die FahrerInnen der städtischen Verkehrsbetriebe sind uniformiert und dürfen nicht mehr in ihren Bussen Musik spielen. Das Verschwinden dieser Chauffeure-Kultur spiegelt sich auch in der Arabesk Musik

wider. In den Videos der angesehenen Arabesk-SängerInnen finden sich jetzt selten Geschichten aus den *minibüs* und den *gecekondular*.

6. Die Gesichter des Arabesks

Authentizität war im Arabesk vielleicht mehr als in jedem anderen Genre das oberste Gebot. Musik für *schwarze Türken* von *schwarzen Türken*. Für den Erfolg von Arabesk-KünstlerInnen war es deshalb immer wichtig, dass es keine Kluft zwischen der Person und der Kunstfigur gab. Die SängerInnen spielten in Filmen immer mit ihren eigenen Namen. Am Beispiel von vier wichtigen Arabesk KünstlerInnen will ich die Überschneidungen zwischen persönlichen Biografien und ihren Kunstfiguren demonstrieren. Gleichzeitig spiegelt sich in ihren Biografien die gesellschaftliche Position des Arabesk wider, das sich über die Jahrzehnte von einer Subkultur zum akzeptierten Mainstream und sogar zur Hochkultur entwickelt hat.

6.1. Der Bruder

Orhan Gencebay gehört zu den Arabesk-Sängern der ersten Stunde und hat das Genre nachhaltig beeinflusst. Dennoch ist er in vielen Aspekten eine Ausnahmeerscheinung. Anders als die meisten SängerInnen der 1970er Jahre stammt er nicht aus dem Südosten der Türkei, sondern aus der Schwarzmeerstadt Samsun. Bereits in seiner Kindheit war Orhan Gencebay ein großes musikalisches Talent und lernte neben Gesang verschiedene Saiteninstrumente. Im Gegensatz zu vielen anderen seiner KollegInnen wurde er nicht zufällig entdeckt, sondern verfolgte selbst eine Karriere als Musiker. Nach Istanbul kam er, um im Konservatorium zu studieren und kurz darauf bestand er die Aufnahmeprüfung des staatlichen Rundfunk TRT und wurde zum Radiomusiker. Das Radio verließ er, weil er sich musikalische weiterentwickeln wollte. Der staatliche Rundfunk musste sich an die strengen Vorgaben des Kulturministeriums halten. Gencebay war jedoch als Multi-Instrumentalist immer an der Überwindung musikalischer Traditionen und der Fusionierung verschiedener Genres interessiert. Die arabisches Musik, die er in den ägyptischen Radios gehört hatte, beeinflusste ihn genauso wie Jazz, Rock und Pop (vgl. Crossing the Bridge 2005). Die Einteilung Gencebays Musik in Genres fällt schwer, dennoch wird er bis heute vor allem als Arabesk Sänger wahrgenommen.



Vor musikalischen Experimenten schreckte Orhan Gencebay nie zurück (Abb. 3)

In seinen Filmen tritt Orhan Gencebay häufig als das „gute Gewissen“ auf. Gencebay schlichtet Streit, er bestraft die Bösen und belohnt die Guten. Er spielt häufig aufrichtige ehrliche Männer, die vom Land in die Stadt kommen und für Gerechtigkeit kämpfen. Wegen diesen Rollen wurde Gencebay schnell als *Orhan Abi*, *Bruder Orhan*, bekannt.

Diese Rolle als das „gute Gewissen“ behält Orhan Gencebay heute noch. So engagierte er sich im Friedensprozess der türkischen Regierung mit der kurdischen Minderheit im Südosten der Türkei. Als Botschafter der Regierung reiste er in die Mittelmeerregion und hielt dort für die lokale Bevölkerung Vorträge über den Friedensprozess.

6.2. Der Vater

Eine der größten Legenden des Arabesks, Müslüm Gürses, ist im Jahr 2013 verstorben. Zum Begräbnis erscheinen nicht nur seine vielen Fans, sondern prominente Gesichter aus der Musik und Politikszene. Neben dem Kulturminister Ömer Çelik waren viele hochrangige PolitikerInnen anwesend. Müslüm Gürses hatte eine fast fünfzig-jährige Karriere, doch Anerken-

nung von den Eliten der türkischen Gesellschaft bekam er erst durch seinen erstaunlichen Wandel als Musiker in den letzten Jahren seines Lebens.

Müslüm Gürses war im Südosten der Türkei, in einem Dorf nahe der Stadt Şanlıurfa auf die Welt gekommen. In seiner Kindheit zog er mit seiner Familie in das nächste größere Zentrum, die Hafenstadt Adana. In seiner Jugend arbeitete er als Schneiderlehrling und Schuhmacher. Außer einem Volksschulabschluss hatte er eines: eine kraftvolle, gefühlsvolle und einzigartige Stimme. Als er in Adana in einem Teelokal sang, wurde er mit 15 Jahren entdeckt. Mit 16 Jahren kam er nach Istanbul in die Metropole, um sein erstes Album aufzunehmen. Kurze Zeit später war Müslüm Gürses ein Star mit 300.000 verkauften Alben.

Der Hype war nicht vorübergehend. Müslüm Gürses entwickelte über die Jahre eine loyale Fangemeinde, die im Verursachen von Anarchie und Chaos den Punks aus Großbritannien weit überlegen waren. In den 1990er Jahren hatten seine Anhänger einen regelrechten Kult um den Sänger mit der klagenden Stimme aufgebaut. „Babaya Selam, Jilete Devam“ riefen sie auf seinen Konzerten. „Wir grüßen den Vater und machen weiter mit den Rasierklingen“. Müslüm Gürses wurde zum *Müslüm Baba*, Vater Müslüm und seine zumeist jugendlichen, männlichen Hörer zu Fans, im wahrsten Sinne des Wortes. Bilder von jungen Männern, die sich in Trance die Brust mit Rasierklingen aufschlitzten und schwere Ausschreitungen zwischen KonzertbesucherInnen und dem Sicherheitspersonal prägten die Konzerte von Müslüm Gürses in den 1990er (vgl. Can Dünder 1999).

In den 2000er machte *Müslüm Baba* unscheinbar eine radikale Verwandlung durch, die seine Stellung in der türkischen Musikgeschichte komplett veränderte. 2002 coverte er das Lied „Paramparça“ (Zersplittert), des türkischen Rocksängers Teomans und überraschte die ganze Musikszene. Seit dem Aufstieg des Arabesks, hatte das Genre zwar andere Bereiche des Pops beeinflusst, aber ausgerechnet mit Müslüm Gürses fangen die ersten direkten Kontakte zwischen Arabesk und Rock an. Müslüm Gürses, der *Baba* der Unterschichtenkinder, wurde mehr und mehr vom Mainstream akzeptiert. Weit über die Grenzen der Pop Musik stieg Gürses bis in die Hochkultur auf.



Müslüm Gürses im Frack und vor dem Symphonieorchester auf seinem letzten Studioalbum Yalan Dünya, Verlogene Welt, aus dem Jahr 2010 (Abb. 4)

Müslüm Gürses interpretierte auf seinen letzten Alben unter anderem Lieder von Leonard Cohen, Bob Dylan und David Bowie. Die Verwandlung von Müslüm Gürses ist bezeichnend für die Transformation des Arabesks von der *Busfahrer-Musik* zum Teil der etablierten Hochkultur in der Türkei.

6.3. Der Imperator

Sänger, Entertainer und erfolgreicher Geschäftsmann. İbrahim Tatlıses hat es geschafft. Als Sohn eines arabischen Vaters und einer kurdischen Mutter wuchs Tatlıses in ärmlichen Verhältnissen auf. Die Schule besuchte er niemals und als kleines Kind verdiente er Geld, indem er auf der Straße Wasser verkaufte. Wie Müslüm Gürses wurde er in Adana entdeckt während er auf einer Baustelle arbeitete. Sein einziges Kapital war seine Stimme mit der er in kurzer Zeit landesweite Berühmtheit erlangte.



İbrahim Tatlıses bei einem Treffen mit Ministerpräsident Erdoğan, Barzani und dem kurdischen Sänger Şiwan Perwer im Jahr 2013 (Abb. 5)

Wegen seinem ökonomischen Erfolg bekam er bald den Beinamen *İmparator*, *Imperator*. Er baute ein erfolgreiches Geschäftsnetzwerk auf und heute tragen verschiedene Unternehmen seinen Namen: Restaurantketten, Logistik und Tourismusunternehmen. Seine immense Popularität hat ihm auch in der Politik geholfen. Im Jahr 2013 spielte er eine Schlüsselrolle in einem historischen Treffen zwischen dem türkischen Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan und dem Führer des Autonomen Kurdistan Barzani. Gemeinsam mit dem aus dem Exil zurückgekehrten kurdischen Sänger Şiwan Perwer sang er bei der Veranstaltung in Diyarbakır kurdische Lieder. Das Treffen wurde als ein wichtiger Meilenstein im Friedensprozess bezeichnet und hat auch gezeigt, wie einflussreich die ehemaligen *Busfahrer-MusikerInnen* in gesellschaftlichen Prozessen sind.

6.4. Die Frau der Leiden

Eine der tragischsten Figuren des Arabesk war die als *Acıların Kadını*, *die Frau der Leiden*, berühmt gewordene Sängerin namens Bergen. Wie bei vielen anderen MusikerInnen war ihre tragische Lebensgeschichte für ihren Erfolg essenziell. Im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen war allerdings nicht ihr sozialer Aufstieg vom Rand der Gesellschaft prägend für

ihre erfolgreiche, kurze Laufbahn als Sängerin. Bergens Karriere begann in Bars, wo sie als Sängerin kleinere Auftritte hatte. Ihr Durchbruch als die *Frau der Leiden* gelang ihr erst nach einem dramatischen Ereignis. Im Jahr 1982 hatte sie Halis Serbes geheiratet, der zuvor Bergen bei der Bezahlung ihrer Schulden geholfen hatte. Die Ehe verlief problematisch. Bergen wurde regelmäßig von ihrem Ehemann misshandelt. Grund für die Gewalt war Bergens Wunsch weiterhin als Sängerin zu arbeiten. Bergen litt unter dieser gewalttätigen Beziehung und verließ ihren Mann. Schließlich bezahlte der krankhaft eifersüchtige Mann einen seiner Mitarbeiter, der Bergen mit einem Eimer Ätzmittel überschüttete. Bei diesem Anschlag verlor Bergen ihr Sehvermögen auf einem Auge, die Hälfte ihres Gesichts und große Bereiche ihres Körpers wurden verätzt. Erst durch diese erlittene Gewalttat gelang ihr der Durchbruch als Sängerin.



Die Frisur verdeckt das verätzte Auge. Bergen auf dem Cover des Albums „Onuda Yak“ (Mein Gott, verbrenne auch ihn) aus dem Jahr 1987 (Abb. 6)

Ihr persönliches Schicksal war nun dramatischer als jedes Drehbuch hätte sein können. Die Inhalte ihrer Lieder und Filme deckten sich so stark mit ihrer eigenen Lebensgeschichte, dass sie eine selbst für das Genre einzigartige Authentizität erzeugen konnte. Die Albumtiteln wie „Sevgimin Bedeli“ (Der Preis meiner Liebe) oder „Yıllar Affetmez“, (Die Jahre verzeihen nicht), verdeutlichen wie ihre tragische Lebensgeschichte kommerzialisiert wurde. Ihre Kar-

riere dauerte nicht lange und ihr Leben endete 1989 mit einer weiteren schrecklichen Begebenheit. Halis Serbes hatte nur eine kurze Haftstrafe für die Säureattacke bekommen. Obwohl sie geschieden waren, bedrohte er sie weiterhin und entführte sie letztendlich gemeinsam mit ihrer Mutter. Er erschoss Bergen am 15. August 1989 bei einer Raststelle mit sechs Kugeln. Bergen starb an Ort und Stelle, ihre Mutter überlebte schwer verletzt. Ihr tragisches Leben machte Bergen zu einer Legende. Für die Plattenfirmen und FilmproduzentInnen war dieses unvergleichlich qualvolle Schicksal eine gute Einnahmequelle. Selbst nach ihrem Tod wurden ihre Leiden ausgebeutet. So erschien zwei Jahre nach ihrem Ermordung posthum das Album mit dem Titel „Garibin çilesi mezarda biter“ (Der Leidensweg der Bedauernswerten endet im Grab) (vgl. Stokes 1992: 116; Berköz 2010).

Bergens Erfolg kam zu einer Zeit, als die ganze Pop Kultur unter dem Schatten des Militärputschs von 1980 stand. Die Hoffnungslosigkeit und die Unsicherheit der Gesellschaft wirkten sich auf die Arabesk-Musik aus, die mehr als je zuvor entpolitisiert wurde. Die Zensurkommissionen sorgten dafür, dass Kulturschaffende sich durch Selbstzensur von politischen Inhalten distanzieren (vgl. Efe 2013: 21). Während Bergen in den 1990er Jahren weitgehend vergessen wurde, hatte ihre Musik den Aufstieg des Arabesks in den 2000er Jahren mitgestaltet. Bergens Musik war meistens billig produziert und wurde nur von den wenigsten MusikkritikerInnen gelobt (vgl. Berköz 2010). Doch als 2006 Funda Arar, eine anerkannte High-Pop-Sängerin, mit einer Coverversion von Bergens „Benim İçin Üzülme“, (Bemitleide mich nicht), die Charts stürmte, wurde auch Bergen wieder entdeckt. Funda Arar hatte mit dem Lied einen ungeschliffenen Diamanten gefunden. Der Unterschied in der Produktionsqualität zwischen den beiden Versionen ist unverkennbar. Der gesellschaftlich-historische Kontext markiert auch einen Unterschied. Zeitlebens wurde Bergen in ihren Filmen und ihren Liedtexten als eine Frau dargestellt, die gefangen war in einer Welt voller Gewalt und ohne Moral. Funda Arar hingegen verlieh mit ihrer kräftigen Stimme und ihrem selbstbewussten Auftreten Bergens Musik eine vorher unerkannte, feministische Note. Durch diese Neu-Interpretation bekam auch Bergen eine Art musikalische Anerkennung.

Über die stereotype Darstellung von Frauen, Gender und Sexualität in der Arabesk Kultur könnte noch viel mehr geschrieben werden. Allerdings erfordern diese Fragestellungen einen ganz anderen wissenschaftlichen Zugang und würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es wäre jedoch nicht zu gewagt zu behaupten, dass auch was die Rolle der Frauen betrifft im Arabesk sichtbare Veränderungen stattgefunden haben.

7. Analyse der audiovisuellen Darstellungsformen im Arabesk

Das Musikvideo als bedeutendes Medium der Popmusik kam erst spät in der Türkei an. Im Westen hingegen begann der Musiksender MTV im Jahr 1981 sein Programm mit einem „Video Killed the Radio Star“ von The Buggles. MTV und andere Musiksender prägten mehr als zwei Jahrzehnte die Pop Musik und eine ganze Generation an Jugendlichen. In der Türkei überlebte der Radiostar noch einige Jahre. Der Rundfunk war lange Zeit unter dem staatlichen Monopol und erst im Jahr 1992 ging mit *Star*, der erste türkische Privatkanal auf Sendung. Ein Damm war gebrochen und die türkische Fernsehlandschaft änderte sich in kürzester Zeit. Es dauerte nicht lange, bis auch in der Türkei mit *Kral TV* ein Musiksender in türkischen Fernsehern auftauchte.

Dabei war das Musikvideo älter als das Musikfernsehen in der Türkei. Arabesk war niemals mit der Musik begrenzt. Von Anfang an gehörte der Musikfilm zum fixen Bestandteil des Genres. Ähnlich wie *Beatles* oder die *Rolling Stones* präsentierten die SängerInnen neben ihren musikalischen, auch ihre schauspielerischen Talente (vgl. Moritz 2010: 38). Die Filme waren Promotion für Alben und KünstlerInnen. Häufig wurden die Filme nach Liedern oder Plattentiteln benannt, wie zum Beispiel der Orhan Gencebay Klassiker aus „Dertler Benim olsun“ (Mögen die Leiden meine sein). An den dramatischen Höhepunkten dieser Geschichten, wurden deshalb häufig die aktuellen Singles der SängerInnen gespielt. Die Filme und insbesondere die Szenen mit musikalischer Untermalung spielten lange vor dem Musikfernsehen die Funktion des Musikvideos. Deshalb werde ich in meiner Analyse von Musikvideos auf Szenen aus diesen Filmen zurückgreifen. Für die neueren Lieder werde ich auf gewöhnliche Clips zurückgreifen. In den 1990er Jahren hatten die Musikvideos den alten Arabesk Musikfilm komplett verdrängt.

7.1. Zuerst kam der Musikfilm

Der türkische Musikfilm war die Begleitung der Singles und Alben. In einer Zeit, in der die Landschaft ausschließlich aus staatlichen Kanälen bestand, waren die Filme eine gute

Möglichkeit um die Musik zu vermarkten und die Stars ihren HörerInnen näher zu bringen. Über die Rolle der Musikvideos schreibt Paolo Peverini: „From a semiotic point of view, music videos are very complex textual forms. They use the expressive potentiality of different languages (visual, musical, verbal) in order to combine the commercial aims of the music business with original aesthetic experiments.” (Peverini 2010: 135).

Das Musikvideo ist sowohl Teil des Marketings als auch Teil der Erfahrung der Musik für die KonsumentInnen. Nach Michel Chion beeinflusst die audiovisuelle Erfahrung die Wahrnehmung der Bilder (vgl. Moritz 2010: 47).

7.1.1. Orhan Gencebay – Bir Görüşte Aşık Oldum (1979)

(„Auf den ersten Blick habe ich mich verliebt“)

Dieses Video stammt aus dem Film „Aşk Ben Mi Yarattım“ (Habe ich die Liebe erschaffen?), der im Jahr 1979 von Şerif Gören gedreht wurde. Gören zählt zu den wichtigsten RegisseurInnen des türkischen Kinos und hatte 1981 mit dem Film „Yol“ (Der Weg), den er mit dem berühmten kurdisch-türkischen Schauspieler Yılmaz Güney gedreht hatte, die Goldene Palme bei den Filmfestspielen von Cannes gewonnen. Das Video fängt mit einem hungrigen Orhan Gencebay an, der wie in den meisten seiner Filme, nur Orhan heißt. Der Film fängt mit einer Hochzeitsfeier in einem anatolischen Dorf an. Die Geliebte des jungen Orhans wird gegen ihren Willen mit einem reichen, älteren Mann aus dem Dorf verheiratet. Als sie versucht zu fliehen wird sie von ihrem Ehemann umgebracht. Daraufhin rächt sich Orhan und erschießt den reichen Grundbesitzer. Er kommt ins Gefängnis, die Heterotopie, wo er als *kader mahkumu* (Gefangener des Schicksals) seine Strafe absitzt. Er ist Nach seiner Haftstrafe flieht er aus Angst vor Blutrache mit seinem einzigen Hab und Gut, seiner *Bağlama* nach Istanbul. Das Musikvideo fängt mit der Ankunft in Istanbul an. Orhan streift ziellos durch die Straßen der Metropole, bis er vor einem Restaurant stehen bleibt. Die schön hergerichteten Speisen in der Auslage erwecken seinen Appetit, doch mit einem Griff in seine Jackentasche weiß Orhan, dass er sich ein solches Essen nicht leisten kann. Stattdessen kauft er das günstigste türkische Fast Food: *Simit*, ein Sesamring, und setzt sich mit diesem *Simit* in das nächstgelegene *Kahve* (türkisches Kaffeehaus). Im *Kahve* nimmt er seine *Bağlama* heraus und fängt mit einem verzweiferten Gesichtsausdruck zum Spielen an. Schnell zieht er die Aufmerksamkeit

und die Begeisterung der anderen Männer an, die wie er aus der Arbeiterklasse oder der Unterschicht stammen. Sie sind gerührt von seinem leidvollen Lied und nicken zur Zustimmung.

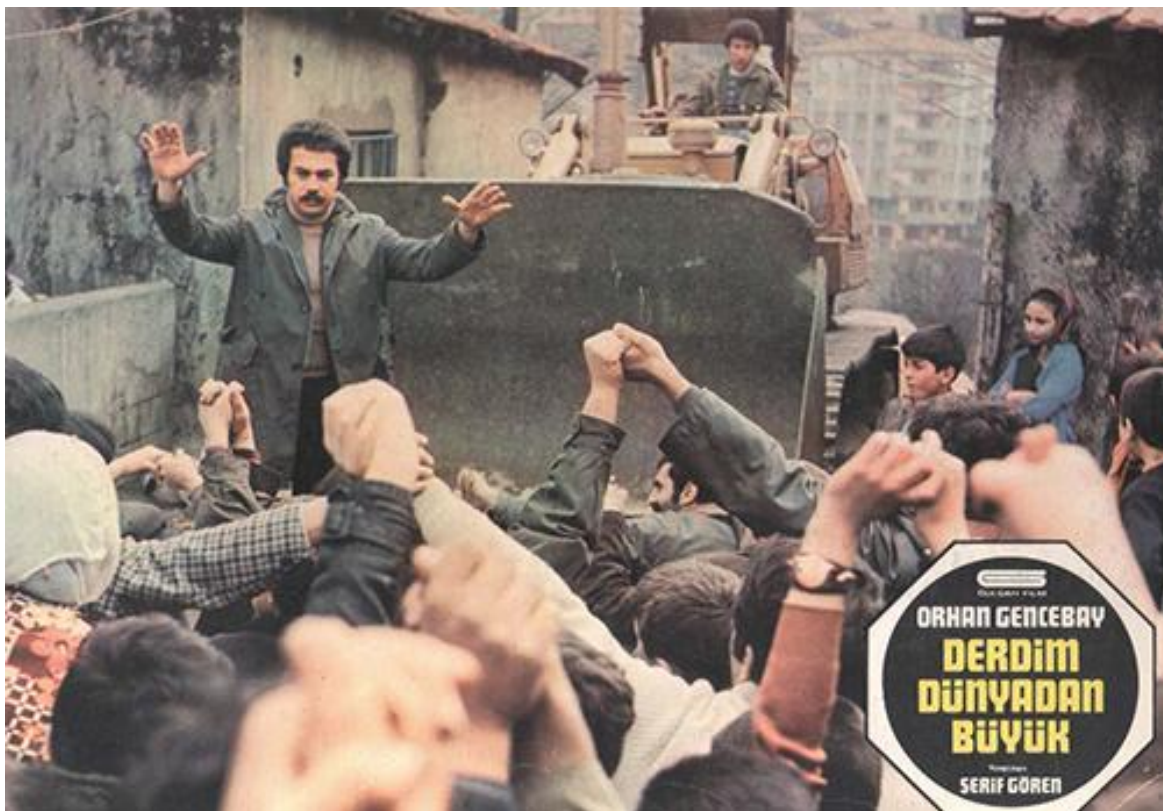
Das Video erzählt wie der ganze Film eine klassisch *arabeske* Geschichte. Orte wie das Gefängnis, die Busstationen, die Kaffeehäuser und überhaupt Istanbul als attraktive, aber gleichzeitig fremde, gefährliche Großstadt prägen die visuelle Ästhetik. Das anatolische Heimatdorf, das Orhan gezwungenermaßen zurücklassen muss, ist eine ganz andere Welt. Gleich nach seiner Ankunft fallen Orhan die großen Unterschiede zwischen dem Dorf und der Stadt auf. Erstaunt starrt er auf die Zeitschriften, die knapp bekleidete Frauen abbilden. Überhaupt markieren die Beziehungen zu den Frauen bzw. deren Verhalten die Grenzen dieser Welten. Orhan kommt als *schwarzer Türke* in die Metropole, die ein ganz anderes Werteverständnis besitzt. Hier erkennen wir den klassischen Pessimismus des Arabesks. Das anatolische Dorf ist im Vergleich zur Großstadt ein scheinbar sicherer, von den Verlockungen der Modernisierungen geschützter Hafen. Die Heimat bewahrt noch die *traditionellen* zwischenmenschlichen Beziehungen, doch gerade diese Traditionen waren es, die Orhan anfangs zur Flucht zwangen. Orhan ist gefangen in seinem Schicksal und wird so zur Stimme aller Unterdrückten und Marginalisierten, die vom Leben so unfair behandelt wurden wie er.

7.1.2. Orhan Gencebay – Dertlerimiz (1978)

(„Unsere Leiden“)

Einen anderen Weg schlägt Orhan Gencebay im Film „Derdim Dünyadan Büyük“ (Mein Leid ist größer als die Welt), der ebenfalls von Şerif Gören gedreht wurde. Dieser Film und das Lied stellen im Genre absolute Ausnahmen dar. Außerdem ist dies der einzige Orhan Gencebay Film, der verboten wurde (vgl. Sabah 2011). Grund dafür waren die ungewöhnlich sozialkritischen Inhalte des Films, der zur Regierungszeit der rechtsextremen Nationalistischen Front erschien. Der Widerstand gegen das ungerechte Leben ist zwar eines der zentralen Themen des Arabesks, aber die Ursachen dieser Ungerechtigkeiten werden eher selten im Politischen gesucht. Meistens ist eine unbeantwortete Liebe, das gebrochene Vertrauen in die Umgebung und das Schicksal selbst die Quelle des Leids (vgl. Stokes 1992: 154 f.). Die Protagonisten leben zwar am Rand der Gesellschaft, aber die soziale, politische und ökonomische Ausgrenzung bilden nur den Rahmen, in der Geschichten über zwischenmenschliche Bezie-

hungen erzählt werden. Jedoch nicht in diesem Film, in dem Tischler Orhan aus einem Istanbul-Randbezirk einen Aufstand gegen einen kapitalistischen Bauunternehmer anfängt. Dieses Video korrespondiert auch sehr stark mit dem musikalischen Inhalt. Das Lied fängt wie ein traditionelles anatolisches Klagelied an und erinnert im Refrain an typisch sozialistische Lieder wie *Ciao Bella*. Dem politischen Inhalt entsprechend ist auch Orhan Gencebays Styling. Der Sänger tritt mit einer grünen Feldjacke, wie sie hauptsächlich türkische Linke vor dem Putsch von 1980 getragen haben, gegen die Bulldozer die zur Zerstörung des *gecekondu*-Viertels kommen. Statt seinen üblichen weit aufgeknöpften Hemden trägt er einen Kapuzenpulli und selbst die Haare sind nicht perfekt frisiert, wie in seinen anderen Filmen. Zunächst setzt er sich alleine vor die riesige Baumaschine. Als er mit seinem Gesang anfängt setzen sich schließlich viele BewohnerInnen des Viertels zu ihm und begleiten Orhan im Refrain mit ihrem Chorgesang.



Der Tischler Orhan und die gecekondu-BewohnerInnen protestieren gegen den Umbau ihres Viertels (Abb. 7)

Dieses Video schafft es besonders eine Synthese zwischen Bild, Ton und lyrischem Inhalt herzustellen, wie wir am Beispiel des Refrains sehen:

Bin dertle bin gamla, yaşadık çok yılları

Sardıkça ezdi bizi, yoksulluğun kolları

Bir gün mutlaka göreceğiz bizde

O güzel yarınları

Biz görmesek de görecekler var

O mutlu yarınları

Mit tausenden Leiden, tausenden Schmerzen, haben wir viele Jahre gelebt

Die Tentakeln der Armut haben uns gefesselt und geknebelt

Doch auch wir werden eines Tages erleben

Die schönen Tage

Auch wenn wir sie nicht erleben, werden andere sie erleben

Die schönen Tage

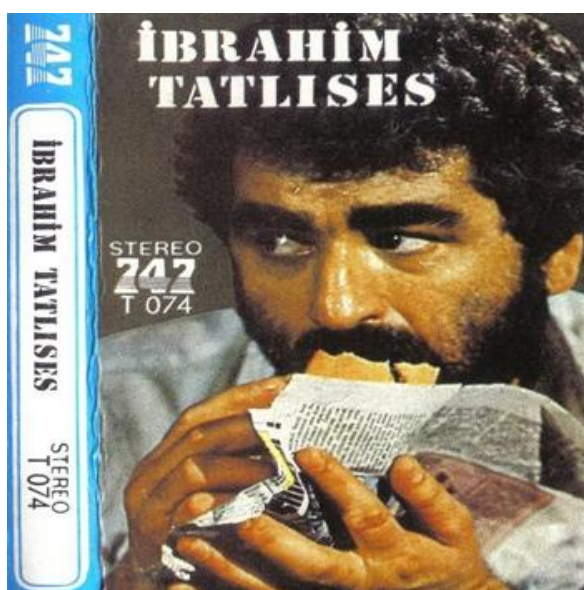
In diesem Film repräsentiert Orhan nicht nur die Gefühle der Unterdrückten, sondern wird zum politischen Führer einer Protestbewegung. Der Antagonist im Film, der reiche Bauunternehmer wird als klassischer *weißer Türke* konstruiert. Er führt ein hedonistisches, selbstsüchtiges und finanziell sorgenfreies Leben. Zum Abriss der *gecekondu* kommt er in einem schicken, aber unpassenden Anzug. Außerdem wird sein seidenes Halstuch zum Symbol der Verfremdung gegenüber seinen Mitmenschen. Das Lied „Dertlerimiz“ und der begleitende Film „Derdim Dünyadan Büyük“ repräsentieren eine der seltenen politischen Momente des Arabesk. Gerade deshalb ist ihre Analyse wichtig, um ein Bild von den Beziehungen der sogenannten *weißen* und *schwarzen* Türken zu bekommen. Die planlose Urbanisierung, die fehlende Infrastruktur, die Ausbeutung am Arbeitsplatz, die Verarmung, die Ausgrenzung und Unterdrückung sind hier keine Rahmenhandlung, sondern die zentralen Inhalte der Geschichte. Die eindeutig politischen Botschaften des Films, der mit der erfolgreichen Verteidigung des *gecekondu*-Viertels endet, lassen sich mit dem historischen Kontext erklären. Der blutige Kampf zwischen linken und rechten Gruppen befand sich zur Erscheinungsdatum an einem tragischen Höhepunkt. Die Polarisierung der türkischen Gesellschaft war nicht nur ideologisch-abstrakt vorhanden, sondern in konkreter Form von Straßenschlachten. Von dieser Atmosphäre hat sich der ansonsten weitgehend unpolitische Orhan Gencebay beeinflussen las-

sen und spielte die Rolle des Protagonisten, der erfolgreich einen politischen Kampf bestreitet.

7.1.3. İbrahim Tatlıses – Yaşamak Bu Değil (1981)

(„Das ist kein Leben“)

Der Ort des Geschehens in diesem Musikvideo ist eine Baustelle in einer Großstadt. Der junge İbrahim arbeitet hart und leidet unter den Arbeitsbedingungen und der unerträglichen Hitze. Er isst gemeinsam mit anderen Bauarbeitern auf dem Boden, die wie er aus dem Land in die Stadt gekommen sind, um Arbeit zu finden. Nach der Essenspause wäscht er sich im Fluss. Die Kameraaufnahmen zeigen die Szenen auf der Baustelle sehr detailliert und İbrahim Tatlıses spielt hier seine Rolle überzeugend. Das Musikvideo dient in diesem Fall zur Betonung der Glaubwürdigkeit des Sängers. Tatsächlich hatte sich İbrahim Tatlıses bis zu seinem Durchbruch als Sänger mit verschiedenen Gelegenheitsjobs auf dem Bau und als Busfahrer durchgeschlagen. Die ZuschauerInnen bekommen hier einen Einblick in das Leben des Stars, bevor ihm der Durchbruch gelang. Der Liedtext, der im Titel einen politischen Kommentar vermuten lässt, erzählt eine tragische Liebesgeschichte. Das soziale Umfeld ist hier mal wieder der Rahmen für die eigentliche Handlung.



İbrahim Tatlıses mit einem Stück Brot auf dem Cover der Single „Das ist kein Leben“ (Abb. 8)

Im Gegensatz zu Orhan Gencebays verbotenen Film vor dem Putsch, wird die Ungerechtigkeit, die Ibrahim im Film wiederfährt, von politischen und sozio-ökonomischen Kontexten distanziert. Im Film werden Ibrahims Frau Emine und seine Schwiegermutter Gülbahar vom Sohn des Bauunternehmers, bei dem Ibrahim arbeitet, entführt und vergewaltigt. Traumatisiert von der schrecklichen Tat begeht Emine Selbstmord und Ibrahim beschließt sich an den Peinigern seiner Frau und seiner Schwiegermutter zu rächen. Wie im Arabesk üblich ist also der Widerstand nicht politischer, sondern emotionaler Natur. Nicht die unmenschlichen Arbeitsbedingungen und die schlechte Bezahlung führen zur Konfrontation mit der reichen Elite, sondern eine schwere persönliche Erniedrigung. Dass der Film kurz nach dem Militärputsch und damit zu einer Zeit erschienen ist, in der die Zensurkommission streng gegen jeden Film mit politischen Inhalten vorging, beeinflusst diese Emotionalisierung des Politischen. Gleichzeitig reflektiert dieser Umstand, dass Ungerechtigkeit nur bei einer individuellen Verletzung bekämpft werden kann, die Situation einer Gesellschaft, die kaum über Partizipationsmöglichkeiten in der Politik verfügte.

7.2. Keine Single ohne Film

Beinahe alle nennenswerten Arabesk SängerInnen der 70er und 80er Jahre drehten Filme. Dazu gehörten neben den oben genannten unter anderem Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, Emrah, Cengiz Kurtoğlu, die *Acıların Kadını* (die Frau der Leiden), Bergen. In den 80er Jahren wurde der Arabesk Film noch stärker apolitisch, wie wir am Beispiel des Ibrahim Tatlıses Films gesehen haben. Durch die Verbreitung des Fernsehers verlor der Film langsam an Bedeutung. Die letzten Hauptrollen bekamen die SängerInnen noch Ende 80er und vereinzelt Anfang 90er.

An dieser Stelle ist es nicht möglich, genauer auf den Arabesk Film einzugehen. Der Film übernimmt die Inhalte und die Ästhetik der Musik. Gleichzeitig behandelt er aber stärker Themen wie Gewalt, Sexualität und soziale Isolierung. Die gewählten Beispiele zeigen auch die Wertekonflikte von zwei stark polarisierten Gesellschaften, die aufeinander prallen. Die Protagonisten sind nahezu in allen Filmen Neuankömmlingen in der Großstadt, die sich in dieser Welt zurecht finden müssen. Das Leben an den Stadträndern, die ausbeuterischen Produktionsverhältnisse machen den Protagonisten am meisten zu schaffen, aber dennoch ist ihr

Protest selten politischer Natur. Während die Protagonisten als *schwarze Türken* in dieser modernen Welt fehl am Platz sind und ausgegrenzt werden, werden die *weißen Türken* auf eine andere Art und Weise als sozial isolierte Menschen dargestellt. Sie sind entfremdet und leben in einer Art Parallel-Welt, die nichts mit den Realitäten des *echten* Lebens an den Stadträndern zu tun hat (vgl. Kaya 2012: 87).

7.3. Musikvideos der 1990er bis in die Gegenwart

In den 1990er Jahren hatte sich der Musiksender *Kral TV* als ein türkisches MTV etabliert. Das Fernsehen wurde so zum zentralen Medium für die Musik. Wie in der westlichen Pop Musik begann nun das Video das Radio bzw. im Falle der Türkei den Filmstar zu verdrängen. Das neue Medium beeinflusste den Stil und die Arbeit der Arabesk-MusikerInnen stark. İbrahim Tatlıses beispielsweise hatte 1989 seinen letzten Film gedreht, in den 1990ern wurde er mit Late Night Shows und Seifenopern vom Kinostar zum TV-Star. Das Fernsehen wurde zum Hauptmedium für den Kulturkonsum und half auch dem Arabesk dabei noch stärker als in den Jahrzehnten davor den Mainstream zu erreichen. Auch hier sehen wir eine Entwicklung die parallel zu den sozialen Transformationsprozessen verläuft. Während die *gecekondu*-Viertel der Großstädte an Wert gewannen, wuchs langsam eine Mittelklasse heran, die nun ihre eigene Pop Kultur schuf. Die Grenzen zwischen westlicher Pop Musik und Arabesk wurden noch schwammiger. Während die *gecekondu*-BewohnerInnen und der Arabesk die Mitte der Gesellschaft erreichten, wurden die *varoş* als neue *Anderen* konstruiert. Auch in der Arabesk Musik gab es nun Sub-Genres, die vom Mainstream marginalisiert wurden. Während İbrahim Tatlıses sich zunehmend als Entertainer und Orhan Gencebay als anerkannter Musiker durchsetzten, wurde Müslüm Gürses Musik mit den neuen *Anderen*, den *varoş*, assoziiert. Mehr als die anderen Sänger wurde Gürses zu dieser Zeit die Stimme der *schwarzen Türken*. Die neuen Unterschichten der Großstädte, die von der wachsenden Mittelklasse noch weiter verdrängt wurden, fanden nun Zuflucht in den Liedern des *Müslüm Baba*, *Vater Müslüm*. In seinen Musikvideos trat deshalb Müslüm Gürses auch in den 90ern weiterhin als Vertreter der Unterschicht auf und thematisierte Probleme wie Armut, ungleiche urbane Entwicklung und soziale Ausgrenzung.

7.3.1. Müslüm Gürses – Evlat (1994)

(„Sohn“)

In diesem Video spielt Müslüm Gürses die Rolle einer väterlichen Leitfigur. In einem anatolischen Dorf wird ein Mann erschossen. Der junge Sohn, der diesen Mord mitbekommt, beschließt sich am Mörder zu rächen. Von nun an nimmt die Geschichte typisch arabeske Züge an. Der junge Mann landet im Gefängnis, wo er seine ethischen Werte komplett verliert. Die Zelle, die auch er als *kader mahkumu* (Gefangener seines Schicksals), betritt, verlässt er als ein Verbrecher. Dazu singt Müslüm Gürses im Text über die Sinnlosigkeit von Rache und dass es besser ist, das Vergangene in der Vergangenheit zu belassen. Den väterlichen Rat beachtet der junge Mann aus der Geschichte nicht. Nach seinem Gefängnisaufenthalt führt er ein Leben als Verbrecher und begeht weitere Morde, bis er wieder im Gefängnis landet. Erst bei dieser zweiten Haftstrafe reflektiert er über seine Taten und erkennt, dass *Müslüm Baba* recht hatte.

Die Handlung des Musikvideos wird mit Konzertszenen unterbrochen, in denen die Kamera die jungen, männlichen Fans von Müslüm Gürses zeigt. Der verlorene Sohn aus dem Video wird so zum mahnenden Beispiel für die *Söhne* des *Müslüm Baba*. Dieses Musikvideo entspricht dem Zeitgeist der 90er und der damaligen Debatten rund um Arabesk und die *varoş*-Kultur. Wie bereits im Kapitel über Arabesk und das urbane Leben erwähnt, fand Mitte der 1990er Jahre ein Paradigmenwechsel statt. Während die *gecekondular* zu dieser Zeit als organische Glieder der Stadt wahrgenommen wurden, waren die ärmeren *varoş*-Viertel die neuen *anderen Orte*. Aus diesen Bezirken stammten auch die jungen Männer, die Müslüm Gürses zu ihrem *Baba* machten.

7.3.2. Müslüm Gürses – Sigara (2010)

(„Die Zigarette“)

In den 2000ern war Müslüm Gürses nicht mehr die Stimme der jungen und perspektivlosen Jugendlichen, sondern einer ganzen Gesellschaft. Die sozialen Transformationen in der Türkei haben sich auch seine Musik ausgewirkt. Mittlerweile erreichte Müslüm Gürses frei von Klassenkategorien alle Schichten der Gesellschaft. Im Video zur Single *Sigara* zeigt sich der radikale stilistische und ästhetische Wandel, den Gürses durchgemacht hat.

Die Stadt bildet weiterhin das Setting für seine Musik, doch wir sehen eine vielschichtige Stadt. Das Video begleitet eine junge blonde Frau, die verzweifelt durch die Stadt wandert. Allein hier sehen wir schon einen großen Unterschied zum Video der Single „*Evlat*“ aus dem Jahr 1994. Dieses Mal repräsentiert *Müslüm Baba* nicht nur die Gefühlswelt einer kleinen ausgegrenzten Gruppe. Die Frau ist, nach ihrem Aussehen und ihrer Kleidung zu urteilen finanziell abgesichert. Sie hat eine moderne mit Designermöbel eingerichtete Wohnung. Doch das Video vergisst auch nicht die harten, sozio-ökonomischen Realitäten von Istanbul. Wir sehen aus der Perspektive der jungen Frau obdachlose Papiersammler, die nachts durch leere Straßen wandern. Insgesamt wird die Stadt aber als ein heterogener Ort ohne klare Grenzen dargestellt. Die strenge Teilung des Raums, wie es im frühen Arabesk ein Thema war, ist hier nicht mehr deutlich erkennbar. Wie im Video zur „*Evlat*“ sehen wir zwischendurch Aufnahmen von Müslüm Gürses, aber dieses Konzert schaut ganz anders aus. Müslüm Gürses singt in einem Frack, umrundet von einem Symphonieorchester. Seine Stimme ist souverän und die Musik ist bestens produziert. Es ist schwer, diese Musik als Arabesk abzugrenzen. Die traditionellen *Darbuka*-Trommeln im Hintergrund erinnern weiterhin an die arabischen Einflüsse, aber gleichzeitig ist ein Streichorchester aus Geigen und Cellos zu hören, das westlich-klassische Töne anklingen lässt. Zusätzlich hören wir im energischen Refrain verzerrte E-Gitarren im Hintergrund. Der Gitarrist, der gegen Ende des Videos kurz zu sehen ist, ist ein bekanntes Gesicht der türkischen Musikszene. Metin Türkcan von der Heavy-Metal Band *Pentagram*. Eine Zusammenarbeit die in den 1990ern noch undenkbar wäre, erscheint hier völlig selbstverständlich. So wie die sozio-kulturellen Distinktionen innerhalb der Gesellschaft unscheinbarer geworden sind oder sich komplett aufgelöst haben, sind auch die ehemals streng getrennten Genres der Pop Musik zusammengewachsen.

7.3.3. Şevval Sam – Sarhoş (2010)

(„Im Rausch“)

Während Müslüm Gürses 2010 mit seinem neuen Stil wie nie zuvor breite Akzeptanz genoss und die Grenzen des Arabesks völlig neu definierte, kam ausgerechnet von der Sängerin Şevval Sam ein Album mit dem Titel „Has Arabesk“ (Reiner Arabesk). Das Album war Sams erster Einstieg in die Welt des Arabesks und demonstriert wie sehr sich die Wahrnehmung verändert hat. Şevval Sam kam in Istanbul als Tochter der Sängerin Leman Sam auf die Welt, die seit Ende der 80er Jahre hauptsächlich Jazz, Tango und Pop Lieder sang. Ihr Vater Selim Sam war ebenfalls Sänger und sang in den 70ern unter Anderem englisch-sprachige Lieder. Sie war eine Vertreterin der *weißen Türken*. Sam hatte einen Uni-Abschluss und eine professionelle Ausbildung als Schauspielerin und Musikerin. Sam stammt im Vergleich zu den SängerInnen der 1970er Jahre, die sie bei ihrer Musik inspiriert haben, aus einer finanziellen und kulturellen Elite. Aus ihrer Biografie sind keine tragischen Ereignisse bekannt. Doch lange Zeit war die Lebensgeschichte wichtig für den Erfolg der Arabesk-KünstlerInnen. Wie bereits erwähnt, stammten beinahe alle aus den unterentwickelten ländlichen Regionen und kannten das Leben in den gecekondü-Vierteln. Dass sie für eine klassische Arabesk-Sängerin nicht den passenden Lebenslauf besitzt, war Şevval Sam von Anfang an klar. Deshalb betont sie auch, dass sie einen arabesken Charakter *spielt* (vgl. Sam nach Özcan 2010). Das ist ein untypischer Zugang für Arabesk und hätte ihr in den 1970ern und 1980ern mit Sicherheit keinen Erfolg verschafft. Wie wir am Beispiel der Sängerin Bergen gesehen haben, durfte für die Glaubwürdigkeit einer Arabesk-SängerIn keine Kluft zwischen Person und Kunstfigur bestehen. Şevval Sam ignorierte diese ungeschriebenen Regeln, denn sie erkannte zu Recht, dass Arabesk nicht mehr das war, was es vor zwei, drei Jahrzehnten war. Wenn Müslüm Gürses mit Symphonieorchestern und Rockgitarristen musizieren konnte, konnte auch sie ganz traditionelle Arabesk Musik machen.

In den 2000er Jahren hatten bereits einige Pop und Rock MusikerInnen wie Funda Arar oder Ogün Sanlısoy alte Arabesk-Klassiker gecovert. Doch diese Neuinterpretationen waren teilweise sehr weit entfernt von den Originalen und auch in den Musikvideos zu diesen Coverversionen wurde eine ganz andere Ästhetik verwendet. Arabesk war en vogue, aber trotzdem bezeichneten sich diese MusikerInnen nicht als Arabesk-KünstlerInnen. Şevval Sam bildet

hier eine Ausnahme. Ihr Musikvideo erzählt eine klassische Arabesk-Geschichte, die in den 70ern spielt, aber mit einer Besonderheit: es ist ein animiertes Video.



Die Sängerin Şevval Sam muss im Video zu Sarhoş für Geld putzen gehen (Abb. 9)

Ihre Coverversion von İbrahim Tatlıses' Lied Sarhoş ist sehr nahe am Original. Sie distanziert sich nicht wie andere Pop-MusikerInnen vor ihr bei ihrer Interpretation von der ursprünglichen Aura des Stücks. Das Video zum Lied erzählt eine Liebesgeschichte, wie sie aus Arabesk-Filmen gut bekannt ist. Şevval Sam spielt eine einfache Frau aus der Unterschicht, die sich in einen *dolmuş*-Fahrer verliebt. Der Busfahrer ist ein gut aussehender, kräftiger anatolischer Mann und erinnert mit seinem Stil an einen jungen Orhan Gencebay. Er fährt mit seinem kleinen Bus die Route zwischen den klassischen Arbeitervierteln Aksaray und Topkapı in Istanbul. Şevval arbeitet als Näherin in einer Fabrik. Bald werden die beiden ein Paar, doch das Liebesglück dauert nicht lange. Şevvals Mutter ist schwer krank und deshalb muss die junge Frau zusätzlich Geld verdienen. Sie geht in einer Villa putzen, wo wir wieder altbekannten Wertekonflikt zwischen der schwarzen und weißen Türkei erleben. Şevval wundert sich über die knapp bekleidete Hausherrin und ihren westlichen Stil. Der Hausherr ist ein großer Musikproduzent und erkennt schnell ihr Talent. Bald darauf hängen überall in der Stadt die Poster von Şevval. Der Busfahrer ist enttäuscht von seiner Freundin und das Paar trennt sich. Nun führen beide ein verlorenes Leben. Şevval tritt in Bars als Sängerin auf und ihr

Freund betrinkt sich im Meyhane (traditionelles Lokal, in dem Alkohol ausgeschenkt wird). In der Bar, in der Şevval auftritt, sehen wir eine Hommage an die großen Namen des Arabesks. Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses und Ferdi Tayfur sind als Gäste anwesend. Letztendlich finden die beiden wieder zueinander und wir sehen wie sie wieder mit dem geschmückten dolmuş davon fahren.

Während Sam musikalisch vom Original kaum abweicht, wird bei diesem Video auf Animation zurückgegriffen, um eine Authentizität herzustellen, die sonst nicht realisierbar wäre. Das reale Bild von Sam ist zu sehr distanziert von der Ästhetik des Arabesks und die Geschichte, die das Video erzählt, wäre in der Gegenwart kaum glaubhaft. Sam bietet mit diesem Lied und ihrem Album *Has Arabesk* eine konservierte Form des Arabesks. An Glaubwürdigkeit fehlt es ihr, aber gleichzeitig hat Sam mit dem Album gezeigt, dass die früheren Grenzen zwischen Arabesk, Pop und anderen Musikrichtungen mittlerweile komplett aufgebrochen sind. Auf die Frage in einem Zeitungsinterview, wie sie als städtische Frau, die außerhalb der Arabesk Kultur aufgewachsen ist, dazu kommt ein Arabesk-Album aufzunehmen, antwortete sie:

Ich habe niemals ein elitäres Image verfolgt. Ich singe die Lieder dieser Gesellschaft und Arabesk Musik gehört dazu. Dass manche Menschen glauben, dass diese Musik nicht zu mir passt, zeugt von einem Klassendenken [...] Dabei berührt uns alle Arabesk auf die eine oder andere Art. Steigen sie in ein dolmuş oder in ein Taxi...Für mich gibt es in der Musik keine Klassenunterschiede [...] (ebd.)

Die Modernisierung der letzten Jahrzehnte hat trotz autoritärer Kulturpolitiken ihren eigenen Weg genommen. Die Musik ist nur eines der Bereiche, in der wir diesen Wandel erkennen können. Genau deshalb war es auch möglich, dass Şevval Sam Arabesk-Musik machen konnte, mit den Vorurteilen konfrontiert zu sein, mit denen die SängerInnen aus den 1970er Jahren kämpfen mussten. Auf der anderen Seite wurden die ehemals diskriminierten Arabesk-KünstlerInnen wie Müslüm Gürses als Bestandteile der türkischen Pop Kultur anerkannt.

Fazit: Verschwinden die schwarzen und weißen Türken?

„Wenn ich ein Pop-Lied singe, bezeichnet es jeder als Arabesk, wenn İbrahim Tatlıses singt auch, aber wenn Kayahan das gleiche Lied singt, ist es auf ein Mal wieder Pop.“ sagte der türkische Sänger Alişan in einem Interview (Alişan nach Zaman 2013). Tatsächlich wird noch heute häufig unterschieden zwischen Arabesk-SängerInnen und *gewöhnlichen* Pop-MusikerInnen. Doch wie die Analyse der Musikvideos zeigt, hat sich sehr viel geändert im Arabesk. Der Name erinnert die türkische Gesellschaft vielleicht weiterhin an eine Subkultur am Rande der Gesellschaft, aber in der Realität ist von dieser Kultur nicht mehr viel übrig geblieben. Fazıl Say hat sich nicht umsonst aufgeregt. Es ist heute wirklich nicht undenkbar, dass selbst Abgeordnete Arabesk hören. Die Lebensgeschichten der SängerInnen aus der Arabesk-Szene zeigen einen immensen sozialen und kulturellen Aufstieg. Arabesk ist in der Türkei aufgestiegen, wie einst der Jazz, der aus den verrauchten Kellerclubs in die klassischen Konzerthallen gezogen ist. Arabesk ist nicht so elitär, wie Jazz heutzutage, aber es ist nicht abzustreiten, dass es mittlerweile viel mehr ist als *Busfahrer-Musik*.

Der Aufstieg des Arabesks erzählt auch die Geschichte der türkischen Modernisierung mit all ihren Fehlern und Eigentümlichkeiten. Ebenso wie im Jazz bildet die moderne Stadt die unverzichtbare Kulisse für den Arabesk. Das Urbane dominiert in den Geschichten und der Ästhetik des Arabesks. Das Leben der verlorenen Seelen, die mit großen Hoffnungen in die Stadt ziehen, nur um ein qualvolles und unfaires Leben an den Rändern der Städte zu führen. Die Stadt als zentrales Setting dieser Geschichten zeigt uns auch das Ausmaß der ungleichen, regionalen Entwicklung. Seit den 1950er Jahren üben die türkischen Großstädte eine große Anziehungskraft auf die Menschen Anatoliens, der Schwarzmeerregion und des Südostens aus. Die Armut, die Unterentwicklung und die brutalen Konflikte in den Peripherien trieben hunderttausende Menschen in die Zentren, wo sie ihr Glück suchten. Von ihren *gecekondu*-Vierteln aus hatten sie einen großen Einfluss auf das urbane Leben und das wirtschaftliche Wachstum der Zentren. Trotz Militärputsche, die immer wieder die Demokratie angriffen, haben sie es mit der Zeit geschafft, ihren Weg für eine politische Partizipation zu ebnen. Die Menschen, die von den früheren Eliten der Städte als *Unkraut* gesehen wurden, haben angefangen, in immer mehr Lebensbereichen Präsenz zu zeigen. Ihre Geschichte, ihre Lieder, ihre Filme, ihr Humor und ihre ganze Alltagskultur wurde zu einem organischen Teil des urbanen Lebens, das früher nur kleinen Eliten zur Verfügung stand.

Diese sozialen Transformationen haben auch die Rezeption von Arabesk verändert, der heute als weitgehend klassenloses Pop-Genre durchgeht. Allein der Name Arabesk erinnert an die arabischen Einflüsse, an die *schwarzen Türken*, die lieber Radio Kairo gehört hatten, als die westlich klassische Musik in den türkischen Radios. Der Erfolg des Arabeks zeigt eine gelungene Gegenstrategie zu den repressiven Kulturpolitiken der *republikanischen Ära*. Es waren unter Anderem die autoritären politischen Praktiken dieser Zeit, die die Kluft zwischen *schwarzen* und *weißen Türken* verursacht hatte. Die okzidentalistische und orientalistische Lesart der Moderne durch die türkischen Eliten hatte zur Unterdrückung jener Menschen geführt, die als *rückständige*, *vormoderne* und *unzivilisierte* Wesen konstruiert wurden. Während die Polarisierung der Gesellschaft in der Türkei weiterhin Thema öffentlicher Diskurse ist, zeigen uns die Veränderungen, wie sie im Arabesk stattfanden, dass die Gesellschaft an verschiedenen Stellen beinahe unbewusst zusammengewachsen ist. Das zeigt die heftige Reaktion, die der Pianist Fazıl Say erleben musste, als er sich über den Arabesk lustig machte. Während die großen Arabesk-Stars die Spitze der Gesellschaft erreicht haben, nehmen heute zunehmend neue junge KünstlerInnen ihre Stelle ein. In den letzten Jahren hat sich unter dem Namen *Pessimist Rap* eine Fusion von Arabesk und Rapmusik durchgesetzt. Die alten Zensurkommissionen der Militärregime gibt es heutzutage nicht mehr, aber heute bestimmen die Regeln des freien Marktes was im Radio gespielt wird und was nicht. Neue Subkulturen wie das *Pessimist Rap* werden wohl noch einige Zeit brauchen bis sie auch vom Mainstream akzeptiert werden können. Ein starres Klassendenken, wie es bei der Debatte um Arabesk bis in die späten 1990er der Fall war, scheint es aber bei dieser neuen Musikrichtung nicht zu geben.

Bedeutet das also, dass die *schwarzen* und *weißen Türken* langsam verschwinden? Es wird bestimmt noch eine Weile dauern, aber der Trend in der Popkultur zeigt, wie die Grenzen immer mehr verblassen. Die Türkei ist in den letzten fünfzehn Jahren wirtschaftlich stark gewachsen. Das bedeutet nicht, dass sozio-ökonomische Unterschiede und Ungleichheiten nicht weiterhin bestehen. Es ist aber so, dass diese Differenzen sich auf eine andere Art und Weise auf das gesellschaftliche Leben auswirken als früher. Die *schwarzen* und *weißen Türken* tauschen mittlerweile so viel miteinander aus, dass sie sich gegenseitig auflösen.

Literaturverzeichnis

Adaman, Fikret; **Çağlar**, Keyder (2006): Poverty and Social Exclusion in the Slum Areas of Large Cities in Turkey. Report for European Commission. Im Internet: <http://spm.ku.edu.tr/wp-content/uploads/pdf/povertyexclusion.pdf> [letzter Zugriff: 02.01.2014].

Ahıska, Meltem (2003): Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern. In: The South Atlantic Quarterly. Vol. 102, Nr. 2, S. 351 – 379.

Alver, Ahmet (2013). The hegemony of the liberal–secular master narrative in Orhan Pamuk’s Snow. In: Journal of European Studies. Vol. 43, Nr. 3, S. 244 – 257.

Aksu, Cahit (2010): Türk-Müzik Devrimine Güncel Bakış. Sonuçtan-Sürece, Süreçten-Günümüze Yeni Çıkarımlar. In: Journal Of Fine Arts Faculty,.Vol. 13, S 17 – 26.

Alver, Ahmet (2013): The hegemony of the liberal-secular master narrative in Orhan Pamuk’s Snow. In: Journal of European Studies. Vol. 43, Nr. 3, S. 244 – 257.

Anderson, Benedict (2006): Imagined Communities. London: Verso.

Barlas, Mehmet (2007): İktidar 'türbanlı eşler cemaati' görüntüsü vermemeli...In: Milliyet Gazetesi. Online: <http://www.milliyet.com.tr/2007/08/22/yazar/zmbarlas.html> [letzter Zugriff: 01.01.2014].

BBC (2013): Turkey Kurds: PKK Chief Ocalan calls for ceasefire. Online: <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-21874427> [letzter Zugriff: 11.12.13].

Berköz, Elif (2010): Unutulmaz “Acıların Kadını”. In Milliyet Gazetesi. Online: <http://www.milliyet.com.tr/unutulmaz-acilarin-kadini-/pazar/haberdetay/14.02.2010/1198653/default.htm> [letzter Zugriff: 10.01.2014].

Brand, Ulrich (2005): *Gegen-Hegemonie. Perspektiven globalisierungskritischer Strategien*. Hamburg: VSA Verlag.

Brown, A. D.; Humphreys, M.(2002): Nostalgia and the Narrativization of Identity: A Turkish Case Study. In: *British Journal of Management*. Vol. 13, Nr. 2, S 141 – 159.

Cizre, Ümit; Çınar, Erdal (2002). *Kemalism, Islamism, and Politics in the Light of the February 28 Process*. In: *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 102, Nr. 2/3, S 309 – 332.

Çelik, Ayşe Betül (2005): “I miss my village!”: Forced Kurdish migrants in Istanbul and their representation in associations. In: *New Perspectives on Turkey*, Nr. 32: 137 – 163.

Demirtaş, Neslihan; Şen, Seher (2007) *Varoş identity: The redefinition of low income settlements in Turkey*. In: *Middle Eastern Studies*. Vol. 43, Nr. 1, S. 87 – 106.

Dogan, Ilyas (2005): *Säkularisierungstendenzen im Osmanischen Reich*. In: *Depenheuer, Otto; Dogan, Ilyas; Can, Osman* (Hg.): *Zwischen Säkularität und Laizismus*. Münster/Hamburg/Berlin: LIT Verlag, S. 27-60.

Dündar, Can (2007): “Bayan Cumhuriyet”ün sancılı yolculuğu. In: *Milliyet Gazetesi*. Online: <http://www.milliyet.com.tr/2007/08/26/yazar/dundar.html> [letzter Zugriff: 01.01.2014].

Evevit, Bülent (1999): Rede im türkischen Parlament über das Kopftuch am 2. Mai 1999. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=t2-Z3USO1kM> [letzter Zugriff: 13.01.2014].

Efe, Diler Özer: *Music, Politics and Freedom: Barriers to Musical Expression in Turkey*. In: *British Journal of Arts and Social Sciences*. Vol 13, Nr. 1, S. 15 – 24.

Erbay, Fethiye; Erbay, Mutlu (2006): *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası*. Istanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Erdil, Merve; Kaya, Esra (2007): *Türbanlı First Lady’e kadınlardan büyük tepki*. In: *Hürriyet*. Online: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/6404820.asp?gid=48&srid=3109&oid=1&l=1> [letzter Aufruf: 01.01.2014].

Ergin, Murat (2008): 'Is the Turk a White Man?' Towards a Theoretical Framework for Race in the Making of Turkishness. In: Middle Eastern Studies. Vol. 44, Nr. 6, 827 – 850.

Erman, Tahire (2004): Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak gecekondu Kurguları. In: European Journal of Turkish Studies, Vol 1.

Erol, Ayhan (2012): Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. In: European Journal of Cultural Studies. Vol. 15, Nr. 1, S. 35 – 52.

Foucault, Michel (2006): Von anderen Räumen. In: [Hg.] Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 317 – 330.

Graml, Gundolf (2004): (Re)mapping the nation: Sound of Music tourism and national identity in Austria, ca 2000 CE. In: Tourist Studies. Vol: 4, Nr. 137. S. 137 – 159.

Günay, Cengiz (2012): Geschichte der Türkei. Von den Anfängen der Moderne bis heute. UTB: Wien.

Gramsci, Antonio (1991-2002): Gefängnishefte. [Hg.] Bochmann, Klaus; Haug, Wolfgang Fritz. [10 Bände], Hamburg: Argument

Gramsci, Antonio (2000): The Gramsci Reader. Selected Writings. [Hg.] Forgas, David. New York: New York University Press.

Hanioğlu, M. Sükrü (2008): A brief history of the late Ottoman Empire. New Jersey: Princeton University Press.

Hebdige, Dick (1979): Subculture. The Meaning of Style. London: Routledge

Hermann, Rainer (2008): Wohin geht die türkische Gesellschaft? Kulturkampf in der Türkei. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Hobsbawm, Eric J. (1983): The Invention of Tradition. [Hg.]: Hobwsbawm, Eric; Ranger, Terrence. Cambridge: Cambridge University Press.

İnalçık, Halil (2009): Devleti-I ‘Aliyye. Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar – I. Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Krumsal ve Ekonomik Gelişim. İstanbul; Türk İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaplan, Sam (2002): Din-u Devlet All over Again? The Politics of Military Secularism and Religious Militarism in Turkey following the 1980 Coup. In: International Journal of Middle East Studies. Vol. 34, No. 1, S. 113-127.

Kaya, Serdar (2012): 1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültürü Üzerine Bir İnceleme. Masterarbeit: Anadolu Üniversitesi, Institut für Sozialwissenschaften.

Kramer, Heinz: Vom Reich zur Republik: die „kemalistische Revolution“. In: Informationen zur politischen Bildung, 2011, Nr. 313, S. 4-10. Online: <http://www.bpb.de/shop/zeitschriften/informationen-zur-politischen-bildung/77026/tuerkei> [Zugriff: 12.01.2014]

Lefebvre, Henri (2006): Die Produktion des Raumes. In: In: [Hg.] Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 317 – 330.

Lipsitz, George (2006): The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics. Philadelphia: Temple University Press.

Maksudyan, Nazan (2005): The *Turkish Turkish Review of Anthropology* and the Racist Face of Turkish Nationalism. In: Cultural Dynamics. Vol. 17, Nr. 3, S 291 – 322.

Mardin, Şerif (1973): Center-periphery relations: A key to Turkish politics? In: Daedalus. Vol. 102, Nr. 1, S. 169 – 190.

Moritz, Rebecca Anna (2010): Musikvideos. Bild und Ton im audiovisuellen Rhythmus. Bohnenbüsch: Verlag Werner Hülsbusch.

Moustakis, Fotios; **Chaudhuri**, Rudra (2005): Turkish-Kurdish Relations and the European Union: An Unprecedented Shift in the Kemalist Paradigm? In: Mediterranean Quarterly. Vol. 16, Nr. 4, S. 77 – 89.

Nefes, Tükray Salim (2013): Ziya Gökalp's adaptation of Emile Durkheim's sociology in his formulation of the modern Turkish nation. In: International Sociology. Vol. 28, Nr. S. 335-350.

ORF Online (2013): Steit um „Sound of Music Tours“. [Online: <http://salzburg.orf.at/news/stories/2606158/>]

Özcan, Hüseyin (2005): Der Kemalismus als Konzept des laizistischen Staates. In:[Hg.]: Depenheuer, Otto; Dogan, Ilyas; Can, Osman: Zwischen Säkularität und Laizismus. Münster/Hamburg/Berlin: LIT Verlag, S. 61 – 80.

Özcan, Nazan (2010): Arabeskin 'has'ı olur mu?. Online: http://www.radikal.com.tr/radikal2/arabeskin_hasi_olur_mu-1004921 [letzter Aufruf: 04.01.2014]

Özgür, Irem (2006): Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics and Identity. In: Turkish Studies. Vol. 7, Nr. 2, S. 175 – 190.

Peres, Richard (2012): 28. Februar Process isn't over. An Interview with Richard Peres, author of the forthcoming Ithaca Press publication The Day Turkey Stood Still. Online: <http://blog.ithacapress.co.uk/2012/03/13/an-interview-with-richard-peres-author-the-forthcoming-ithaca-press-publication-the-day-turkey-stood-still/> [letzter Aufruf: 07.11.2013]

Pevirini, Paolo (2010): The Aesthetics of Music Videos: An Open Debate. In: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: transcript Verlag, S. 135 – 155.

Sabah Gazetesi (2011): 'Orhan Baba'nın yasaklı filmi işçi festivalinde. In: Sabah Gazetesi. Online: <http://www.sabah.com.tr/Sinema/sinema/2011/05/02/orhan-babanin-yasakli-filmi-isci-festivalinde> [letzter Zugriff: 25.12.13].

Sağlam, Fazıl (2005): Religionsfreiheit und Laizismus nach den Entscheidungen des türkischen Verfassungsgerichts im Vergleich mit der Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofes für Menschenrechte. In: [Hg.] Depenheuer, Otto; Dogan, Ilyas; Can, Osman: Zwischen Säkularität und Laizismus. Münster/Hamburg/Berlin: LIT Verlag, S. 95 – 102.

Said, Edward (2003): Orientalism. London: Penguin Books.

Stokes, Martin (1992): The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey. Oxford: Oxford University Press.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2007): Atatürkün Sevdigi Şarkılar. Online: <http://www.kultur.gov.tr/TR,25337/ataturkun-sevdigi-sarkilar.html> [letzter Zugriff: 14.01.2014].

Tekeli, İlhan (2009): Cities in Modern Turkey. Online: http://v0.urban-age.net/publications/newspapers/istanbul/articles/07_IlhanTekeli/en_GB/07_IlhanTekeli_en.pdf [letzter Zugriff: 10.01.2014].

Topçu, Canan (2011): Von hier nach dort – per Fernbedienung und Mausklick. Über den Wandel türkischsprachiger Medienangebote in Deutschland. In: Zuhause in Almany. Türkisch-Deutsche Geschichten & Lebenswelten. Heinrich Böll Stiftung. Online: http://migration-boell.de/downloads/integration/Dossier_Zuhause_in_Almnya1.pdf#page=38 [letzter Zugriff: 19.09.13].

Türkische Verfassung (1995): Deutsche Übersetzung. Online: <http://www.verfassungen.eu/tr/> [letzter Zugriff: 14.01.14].

Uras, Umut (2013): Kurdish leader makes historic Turkey visit. Online: <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2013/11/kurdish-leader-makes-historic-turkey-visit-201311208312697500.html> [letzter Zugriff 27.12.13].

Uzer, Umut (2002) Racism in Turkey: The Case of Huseyin Nihal Atsiz. In: Journal of Muslim Minority Affairs. Vol. 22, Nr. 1, S 119-130

Wallerstein, Immanuel (1976): Semi-peripheral countries and the contemporary world crisis. In: *Theory and Society* Nr. 3, Vol. 4, S. 461 – 483.

Weiß, Anja (2010) Racist symbolic capital. A Bourdieuan approach to the analysis of racism. In: Hund, Wulf D., Krikler, Jeremy and Roediger, David (Hg.) Wages of whiteness & racist symbolic capital. Münster: LIT Verlag. S. 37 – 56.

Williams, Raymond (2006): The Analysis of Culture. In: [Hg.]: Storey, John: Cultural Theory and Popular Culture. Edinburgh: Pearson Education Limited. S 32 – 41.

Yarar, Betül (2008): Politics of/and Popular Music. An Analysis of the History of Arabesk Music from the 1960s to the 1990s in Turkey. In: Cultural Studies. Vol. 22, Nr. 1, S. 35-79

Yener, Taner (2011): Muteşem Yüzyıl'a Protesto. In: Hürriyet Gazetesi. Online: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/16720939.asp> [letzter Zugriff: 13.12.2013]

Zaman Gazetesi (2013): Popçuların yüzde doksanı arabesk yapıyor. In: Zaman Gazetesi. Online: http://www.zaman.com.tr/cmts_popcularin-yuzde-doksani-arabesk-yapiyor_2085459.html [letzter Zugriff: 12.01.14].

Zeydanoğlu, Welat (2008): „The White Turkish Man's Burden“: Orientalism, Kemalism and the Kurds in Turkey. In: Rings, Guido; Ife, Anne [Hg.]: Neo-Colonial Mentalities in Contemporary Europe? Language and Discourse in the Construction of Identities. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. S. 155 – 17.

Videografie

İbrahim Tatlıses (1981): Yaşamak Bu Değil. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=XtU11Rk3fb8> [letzter Zugriff: 15.12.13].

Müslüm Gürses (1994): Evlat. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=mJxzvWUP7QI> [letzter Zugriff: 15.12.13].

Müslüm Gürses (2010): Sigara. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=0fNM7WcZnng> [letzter Zugriff: 15.12.13].

Orhan Gencebay (1979). Bir Görüşte Aşık Oldum: TR. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=TMyswedKZ6A> [letzter Zugriff: 11.12.13].

Orhan Gencebay (1978): Dertlerimiz. Online: http://www.youtube.com/watch?v=trzf_luLJxM [letzter Zugriff: 15.12.13].

Şevval Sam (2010): Sarhoş. Online: http://www.youtube.com/watch?v=pP_679QMsjk [letzter Zugriff: 15.12.13].

Filmografie

Aşkî Ben Mi Yarattım: Şerif Güngör. TR. 1979

Crossing the Bridge: The Sound Of Istanbul: Fatih Akın. DE,TR. 2005.

Derdim Dünyadan Büyük: Şerif Güngör. TR. 1978

Yaşamak Bu Değil: Temel Gürsü. TR. 1981.

Interview mit Müslüm Gürses: Can Dünder. TR. 1999. Online: http://www.youtube.com/watch?v=UD_T0ls-mlc [letzter Zugriff: 20.12.13].

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: gecekondü-Häuser im Istanbuler Außenbezirk Tuzla. Online: http://www.tuzla.bel.tr/Files/images/haber_fotolar/20-gecekondü-takasi-gerceklesti-5.jpg [letzter Zugriff: 09.01.14].

Abb. 2: „Die Metro kommt, die Minibüs gehen zugrunde“. Online: <http://www.internethaber.com/minubus-kadir-topbas-kadikoy-kartal--450018h.htm> [letzter Zugriff: 09.01.2014].

Abb. 3: Vor musikalischen Experimenten schreckte Orhan Gencebay nie zurück. Online: http://orhanabi.net/orhan_gencebay/img/sitar1ao.jpg [letzter Zugriff: 09.01.2014].

Abb. 4: Müslüm Gürses im Frack und vor dem Symphonieorchester auf seinem letzten Studioalbum *Yalan Dünya, Verlogene Welt*, aus dem Jahr 2010. Online: http://kralfm.com.tr/images/haberler/12587-FZG663764_RLSJBJCR2514.jpg . [letzter Zugriff: 09.01.14].

Abb. 5: İbrahim Tatlıses bei einem Treffen mit Ministerpräsident Erdoğan, Barzani und dem kurdischen Sänger Şivan Perwer im Jahr 2013. Online: <http://img.internethaber.com/other/erdog%CC%86an,-barzani,-tatlisles,-s%CC%A7ivan-perver.jpg> [letzter Zugriff: 09.01.14].

Abb. 6: Die Frisur verdeckt das verätzte Auge. Bergen auf dem Cover des Albums „Onuda Yak“, „Mein Gott, verbrenne auch ihn“, aus dem Jahr 1987. Online: http://media.sinematurk.com/person/4/96/d097b2f3ae2e/6824_2.jpg [letzter Zugriff: 09.01.14].

Abb. 7: Der Tischler Orhan und die gecekondü-BewohnerInnen protestieren gegen den Umbau ihres Viertels. Online: <http://www.mimdap.org/wp-content/uploads/21622.jpg> [letzter Zugriff: 09.01.14].

Abb. 8: İbrahim Tatlıses mit einem Stück Brot auf dem Cover der Single. Online: <http://img189.imageshack.us/img189/4433/İbrahimtatlıses77.jpg> [letzter Zugriff: 09.01.14].

Abb. 9: Die Sängerin Şevval Sam muss im Video zu Sarhoş für Geld putzen gehen. Screenshot aus dem Musikvideo Sarhoş. Online: http://www.youtube.com/watch?v=38aAUyY8_a0 [letzter Zugriff: 10.01.14].

Zusammenfassung

Die Geschichte der Türkei ist die Geschichte einer Modernisierung, die von den ersten Stunden der Republik bis heute die türkische Gesellschaft und Politik beschäftigt. Als Nachfolgerstaat des Osmanischen Reiches versuchte die Türkei möglichst schnell Anschluss an die westliche Modernisierung zu finden. Die Lesart der Moderne war von Orientalismus und Okzidentalismus geprägt und beeinflusste die staatliche Modernisierungspolitik nachhaltig. Die Kulturpolitik war dabei einer vieler Bereiche, die von radikalen Veränderungen betroffen waren. Infolge dieser autoritären Reformen ist eine Kluft zwischen der staatlich geförderten *Hochkultur* und der *Populären Kultur* entstanden. Das oberflächliche Verständnis von Moderne verursachte tiefe gesellschaftliche Polarisierungen und schuf so die Gruppen der *weißen Türken* und der *schwarzen Türken*.

Mit einer Analyse des Arabesks, einem beliebten Genre der türkischen Popmusik, versucht diese Arbeit die Frage zu beantworten, wie diese soziale Spaltung entstanden ist und sich über die Jahrzehnte gewandelt hat.

Abstract

From the very first hour of the republic until today, the history of Turkey is the story of a modernization which is one of the most important questions in Turkish politics and society. Founded as a successor of the Ottoman Empire, Turkey tried to reach as fast as possible the level of western modernity. The specific reading of modernity was heavily influenced by orientalist and occidental discourses and had a lasting impact on the states modernizing policies. Culture policy was one of the fields, which was subject to radical reforms. A gap between state endorsed *high culture* and *popular culture* was the result of these authoritarian reforms. The superficial understanding of modernity caused a deep societal polarization between the so called *white turks* and *black turks*.

This thesis through an analysis of Arabesk, a popular genre of Turkish pop music, aims to answer the question how these social divisions emerged and changed over the last centuries.

Lebenslauf

Ausbildung:

1994-1996:	Volksschule Maksudiye Köyü/Türkei
1996-1999:	Volksschule Itzling
1999-2007:	Wirtschaftskundliches Realgymnasium Salzburg
2007-2008	Zivildienst im Landeskrankenhaus Salzburg
WiSe 08/09	Individuelles Diplomstudium „Internationale Entwicklung“ Bachelorstudium „Europäische Ethnologie“

Berufliche Erfahrung:

SoSe 2011:	Tutor beim Proseminar „Kulturtheorien“ am Institut für Europäische Ethnologie
Sept. 2011-Oktober 2011:	Biber Akademie
Seit November 2011:	Freier Redakteur beim ORF-Radio FM4 Freier Redakteur bei der Wiener Zeitung