Masterstudiengang Musiktherapie

Sommersemester 2012 **Abgabetermin: 24.04.2012**

Master-Arbeit

Thema:

„Musik aus der Heimat“

Untertitel:

Eine psychologisch-morphologische Studie zur Bedeutung von türkischer Musik für türkischstämmige Jugendliche in Deutschland

---

Referent(in): **Prof. Dr. Eckhard Weymann**

Korreferent(in): **Prof. Dr. Birgit Gaertner**

---

vorgelegt von:

Name, Vorname: **Monzel, Matthias**

Aus Gründen des Datenschutzes sind die Danksagungen in der Onlineversion nicht enthalten.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung ... 3

2 Hintergrund ... 5

2.1 Das Jugendzentrum ... 5

2.2 Die Lebenssituation von türkischen Jugendlichen in Deutschland ... 6

2.3 Identitätsentwicklung türkischer Jugendlicher ... 9

2.3.1 Allgemeine psychodynamische Aspekte der Adoleszenz ... 9

2.3.2 Identitätsentwicklung zwischen zwei kulturellen Lebenswelten ... 10

2.4 Türkische Jugendliche und türkische Musik ... 13

2.4.1 Entwicklung der türkischen Musik ... 13

2.4.2 Musikpraxis und die Bedeutung türkischer Musik für türkischeJugendliche in Deutschland ... 15

3 Fragestellung und theoretischer Hintergrund ... 17

3.1 Wichtige Grundzüge der psychologischen Morphologie ... 18

3.2 Forschungsinteresse und der Umgang mit Vorwissen ... 19

3.3 Gegenstand der Untersuchung ... 21

4 Methoden ... 22

4.1 Grundsätzliches zum Forschungsvorgehen: Die vier Versionen ... 22

4.2 Erhebungsmethode und Durchführung ... 24

4.2.1 Erhebungsdesign im Überblick ... 25

4.2.2 Akquise der Probanden ... 25

4.2.3 Erhebungssituation ... 26

4.2.4 Forschungsinstrument ... 27

4.2.5 Erhebung des Datenblocks ... 28

4.2.6 Gemeinsames Anhören des ausgesuchten Musikstücks ... 28

4.2.7 Interview ... 29

4.2.8 Gemeinsame Improvisation ... 33

4.2.9 Reflexion der Improvisation ... 35

4.3 Datenaufbereitung ... 35

4.3.1 Probandenbeschreibung ... 35
4.3.2 Transkription ... 38
4.3.3 Beschreibungen der Improvisationen ... 39
4.4 Auswertungsmethoden ... 40
4.4.1 Einzelfallanalysen ... 41
4.4.2 Fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten ... 47
5 Ergebnisse ... 49
5.1 Einzelfallanalysen ... 49
5.1.1 Ayla - Englisch-türkisch-Remix oder in welches kulturelle Gewand passt die Liebe? ... 49
5.1.2 Orhan – „erst Land und dann das andere“ ... 56
5.1.3 Ergün – Imagepflege oder eine Lokomotive auf Orientierungsfahrt ... 68
5.1.4 Vergleichende Analyse der drei Grundverhältnisse ... 80
5.2 Fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten ... 82
5.2.1 Ebene der Erlebens- und Gebrauchsstrukturen ... 82
5.2.2 Kontrastierende Ebene ... 88
5.2.3 Entwicklungsbezogene Ebene ... 96
5.2.4 Zusammenfassung ... 103
6 Diskussion ... 104
6.1 Das Grundverhältnis konsolidieren - expandieren ... 104
6.2 Musik aus der Heimat? ... 107
6.3 Zwischen zwei Sprachwelten ... 110
7 Ausblick ... 112
7.1 Evaluation des methodischen Vorgehens ... 113
7.2 Die Beschäftigung mit türkischer Musik als transkulturelles musiktherapeutisches Beziehungsangebot ... 115
8 Literatur ... 119
8.1 Sonstige Quellen ... 122
9 Anhang ... 123

1 Einleitung

Ausgangspunkt für meine Masterarbeit waren folgende Beobachtungen in meiner sozialpädagogischen Arbeit in einem Jugendzentrum, welches von vielen türkischen[1] Jugendlichen besucht wird:

> Einerseits schauen sich die türkischen Jugendlichen auf der Internetplattform YouTube häufig Rap-Videos an, die in den allermeisten Fällen in deutscher Sprache von Künstlern2 mit Migrationshintergrund (auch sehr viele türkischstämmig) verfasst sind, mit oftmals martialischen und derben, aber auch sozialkritischen Texten. Einige Jugendliche machen auch selbst Rap-Musik, ebenfalls in deutscher Sprache mit höchstens ein paar türkischen Einsprengseln. Auf der anderen Seite machen sie immer mal wieder dazwischen türkische Musik an, die im Gegensatz zum „harten" Rap auf mich einen sehr melancholischen, „herzzerreißenden" Eindruck macht und meiner Einschätzung nach Volksmusik oder volkstümliche Musik ist.

Ich erlebte darin einen großen Kontrast und fragte mich nach den Gründen für diese divergierenden Musikvorlieben. Das Hören der Hip-Hop bzw. Rap-Musik erschien mir als jugendkulturelles Phänomen schlüssig. Schließlich wurde diese Musik auch „auf der Straße" von der unterprivilegierten afroamerikanischen Minderheit in den USA als Protestmusik entwickelt und passt in vielfältiger Hinsicht auch zum Lebensgefühl der türkischen Jugendlichen, welche das Jugendzentrum besuchen. Die türkische Musik dagegen erschien mir jedoch nicht dem im Rap anzutreffenden Männlichkeitsideal von Stärke, Macht und Omnipotenz zu entsprechen, sondern im Gegenteil eher Gefühlsbetontheit und Verletzlichkeit zum Ausdruck zu bringen

Wie passt das zusammen? Was gibt den Jugendlichen die Beschäftigung mit türkischer Musik? Welche Bedeutung messen sie ihr bei? In welcher Form findet durch die Musik auch eine Beschäftigung mit ihrer Herkunft statt? Oder anders: Hat die Beschäftigung mit türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland etwas mit Heimatgefühlen zu tun?

Diese Beobachtungen und Fragen bildeten den Ausgangspunkt für meine Masterarbeit, die sich zur Aufgabe stellte, die Bedeutung der Beschäftigung mit türkischer Musik für türkischstämmige Jugendliche zu erforschen.

Dafür wurde ein qualitatives Forschungsvorgehen gewählt, welches sich an den erkenntnistheoretischen und methodologischen Modellen der psychologischen Morphologie orientiert. Die Arbeit verfolgt eine primär explorative Zielsetzung. Anhand

---

[1] Eigentlich müsste es türkischstämmige Jugendliche heißen. Ein Teil der damit Bezeichneten besitzt nämlich die deutsche Staatsangehörigkeit. Da die Jugendlichen sich selbst als „Türken" bezeichnen, unabhängig davon, welche Staatsangehörigkeit sie haben, erscheint diese Bezeichnung jedoch als treffend.

[2] Der besseren Lesbarkeit halber wird in dieser Arbeit immer die männliche Form benutzt, obwohl selbstverständlich beide Geschlechter gemeint sind.

von Einzelfällen und durch fallübergreifende Analysen soll das Wissen über Bedeutungsmöglichkeiten von türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland erhöht werden und ein Verständnis für diese alltägliche Praxis gewonnen werden. Darüber hinaus werden auch Möglichkeiten der Theoriebildung in Betracht gezogen und es wird aus einem anwendungsbezogenen Blickwinkel danach gefragt, welche Ansätze sich für eine musiktherapeutisch-orientierte pädagogische und therapeutische Arbeit mit dieser Zielgruppe aus den Ergebnissen herleiten lassen.

Die Studie befindet sich von ihrer Fragestellung her im Überschneidungsbereich zwischen den Disziplinen Musikwissenschaften, Soziologie, Kulturanthropologie und Psychologie. Hier wird allerdings eine psychologische und entwicklungspsychologische Sicht fokussiert und angenommen, dass Musik erst in der Interaktion mit dem Hörer zu einer psychologischen Wirkungseinheit wird. Es macht Sinn, die Handlungseinheit „Beschäftigung mit türkischer Musik“ im Rahmen eines individuellen Lebens, welches wiederum in einen Lebenskontext eingebettet ist, zu untersuchen. Ein wichtiger Lebenskontext für türkische Jugendliche in Deutschland ist das Aufwachsen zwischen zwei kulturellen Lebenswelten. Dieser Kontext, der auch besondere Anforderungen an die Identitätsentwicklung stellt, wurde in dieser Arbeit stets berücksichtigt. Die Beschäftigung mit türkischer Musik stellt sich dann als Umgangsmöglichkeit mit der bikulturellen Lebenssituation dar.

Im Folgenden wird eine Übersicht über die einzelnen Kapitel der Masterarbeit gegeben.

Zunächst werden in Kapitel 2 Hintergrundinformationen zum Feld gegeben. Das Jugendzentrum, welches die Untersuchungsteilnehmer regelmäßig besuchen und die Lebenssituation von türkischen Jugendlichen als Angehörige der 2. und 3. Migrantengeneration werden vorgestellt. Das Aufwachsen zwischen zwei Kulturen hat auch Auswirkungen auf die Identitätsentwicklung, die hier als zentrale Entwicklungsaufgabe des Jugendalters angesehen wird. Kapitel 2 schließt mit einem Hintergrund über türkische Musik und einer Vorstellung der zentralen Ergebnisse einer Studie von Maria Wurm (2006), die sich aus kulturanthropologischer Sicht mit einer ähnlichen Fragestellung beschäftigt hat.

Kapitel 3 ist der Entwicklung der Fragestellung gewidmet. Dafür wird der Umgang mit Vorwissen reflektiert und der Forschungsgegenstand im forschungstheoretischen Rahmenmodell der psychologischen Morphologie expliziert.

Der Methodenteil (Kapitel 4) beschäftigt sich ausführlich mit der Erhebungsmethode, welche als Doppelmethode nicht nur verbale Daten im Rahmen eines Interviews, sondern flankierend dazu auch nonverbale Daten (atmosphärische und szenische Beobachtungsdaten und eine gemeinsame Improvisation) sammelte. Im Anschluss daran werden die Datenaufbereitung und schließlich die Datenauswertung beschrieben. Für die Datenauswertung wurde ein Vorgehen gewählt, welches orientiert an den vier Versionen des morphologischen Forschungsprozesses den Gegenstand immer wieder aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, wobei jede „Drehung" einen neuen Erkenntnisgewinn verspricht. Zur Datenauswertung wurden außerdem zwei Strategien gewählt: Einzelfallanalysen und eine fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten von türkischer Musik.

Die Ergebnisse werden in Kapitel 5 vorgestellt. Dabei ermöglichten beide Strategien auch Abstrahierungen und Theoriebildung. Insbesondere ein hypothetisches übergeordnetes Grundverhältnis der seelischen Tendenzen „expandieren" und „konsolidieren" ermöglicht als entwicklungspsychologisches Rahmenmodell eine fallübergreifende Integration der Ergebnisse.

Es werden drei Punkte diskutiert (Kapitel 6): das gefundene Grundverhältnis, die Frage nach dem Heimatbezug der Beschäftigung mit türkischer Musik und die Rolle der türkischen Sprache, welcher in den Interviews eine besondere Bedeutung für das Erleben der türkischen Musik beigemessen wurde.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick (Kapitel 7), in dem eine Evaluation des methodischen Vorgehens auch im Hinblick auf zukünftige Forschungen zu dem Gegenstand vorgenommen wird und in dem anhand der Ergebnisse entwickelte Ideen für ein transkulturelles musiktherapeutisches Beziehungsangebot in der pädagogischen und psychotherapeutischen Arbeit mit türkischen Jugendlichen vorgestellt wird.

2 Hintergrund

2.1 Das Jugendzentrum

Ich arbeite seit mehreren Jahren in der offenen Jugendarbeit in einem Jugendzentrum mit angeschlossener Jugendkulturwerkstatt im Saarland. Die Studie wurde mit jugendlichen Besuchern türkischer Abstammung durchgeführt, weshalb das Jugendzentrum und seine Aufgaben kurz vorgestellt werden sollen.

Das Jugendzentrum ist als interkultureller Treff konzipiert, der als niedrigschwellige Anlaufstelle sowohl Möglichkeiten der Freizeitgestaltung und des Treffens Gleichaltriger bereitstellt als auch Beratung und Hilfe in verschiedenen Lebenslagen anbietet, z.B. bei schulischen Problemen, Ausbildungsplatzsuche, Problemen in der Familie und Delinquenz.

Das Jugendzentrum wird zu über 90% von Jugendlichen mit Migrationshintergrund genutzt, die größte Gruppe bilden dabei türkischstämmige Jugendliche. Der weitaus größte Anteil ist männlich. Viele Jugendliche bleiben der Einrichtung über Jahre treu, so dass tragfähige Beziehungen entstehen, was sich auch daran zeigt, dass einige auch noch als junge Erwachsene bei Beratungsbedarf die Einrichtung aufsuchen. Hauptziel ist es, die Jugendlichen in ihrer Entwicklung zu begleiten und zu stärken. In informellen Bildungsprozessen werden alltäglich Konflikte und Krisen bewältigt. Dazu bieten die pädagogischen Fachkräfte und teilweise auch die anderen Jugendlichen Lösungsmöglichkeiten zur Erprobung an. Durch die Erfahrung von Konflikt, Problem und Krisenbewältigung werden die Handlungsmöglichkeiten der Jugendlichen erweitert. Die angeschlossene Jugendkulturwerkstatt greift Stärken und Interessen der Jugendlichen auf und bietet Räume an, sich kreativ zu betätigen. Dazu existieren vor allem im musikalischen Bereich Möglichkeitsstrukturen. Ein Musikraum, der zum Ausprobieren und Erlernen von Musikinstrumenten bereitsteht als auch ein Tonstudio in dem eigene Lieder (meist Rap-Musik) aufgenommen werden und musikalische Arrangements komponiert werden, gehören zur Ausstattung.

2.2 Die Lebenssituation von türkischen Jugendlichen in Deutschland

Im Folgenden soll nach einem kurzen Überblick über die Migrationsgeschichte die Lebenssituation türkischer Jugendlicher - insbesondere der 2. und 3. Generation -, anhand der Literatur und wie sie sich mir aus meinen eigenen Erfahrungen in der offenen Jugendarbeit darstellt, vorgestellt werden. Es wird dabei eine problemfokussierende Sicht eingenommen. Selbstverständlich muss die Entwicklung nicht in jedem Fall problematisch verlaufen. Es soll damit aber auf die Risikopotentiale für Migranten aufmerksam gemacht werden oder, anders formuliert, auf die vielfältigen Anforderungen, die ein Aufwachsen zwischen zwei kulturellen Welten an das Individuum stellt und mit denen es umzugehen hat.

Menschen mit türkischem Migrationshintergrund, also türkische Staatsbürger und deutsche Staatsbürger türkischer Abstammung stellen in Deutschland neben den Aussiedlern aus den Nachfolgestaaten der ehemaligen Sowjetunion die größte Migrantengruppe dar. Ihre Zahl beträgt laut Wikipedia circa 3 Millionen Menschen[3]. Allerdings sind darin nicht nur ethnische Türken, sondern auch Angehörige der ethnischen Minderheiten der Türkei, insbesondere Kurden enthalten. Die Migrationsgeschichte geht auf das Anwerbeabkommen von 1961 zurück, in dem Arbeitnehmer aus der Türkei von der deutschen Wirtschaft angeworben wurden. Durch die Regelungen des Familiennachzuges nach dem Anwerbestopp im Jahr 1973 veränderte sich die strukturelle Zusammensetzung der Migrantengruppe.

> „Während in den 1960er Jahren vorwiegend türkische Erwachsene ohne ihre Angehörigen in Deutschland gelebt hatten, waren es seit den 1970er Jahren ganze Familienstrukturen. Dies bedeutete, dass man sich anders als bisher mit dem Leben in Deutschland auseinandersetzen musste, beispielsweise, weil die Kinder nun eine deutsche Schule besuchen mussten. Die Wohnverhältnisse veränderten sich, die türkische Nischenökonomie lebte auf, das Bedürfnis nach Freizeitgestaltung und Unterhaltung stieg.“ (Wurm 2006, S. 30)

Türkische Jugendliche in Deutschland haben oftmals keine eigene Migrationserfahrung mehr, sondern gehören der zweiten oder bereits der dritten Migrantengeneration an. Sie sind in Deutschland aufgewachsen und kennen das Herkunftsland oft nur aus den Erzählungen der Eltern oder Großeltern, aus dem Fernsehen und durch Besuche in den Ferien. Die Migrationsgeschichte ist in den Familien aber häufig bewusst oder auch unbewusst präsent. Ursula Apitzsch (2008) spricht von einem doppelten Bezug bei Migranten der 2. Generation:

> „Zum einen sind ausländische Jugendliche ein Teil jener Generation, die die Wissensbestände, Werte und Normen der Aufnahmegesellschaft reproduziert: zum anderen sind sie jedoch auch zugleich immer definiert als ‚Zweite Generation‘, das heißt als diejenige Generation, die auf Erfahrungen des Familienprojekts Migration bezogen bleibt und die Evaluation ursprünglicher Auswanderungsziele durch die Elterngeneration zum Ausgangspunkt eigener Projekte machen muss.“ (2008, S. 115)

Es lastet damit auch eine Erfolgserwartung auf dieser Generation, der sie aufgrund ungünstiger gesellschaftlicher Bedingungen selten entsprechen kann:

> „Zum einen projizieren die Eltern auf die Kinder jene Erfolgserwartungen der Migration, die sie selbst trotz immer wieder herausgeschobener Rückkehr nicht haben verwirklichen können. Zum anderen evaluieren die Kinder […] nicht nur das ursprüngliche Migrationsprojekt der Eltern, sondern auch die eigene Chance, im Aufnahmeland Erfolg zu haben. [Dabei] hat sich die Situation am Arbeitsmarkt aufgrund der ökonomischen Entwicklung in den letzten 30 Jahren für die zweite Generation gegenüber der ersten für den größten Teil der Betroffenen verschlechtert.“ (Apitzsch 2008, S. 115 f.)

[3] Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkeist%C3%A4mmige_in_Deutschland

Zu den schlechteren ökonomischen Verhältnissen kommt hinzu, dass türkische Jugendliche im Vergleich zu einheimischen Jugendlichen schulisch und beruflich benachteiligt sind. Die Bildungsabschlüsse sind im Durchschnitt immer noch niedriger als die von Einheimischen (vgl. Apitzsch 2008, S. 118 ff). Gründe dafür sind in strukturellen Benachteiligungen durch die Institutionen, aber auch in mangelnden Unterstützungsmöglichkeiten der Eltern zu sehen, die meistens keine Bildungsinländer sind und dadurch bei Schulproblemen häufig kaum helfen können. In der eigenen Arbeit begegne ich häufig Jugendlichen mit brüchigen Schullaufbahnen. Manche machen erst in berufsvorbereitenden Maßnahmen ihren Hauptschulabschluss nach. Andere setzen ihre Schullaufbahn fort, weil sie trotz Hauptschulabschluss oder sogar Realschulabschluss keinen Ausbildungsplatz gefunden haben, was aber nicht immer zu besseren Chancen führt. Dabei spielt auch ethnische Diskriminierung durch die Betriebe immer noch eine Rolle. Solche institutionellen Determinanten stellen ein Bedrohungspotential für die Biographie dar. Türkische Jugendliche gewinnen häufig den Eindruck, dass sie in der deutschen Gesellschaft nicht willkommen sind und gehen davon aus, „dass sie nicht erwünscht sein werden, egal wie sehr sie sich um Anerkennung bemühen mögen“ (Wurm 2006, S.230). Manche reagieren darauf, indem sie besonders unauffällig sind und wenig Angriffsfläche bieten. Andere reagieren mit Devianz oder Tendenzen der Selbstethnisierung (vgl. Apitzsch 2008, S. 117). In meiner Arbeit erlebe ich, dass die Peergroup eine herausragende Funktion als Stütze einnimmt. Diese Peergroup setzt sich meist aus Migrantenjugendlichen unterschiedlicher, aber meist kulturell ähnlicher Herkunft zusammen. Man kann die Funktion solcher Peergroups mit einem Schutzraum vergleichen, in dem sich die Jugendlichen nicht an einer vorgestellten deutschen Normalbiographie messen müssen, sondern emotionale Unterstützung von Schicksalsgenossen erfahren und sich über Handlungs- und Bewältigungsstrategien im Umgang mit der transkulturellen Lebenssituation austauschen können (vgl. Wurm 2006, S. 100). Mit der Peergroup verbringen vor allem die Jungen viel Zeit. Den Mädchen stehen häufig weniger Freiräume für die Freizeitgestaltung zur Verfügung, weil sie in den Familien mehr in die Pflicht genommen werden (vgl. Apitzsch 126 f.; Wurm 2006, S. 87 f.). Ein hohes Maß an Familienorientierung ist aber für beide Geschlechter normal.

2.3 Identitätsentwicklung türkischer Jugendlicher

Die Jugend ist sowohl für Einheimische als auch türkische Jugendliche eine Zeit des Umbruchs, die in psychologischer Hinsicht Neuanpassungen erfordert. Insbesondere die Bildung einer Ich-Identität, die Kontinuität und Kohärenz im Erleben und ein eigenständiges Leben in der Gesellschaft verspricht, wird seit Erik H. Erikson als wichtige Entwicklungsaufgabe der Jugendzeit diskutiert. Im Folgenden soll die allgemeine Psychodynamik dieses Übergangsstadium kurz skizziert werden, um dann zu diskutieren, auf welche spezifischen Schwierigkeiten die Identitätsentwicklung von Migranten der 2. oder 3. Generation trifft.

2.3.1 Allgemeine psychodynamische Aspekte der Adoleszenz

Die Adoleszenz[4] ist eine Zeit umfassender biologischer aber auch psychischer und sozialer Veränderungen und Umwälzungen. Die Jugendlichen lösen sich von den Eltern ab und werden langsam selbstständig. Anna Freud sieht diese Ablösung als psychodynamische Notwendigkeit an, gilt es doch, die libidinösen Bestrebungen insbesondere durch die genitale Reifung nun von den Eltern abzuziehen und anderen Objektbeziehungen zuzuwenden (vgl. Freud 1958). Dazu gehört auch eine Infragestellung der Ideenwelt, die man früher mit den Eltern geteilt hat. Das Ich ist durch die Heftigkeit der Konflikte in der Adoleszenz oft überfordert und muss mit verschiedenen Abwehrmechanismen reagieren, so dass die Verhaltensweisen der Jugendlichen häufig dramatisch, extrem und sehr wechselhaft erscheinen. Der Jugendliche wird von widersprüchlichen Impulsen heimgesucht, denn die Ablösung selbst ist ambivalent. Einerseits strebt der Jugendliche nach Unabhängigkeit und neuen Weltbezügen, andererseits bleiben die Eltern als Fundament seiner Ich-Struktur wichtig und werden auch immer wieder um Rat gebeten. Es geht in dieser Entwicklungsphase also um eine weitere Reifung der Ich-Funktionen und darum, ein in der Kindheit erreichtes relatives Gleichgewicht der Instanzen durch ein neues erwachsenes Gleichgewicht zu ersetzen. Die Phase des Versuchs und Irrtums, in der

[4] Jugend und Adoleszenz werden hier synonym verwendet. Das dieser Lebensphase zugeordnete Alter wird unterschiedlich aufgefasst. Als Untergrenze wird oftmals der Beginn der Pubertät angesehen. Die Obergrenze ist jedoch weniger festgelegt. Da sich Familiengründung und Berufsfindung in den westlichen Gesellschaften nach hinten verschoben haben, wird die Jugendphase heute als länger angesehen als früher und reicht bis in die zweite oder gar dritte Lebensdekade hinein (vgl. Wurm 2006, S. 76). Die in dieser Arbeit befragten Jugendlichen in der Alterspanne von 13 bis 22 Jahren können als Jugendliche angesehen werden.

mit Identifikationen und mit verschiedenen Rollen experimentiert wird, nennt man auch Moratorium.

Seit Erikson wird die Identitätsbildung als die zentrale Entwicklungsaufgabe des Jugendalters angesehen. Aus funktioneller Sicht sieht Erikson in der Ich-Identität im Prinzip eine Art Ich-Stärke, wenn er schreibt: „Psychologisch gesprochen ist eine allmählich sich anreichernde Ich-Identität das einzige Bollwerk gegen die Anarchie der Triebe wie gegen die Autokratie des Gewissens“ (Erikson 1973, S.112). Im Unterschied zu Anna Freud fokussiert Erikson aber nicht nur die innere Psychodynamik sondern auch die Interaktion der Person mit seiner sozialen Umwelt, die bestimmte Anforderungen an einen heranwachsenden Menschen stellt. Die Identitätsbildung sieht Erikson daher auch als Aushandlungsprozess zwischen den in der Kindheit aufgebauten Rollen und Fertigkeiten und den Idealen und Leitbildern, die außerhalb der Familie gefunden und an die Person herangetragen werden. Das Ergebnis stellt eine seelische Neukonfiguration dar, welche durch sukzessive Ich-Synthesen allmählich aufgebaut wird, dabei aber gleichzeitig ein Gefühl von Kontinuität und Kohärenz erlaubt (vgl. Erikson 1973, S. 144). Gelingt es nicht, eine solche Identität zu erarbeiten, droht eine andauernde Identitätsdiffusion, also eine tiefe Verunsicherung des Jugendlichen, wer er überhaupt ist, was er kann und wie seine Zukunft aussehen könnte. Erikson spricht auch von einer Zersplitterung des Selbstbildes (vgl. Erikson 1973, S. 154). Als Reaktion auf eine solche Verunsicherung kann Devianz auftreten. Auch eine Überidentifikation mit Ideologien oder mit einer Gruppenzugehörigkeit (z.B. Nation, Clique) bei gleichzeitiger Intoleranz gegenüber anderen wird als Abwehr gegen das Gefühl der Identitätsdiffusion angesehen (vgl. Erikson 1973, S. 154).

2.3.2 Identitätsentwicklung zwischen zwei kulturellen Lebenswelten

Türkische Jugendliche, die als Migranten der 2. und 3. Generation in Deutschland aufwachsen, stehen bei ihrer Identitätsbildung vor einer besonderen Aufgabe. Sie wachsen schon seit ihrer Kindheit zwischen zwei kulturellen Lebenswelten auf: der türkischen Lebenswelt auf der einen Seite (Familie, eigenethnischer Freundeskreis, türkische Medien) und der deutschen Lebenswelt auf der anderen Seite (Schule, deutscher Freundeskreis, deutsche Medien, Infrastruktur). Dabei gibt es

> „unzählige Faktoren, die einen Einfluss darauf haben, in welcher kulturellen Mischung der Jugendliche aufwächst. Das sind Faktoren wie die ethnische Dichte der eigenen Gemeinde im Gastland, der Bildungsstand und die Schichtzugehörigkeit der Eltern oder die Aufnahmebereitschaft der Mehrheitskultur.“ (Öztoprak 2007 S. 50 f.)

In allen Fällen findet aber eine Prägung durch die zwei kulturellen Lebenswelten statt, weshalb man auch von einer bikulturellen Sozialisation spricht (vgl. Öztoprak 2007 S. 51). Die Kultur gewinnt in einem Prozess, den man Enkulturation nennt, ihre Bedeutung, indem sie

> „Menschen an den Mitmenschen dadurch [bindet], dass sie als ‚symbolische Sinnwelt' einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet, der durch seine bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet." (Assmann 2002, S. 16 f.; zit. nach Öztoprak 2007, S. 51)

Die ‚symbolische Sinnwelt' verbindet normative (Normen und Werte) und narrative Aspekte (Mythen und historische Erzählungen) und fundiert dadurch ein Zugehörigkeitsgefühl, welches dem Einzelnen ermöglicht ‚Wir' sagen zu können (vgl. Öztoprak 2007, S. 51).

Während Migranten der ersten Generation, die oft ja auch selbst die Entscheidung zur Migration getroffen haben, die Option einer sicheren Verortung in der Herkunftskultur bleibt, etwa indem sie sich in der neuen Umgebung einen eigenethnischen Bekanntenkreis aufbauen, mit dem sie die „symbolische Sinnwelt" teilen können, stehen diese identifikatorischen Muster der zweiten Generation nicht mehr zur Verfügung (vgl. Kothe-Meyer 2008, S. 42; Öztoprak 2007, S. 52). Denn durch die bikulturelle Sozialisation stehen sie genau zwischen dem ‚Wir' und dem ‚Ihr' der Elterngeneration. „Genauer gesagt, die Entwicklungsaufgabe der 2. und 3. Generation besteht darin, in die Lebensräume bestmöglich hineinzuwachsen." (Öztoprak 2007 S. 52 f.). Darauf angesprochen, wie sie diese Situation einschätzen, sagen manche Jugendliche sogar, dass sie sich wie zwischen zwei Fronten fühlen. Schon bei Kindern kann dabei eine innere Zerrissenheit entstehen. Sigrid Scheifele (2008) berichtet von Verwirrungs- und Verstörungszuständen, die sie bei hier aufgewachsenen Kindern von Migranten beobachtet, die an psychotisches Erleben erinnern lassen, die sich aber bei genauer Betrachtung als eine „tiefe Unsicherheit des Patienten, wohin er überhaupt gehört, wie die der Herkunfts- oder familiären Kultur entstammenden Wünsche, Ge- und Verbote und die anderen der Aufnahmekultur zu vermitteln sind" (S.12) darstellen. Denn die aus der Familie mitgebrachten kulturellen Vorstellungen sind nicht immer kompatibel mit den Vorstellungen und Erwartungen, mit denen Einheimische, die Schule und später der Arbeitsmarkt an die Jugendlichen herantritt. In der interkulturellen bzw. transkulturellen Psychotherapie spricht man von einem transkulturellen Grundkonflikt, der aufgrund der Diskontinuität der kulturellen Lebenswelt oder aufgrund einer zu starken Heterogenität der kulturellen Le-

benswelten das Ich und die Ich-Identität einer Person herausfordert. (vgl. Kothe-Meyer 2008). Im Jugendalter werden, wie oben beschrieben, die in der Kindheit etablieren Beziehungen und Bezüge in Frage gestellt. Auch die Frage nach der eigenen Identität wird nun ganz bewusst gestellt. Es leuchtet ein, dass dadurch auch der transkulturelle Grundkonflikt an besonderer Aktualität gewinnt. Für die Jugendlichen geht es letztlich darum, dass verschiedene kulturelle Erfahrungen innerhalb der Person in einen Austausch miteinander treten und ihren Platz im Selbst finden. „Ist das Ich jedoch in der transkulturellen Situation überfordert, bleibt ihm häufig nichts anders übrig, als mittels Abwehrmechanismen wie Verdrängung oder Spaltung den Austausch abzuwehren." (Monzel 2011a, S.6). Der Jugendliche identifiziert sich dann z.B. besonders stark mit seiner Herkunftskultur und blendet seine anderen kulturellen Prägungen aus. Dies kann sich bei türkischen Jugendlichen z.B. darin zeigen, dass sie einen rein türkischen Freundeskreis präferieren, türkisch-nationale Symbole mit sich führen oder sich an türkisch-nationalen Gruppierungen wie den „grauen Wölfen" orientieren. In Gegenden mit geringer Migrantendichte und mit hohem Assimilationsdruck gibt es auch die gegenteilige Tendenz der Verleugnung und Abwertung der kulturellen Herkunft. Es ist davon auszugehen, dass bei beiden „einseitigen" Identitäten Spaltungsprozesse am Werk sind, deren Kosten das Fehlen einer flexiblen und integrierten Gesamtpersönlichkeit sind. Die Flexibilität der Identität ist ein Aspekt, der bei Erikson noch wenig berücksichtigt wird, der aber vor dem Hintergrund von Pluralisierungs-, Individualisierungs- und Entstandardisierungsprozessen in der modernen Gesellschaft und insbesondere auch für die Lebenssituation von Migranten an Aktualität gewinnt. Darauf deuten auch Ergebnisse von empirischen Studien zum Identitätsstatuskonzept von James E. Marcia, welches eine kategoriale Operationalisierung des Identität-Identitätsdiffusion-Modells von Erikson darstellt. Seit 1984 wurde ein Anstieg des Diffusionsstatusanteils von 20% auf 40% registriert, was eine Differenzierung dieser Kategorie erforderlich machte, denn nicht alle dieser Diffusionsformen erwiesen sich als maladaptiv (vgl. Öztropak 2007, 54). In Bezug auf Migrantenjugendliche ist z.B. die Kategorie „kultural adaptive Diffusion" interessant. Öztoprak (2007) nennt sie dann funktionell, „wenn Kontexte divergent werden und eine normative Orientierung jemanden daran hindern würde, sich der Situation anzupassen." (S. 54). Als Beispiel führt er ein türkisches Mädchen an, „das zu Hause traditionelle Kleider bevorzugt, in der Schule eher europäische Bekleidung anzieht und deshalb auf dem Schulweg jeweils die Kleidung wechselt." (S. 55). Ich

bin skeptisch, ob ein solcher Umgang mit der bikulturellen Lebenssituation auch innerpsychisch auf die Dauer adaptiv ist, dennoch zeigt es, dass die Jugendlichen kreative und flexible Lösungen suchen und finden. Die neuere Identitätsforschung berücksichtigt dies und lenkt den Fokus von Identität als einem erreichten Status auf die Identitätsarbeit als Prozess, in dem eine „reale Bezugnahme auf reale Bedingungen“ (Kraus & Mitzscherlich 1997, S. 156) vorgenommen wird und dessen Aufgabe es ist „die Passungen (das *matching*) und die Verknüpfungen unterschiedlicher Teilidentitäten vorzunehmen.“ (Keupp 1997, S. 34). Dabei wird der Einzelne auch zunehmend als handelndes Subjekt angesehen, das auf der Grundlage von gesellschaftlichen und persönlichen Ressourcen „mittels bestimmter Strategien Identitätsarbeit zukunftsorientiert formen und gestalten [kann] “ (Strass und Höfer 1997, S. 292; zit. nach Öztoprak 2007, S. 56).

Vor dem Hintergrund des Erörterten verstehe ich Identität als kontinuierlichen Anpassungsprozess zwischen Person und Umwelt mit dem Ziel trotz gesellschaftlicher, kultureller, biopsychosozialer und situationaler Veränderungen, auf die mit inneren Umstrukturierungen begegnet wird, ein Gefühl von innerer Kohärenz aufrechtzuerhalten und immer wieder herzustellen.

2.4 Türkische Jugendliche und türkische Musik

Dieses Kapitel will zunächst einen Überblick über die Entwicklung der türkischen Musik und insbesondere ihrer populären Stile geben. Anschließend werden zentrale und aus psychologischer Sicht aufschlussreiche Ergebnisse einer kulturanthropologischen Arbeit von Maria Wurm vorgestellt. Sie hat sich im Rahmen ihrer Dissertation mit einer vergleichbaren Fragestellung wie die meiner Arbeit beschäftigt, nämlich mit der Musikpraxis und der Bedeutung von türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland (vgl. Wurm 2006) [5].

2.4.1 Entwicklung der türkischen Musik

Die Musik in der Türkei hat eine lange Geschichte und vielfältige Wurzeln.

> „Seit der arabischen Eroberung im 8. Jahrhundert ist die Musik der Region eng mit arabischen und persischen Einflüssen verbunden, es gibt aber auch starke zentralasiatische, byzantinische und europäische Einflüsse.“ (S.16)

[5] Da sich alle folgenden Literaturangaben - auch die zur Entwicklung der türkischen Musik - auf die Arbeit von Frau Wurm beziehen, werden im Folgenden nur noch die Seitenzahlen angegeben.

Heute spricht man von zwei Hauptzweigen der türkischen Musik: die türkische Kunstmusik (klasik Türk sanat müziği) und die türkische Volksmusik (Türk Halk Müziği). Die Staatsgründung der modernen Türkei durch Mustafa Kemal Atatürk bedeutete für die Entwicklung türkischer Musik eine Zäsur. Mit dem Vorhaben, den Vielvölkerstaat des ehemaligen Osmanischen Reiches in einen Nationalstaat westlicher Prägung zu verwandeln, begann der Staat auch Einfluss auf die Kultur zu nehmen. Im Rahmen einer Kulturpolitik wurde bis zum Fall des Rundfunkmonopols Anfang der 1990er Jahre immer wieder versucht, durch Lenkung und Zensur Einfluss auf den Musikgeschmack der Bevölkerung zu nehmen (vgl. S. 16). Dies traf zunächst die klassische türkische Kunstmusik, die als zu orientalisch und rückständig galt, später auch die in den 1960er Jahren durch westliche Einflusse entstandene politisch orientierte Protestmusik (protest müzik) (vgl. S.16 ff). Die türkische (traditionelle anatolische) Volksmusik wurde dagegen als die „wahre" türkische Musik gefördert, im Zuge einer Erhaltungs- und Archivierungsaktion durch die staatliche Türkische Radio- und Fernsehgesellschaft (TRT) aber auch überregional homogenisiert (vgl. S.18). Eine wichtige Tradition der türkischen Volksmusik sind die Dichtersänger, „Aşık" genannt. „Diese Sänger singen eigene Dichtungen und solche früherer Dichtersänger und begleiten sich dazu auf einer Laute. […] Im Vordergrund der Tradition stehen die Texte mit entweder religiösem oder politischem Inhalt." (vgl. S.16 f.).

Auch wenn vom Staat und von der kulturellen Elite lange kritisch beäugt, blieb der orientalische Einfluss auf die Musik bestehen, sei es im Aufgreifen ägyptischer Filmmusik oder im Aufkommen der Arabesk-Musik seit den 1960er Jahren, als deren Schöpfer Orhan Gencebay gilt. Er benutzte „westliche Elektro-Instrumente und die in diesem Zusammenhang entstandene Electrosaz, allerdings auf arabische Weise." (S.19). Die Arabesk-Musik spricht das Lebensgefühl der zahlreichen Binnenmigranten der türkischen Großstädte an. „Die Texte der Arabesk-Lieder thematisieren unerfüllte Liebe, Sehnsucht, die Kälte der Großstadt, Heimweh und Verzweiflung." (ebenda). Die Arabesk Musik wurde auch unter den türkischen Migranten in Deutschland sehr populär, die - in der Fremde lebend - sich in den Texten gut wiederfinden konnten (vgl. S.30). Weil ihr das Stigma der Resignation, Lethargie und des Fatalismus anhafte, ist diese Musikrichtung bis heute umstritten (vgl. S.19).

Mit dem Aufkeimen privater Medienanstalten in den 1990er Jahren diversifizierte sich auch die türkische Musiklandschaft. Auch westlich orientierte jugendkulturelle

Musikstile tauchten auf. Die türkische Popmusik (türkisch pop müzik), basiert dabei „auf einem Rezept, das schon in anderen Ländern großen Erfolg gehabt hatte, auf eingängigen Diskomelodien, kräftigem Beat und leichten Schlagertexten.“ (S. 21) Sie stellt damit eine Synthese aus türkischen und westlichen Einflüssen dar. (vgl. S. 21). „In der Türkei sind heute all die amerikanischen und europäischen Musikstile bekannt, die auch in Deutschland bekannt sind. Die jugendkulturelle Ausprägung um diese Stile fällt aber nicht besonders stark aus.“ (S. 22). Jugendkulturen blieben in der Türkei ein überwiegend städtisches Phänomen. Wurm führt das darauf zurück, dass die Jugendlichen aufgrund der engen Einbindung in das Familienleben stark den Alltag ihrer Eltern teilen und nur wenig Freiraum haben, um eine Jugendkultur auszuleben (vgl. S. 20).

> „Zwar gibt es mittlerweile auch türkische Heavy-Metal-, Ska- oder Grunge-Musik, die aber keinen größeren kommerziellen Erfolg hat. Diese Szenen entstehen erst seit Ende der 1990er Jahre und stellen eher ein Randphänomen dar.“ (ebenda).

Eine Besonderheit stellt türkischer Rap bzw. Hip-Hop dar. Bevor sich in der Türkei eine Hip-Hop-Szene gebildet hatte, waren in Deutschland türkischstämmige Rapper bekannt geworden, die auch auf Türkisch rappten. Sie behandelten in ihrer Musik ihre Lebenssituation in Deutschland. Erstaunlich war, dass solche Künstler, z.B. die Gruppe „Cartel“ auch in der Türkei sehr bekannt wurden und die dortige Entwicklung einer Hip-Hop-Szene quasi als Reimport anregten (vgl. 32ff). Dies stellt aber eine Ausnahme dar. Bisher wird die türkische Musik in Deutschland eher von der Musik in der Türkei beeinflusst und nicht umgekehrt.

2.4.2 Musikpraxis und die Bedeutung türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland

Maria Wurm hat in einer multimethodisch angelegten qualitativen Feldstudie, bestehend aus Literatur- und Dokumentenanalyse, teilnehmender Beobachtung und leitfadengestützten Interviews mit Jugendlichen und „Experten“ der türkischen Musik in Deutschland (z.B. Konzertveranstalter, Discjockeys) die Nutzung populärer türkischer Musik und ihre Bedeutung für türkische Jugendliche in Deutschland erforscht.
Musik wird von ihr als ein Bestandteil des alltäglichen Lebens angesehen und daher in ihrer Arbeit auch im Kontext wichtiger Lebensbezüge der Jugendlichen (Lebenssituation, Einstellungen, Selbstverständnis und Selbstverortung in der deutschen Gesellschaft) betrachtet. Zu beachten ist, dass sich die Studie an türkische Jugendliche

und junge Erwachsene aus dem studentischen Milieu wendete, die verglichen mit der Gesamtgruppe der türkischen Jugendlichen in Deutschland einen überdurchschnittlichen formalen Bildungsgrad aufweisen. Diese Nicht-Repräsentativität war aber ausdrücklich gewünscht, denn es war auch Anliegen der Arbeit, verzerrte öffentliche Wahrnehmungen, die durch die sonstige starke Fokussierung von „sozial auffälligen" Migrantenjugendlichen in der Forschung entstehen, auszugleichen (vgl. S. 70).

In der Studie erwiesen sich die türkische Popmusik und die Volksmusik als die beliebtesten Richtungen innerhalb der türkischen Musik (vgl. S.108). Dabei muss bedacht werden, „dass türkische Volksmusik nicht das türkische Pendant zu beispielsweise deutscher Volksmusik ist. Es handelt sich bei ihr auch nicht um ein ‚Traditionsrelikt', sondern um eine äußerst vitale Musikrichtung mit starken intertextuellen Zügen, aber sehr veränderlichen und vielen zeitgenössischen Ausprägungen." (S. 35). Arabesk wurde dagegen von einigen Befragten als fatalistisch, anklagend und niederschmetternd abgelehnt. (vgl. ebenda). Deutschtürkischer Rap wurde in dieser studentisch geprägten Stichprobe gar nicht gehört, was Wurm auf zwei getrennte Nutzgruppen von deutschtürkischem Rap und türkischer Popmusik in Deutschland zurückführt.(vgl. 108) Während bei den Rappern der Status als marginalisierte und benachteiligte Minderheit ein wichtiges Kennzeichen des Selbstverständnis sei, verstünden sich die Pop-Fans eher als offen, westlich und international (vgl. S. 32). Neben türkischer Musik wird auch oft englische Musik von den Jugendlichen gehört (insbesondere Black Music) (vgl. S. 168 ff). Zur Nutzung türkischer Musik ist außerdem zu sagen, dass erst durch die revolutionären technischen Entwicklungen im Medienzeitalter die türkische Musik auch ohne weiteres in Deutschland verfügbar wurde, sei es im Satellitenfernsehen, im Radio oder im Internet. Hinzu kommt, dass Lieder von den Jugendlichen oft gar nicht mehr nur als Audioaufnahme gehört werden sondern als Videoclip (z.B. auf der Videoplattform YouTube) gesehen oder sogar mobil auf dem iPod oder dem Handy mitgeführt werden. Das Lied wird dadurch von einem reinen Hörereignis zu einem audiovisuellen Gesamtkunstwerk.

Auf der Bedeutungsebene schälte sich die emotionale Qualität, welche den Liedern und Texten zugemessen wird als zentraler Aspekt heraus. „Die Türkei, ihre Sprache, ihre Menschen– und ihre Musik – sind für die Befragten sehr stark emotional aufgeladen und dabei weitgehend positiv konnotiert" (S.229). Die türkische Popmusik und die Volksmusik zeigen sich dabei emotional intensiver konnotiert und werden als ergreifender erlebt als anderssprachige Musik (vgl. 230f.). Ausgehend von der An-

nahme, dass Gefühle gelernt werden und spezifische Verpackungen zur Evotion brauchen, verdeutlicht Wurm, warum die türkische Musik in der Lage ist, diese bestimmten Gefühle bei den Jugendlichen hervorzurufen. Türkisch wird als Sprache der Familie, als Sprache im Freundeskreis, als Sprache des Landes und des Sommerurlaubs vorgestellt (vgl. 166 ff.). Dabei widerspricht Wurm dem Eindruck, die Nutzung türkischer Musik als Traditionsrelikt zu sehen. Ihrer Meinung nach eignen sich die Jugendlichen vielmehr „die Lieder höchst individuell und kreativ an, und dabei kommen zahlreiche, u.a. lebensgeschichtliche und situative, kognitive und affektive Faktoren zum Tragen." (S. 231). Die Stile selbst entwickeln sich mit ihrer Hörergruppe mit, beziehungsweise sprechen nur dann an, wenn sie ein Lebensgefühl der Jugendlichen zum Ausdruck zu bringen vermögen. Z.B. handelt es sich bei der türkischen Popmusik um eine junge Musikrichtung, die bereits eine Synthese türkischer und westeuropäischer bzw. amerikanischer Musik darstellt (vgl. S. 230).

Maria Wurm kommt bezogen auf die Bedeutung türkischer Musik vor dem Hintergrund des Migrationskontextes zu folgendem Fazit:

> „In dem Migrationskontext, in dem sich die Jugendlichen befinden, ist die Nutzung türkischer Musik ein distinktives Mittel, um der Anbindung an die Türkei und der ständigen Projektion auf sie Rechnung zu tragen und ihnen Ausdruck zu verleihen, und sie ist starkes Ausdrucksmittel der Lebenssituation der Jugendlichen in Deutschland. Zum einen haben die Jugendlichen mit der türkischen populären Musik ein Feld gewonnen, in dem sie Handlungskompetenz, Stilsicherheit und Gewandtheit zeigen können und dürfen, und so Distinktionsgewinne innerhalb der Gruppe der türkischen Jugendlichen erzielen können, die ihnen anderweitig weitgehend vorenthalten werden. Zum anderen können sie sich über die Musik aktiv gesellschaftlich in Deutschland verorten und dieser Verortung Ausdruck verleihen." (S. 232)

3 Fragestellung und theoretischer Hintergrund

Diese Arbeit will beleuchten, welche Bedeutung die Beschäftigung mit türkischer Musik für türkische Jugendliche hat. Oder anders formuliert, was haben die Jugendlichen davon, sich türkische Musik anzuhören? Welchen Sinn messen sie dieser Tätigkeit bei? Dabei geht es in erster Linie darum, die psychologische Bedeutung zu erschließen, welche diese Tätigkeit vor dem Hintergrund der bikulturellen Lebenssituation, in der die Jugendlichen leben, erlangt.

Als theoretisches und methodologisches Rahmenkonzept fungiert die psychologische Morphologie. Ihre Grundzüge und zentralen Begrifflichkeiten sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden, bevor der Umgang mit dem Vorverständnis und der Forschungsgegenstand expliziert wird.

3.1 Wichtige Grundzüge der psychologischen Morphologie

Die psychologische Morphologie ist ein phänomenologischer und konstruktivistischer Ansatz, der von Wilhelm Salber begründet wurde. Er fußt auf der Gestaltpsychologie und der Tiefenpsychologie Sigmund Freuds (Salber 1965; zit. nach Weymann 2004, S. 50). Eine Grundannahme der psychologischen Morphologie besagt, dass sich das Seelische in *Gestalten* manifestiert. Solche Gestalten entstehen in der Interaktion des Menschen mit den Medien der raum-zeitlichen Welt. Das Seelische wird daher auch als medial angesehen: „Es ist immer in anderem vermittelt und macht sich ‚die ganze Welt' zum Mittel." (Tüpker 1996, S. 48). Solch eine Gestalt ist nicht als fixiert und abgeschlossen anzusehen, sondern ständig in *Verwandlung* begriffen, sie ist „zugleich eine ungeschlossene Aufgabe, die über sich hinaus weist." (Tüpker 1996, S. 34). Das Prinzip, das dabei wirkt, ist das der Metamorphose. Der Prozess der Metamorphose stellt Zusammenhänge zwischen den Gestaltbildungen und Umbildungen des Seelischen her. „Durch diesen Prozess entwickelt sich schließlich auch das, was wir als ‚Sinn' bezeichnen, durch ihn entwickeln sich die seelischen Ge-Bilde." (Salber 2006, S. 266). Die aktuelle Ausformung verweist dabei sowohl auf ihr Geworden-Sein als auch ihr Werden-Können.

Wichtig ist der *Behandlungsbegriff* der psychologischen Morphologie. Das Seelische behandelt die Wirklichkeit, in dem Sinne, dass wir immer konstruierend, beeinflussend, verändernd und bewegend tätig werden, ob im Kopf oder in Interaktion mit der Umgebung (vgl. Weymann 2004, S. 50). Dies hat Werkscharakter, da wir ständig am wirken sind und seelische Produktionen schaffen. Die *Wirkung* ist wechselseitig, einerseits wirken wir auf die Wirklichkeit ein und konstruieren sie, andererseits wirkt sie auf uns zurück. Unsere Produktionen haben außerdem eine *Wirkung* auf alle, die damit in Berührung kommen. Der Umgang mit den Aufgaben (alle Alltagsanforderungen), die das Leben bereitstellt, wird als *Selbstbehandlung des Lebenswerkes* bezeichnet. Die charakteristische Art und Weise, wie ein Individuum seinen Alltag behandelt, wird als die *Lebensmethode* dieser Person bezeichnet. Die *Lösungsgestalt* ist dabei eine charakteristische Figuration, „die sich unter den besonderen Bedingungen des Aufwachsens allmählich herausgebildet hat und von der aus die Wirklichkeit zu behandeln gesucht wird." (Tüpker 1996, S. 81).

Um sich der Gestaltbildung des Seelischen anzunähern, muss auch der Forscher beweglich sein und sich von den seelischen Gestalten bewegen lassen (vgl. Tüpker 1996, S. 36). Als Wirkungspsychologie legt die Morphologie großen Wert auf die

über die Sinne vermittelten Wirkungen des Untersuchungsgegenstandes auf das Erleben und Verhalten des Forschers und dessen Reflektion (vergleichbar dem Konzept der Gegenübertragungen in der Psychoanalyse). Sie geht davon aus, dass Seelisches nur durch Seelisches untersucht werden kann. Das subjektive Erleben des Forschers wird daher auch nicht als Störquelle sondern als wichtige Erkenntnisquelle angesehen. Zum anderen bietet die psychologische Morphologie ein theoretisches Bezugssystem für die Strukturierung des Seelischen, mit deren Hilfe sich das Vorgefundene rekonstruieren lässt. Zentral ist dabei die Annahme von im Seelischen inhärenten Grundpolaritäten, welche zusammenwirken und ein Spannungsfeld aufbauen. Sie werden als die treibende Kraft für die ständige Dynamik im Seelischen, die ständige Bildung und Umbildung angesehen. In der Literatur wurden dazu unterschiedliche theoretische Bezugssysteme entwickelt. In dieser Arbeit soll das Konzept des Haupt- und Nebenbildes (vgl. Kapitel 4.4.1.3) als Abstraktionsmodell dienen.

3.2 Forschungsinteresse und der Umgang mit Vorwissen

Diese Studie nimmt eine mittlere Position in dem Kontinuum zwischen unvoreingenommener und hypothesengeleiteter Erschließung eines Forschungsfeldes ein. Damit wird der erkenntnistheoretischen Position Rechnung getragen, dass im Alltag wie im Forschungsprozess

> „jede Wahrnehmung nur unter Rückbezug auf die je eigenen Deutungsschemata Bedeutung gewinnt, also das Vorwissen unsere Wahrnehmung unvermeidlich strukturiert und somit als Grundlage jeder Forschung anzusehen ist“ (Meinefeld 2008, S. 272).

Die Studie folgt damit der konstruktivistischen Auffassung von Meinefeld (2008), „dass auch die *erste* Konstitution von Daten bereits eine aktive Leistung des Forschers darstellt, die auf seinem Forschungsinteresse und Vorverständnis aufbaut“ (S. 269) und das die in der „qualitativen Methodologie gelegentlich zu findende Idealisierung der ‚Unvoreingenommenheit‘ des Forschers und der Vorstellung einer ‚direkten‘ Erfassung der sozialen Realität“ (S. 269) erkenntnistheoretisch nicht zu halten sind. Das Vorwissen wird in dieser Arbeit als Hintergrundwissen behandelt. Es galt im Sinne einer reflektierten Subjektivität, sich das Vorwissen auch bewusst zu machen. Es diente aber nicht zur Formulierung expliziter Hypothesen, welche in dieser Arbeit überprüft werden sollen. Das Vorverständnis wurde jedoch berücksichtigt, um ein Gerüst der in die Untersuchung einbezogenen Fragerichtungen aufzubauen, die in einen Leitfaden für das Interview mündeten. Die Fragerichtungen stellen damit eine Vorstrukturierung des Feldes dar, was einer Fokussierung gleich-

kommt. Es sollte aber auch berücksichtigt werden, dass die Passung der aufgrund des Vorwissens berücksichtigten Aspekte mit den Deutungsmustern der Interviewpartner nicht von vornherein gewährleistet ist. Es galt daher, durch die Fragen im Interview nicht zu viel einzuengen, sondern einen Raum zu eröffnen, in dem auch Neues und Unerwartetes passieren konnte. Die Fragen wurden daher möglichst offen formuliert. Außerdem handelt es sich um einen Leitfaden, nicht alle Fragen wurden in gleicher Weise gestellt und es konnten auch andere, nicht im Leitfaden enthaltene Fragen gestellt werden (Näheres siehe Kapitel 4.2.7.2 und 4.2.7.3). Die Erhebung richtete sich damit nicht an dem Ideal der Standardisierung, um größtmögliche Vergleichbarkeit des Datenmaterials zu gewährleisten, sondern an dem Ideal der Offenheit gegenüber dem Forschungsgegenstand, wodurch Anpassungen an deren Besonderheiten möglich sein sollten.

Als Hintergrund flossen meine Erfahrungen mit türkischstämmigen jugendlichen Migranten in der sozialpädagogischen Arbeit und die darin gemachten Beobachtungen zur Verwendung türkischer Musik mit ein. Der Erhebungsphase ging außerdem eine Phase voraus, in der Literatur zur Lebenssituation türkischer Migranten in Deutschland, zur Jugend- und Identitätsentwicklung und auch eine kulturanthropologische Forschungsarbeit zur Nutzungspraxis und Bedeutung von türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland rezipiert wurden (siehe Kapitel 2). Mit Hilfe dieser Arbeit und dem Dokumentarfilm „Crossing the Bridge“ von Fatih Akhin (2005) gelang es auch, einen Überblick über die türkische Musik und ihre aktuellen populärmusikalischen Strömungen zu gewinnen. Diese Bemühungen dienten der Annäherung an das Feld und halfen bei der Vorstrukturierung der Erhebung (z.B. wurden Fragen, bzw. Fragerichtungen des Interviewleitfadens dadurch bestimmt). Aus diesen Beschäftigungen und Vorerfahrungen entstand das Forschungsinteresse, welches sich um folgende zwei Fragen dreht:

1.) Vergegenwärtigt die Beschäftigung mit türkischer Musik so etwas wie einen haltgebenden familiären Hafen?
2.) Ist die Beschäftigung mit türkischer Musik gänzlich eine (Wieder-) Belebung der Herkunftskultur oder treten verschiedene kulturelle Prägungen in einen Austausch?

Aus diesen Überlegungen heraus entstand auch der Titel der Arbeit „Musik aus der Heimat“, welcher schon vor der Erhebung und Auswertung feststand. Er markiert eine interkulturelle Perspektive, dass türkische Jugendliche in Deutschland die türki-

sche Musik in irgendeiner Weise im Umgang mit ihrer Lebenssituation zwischen zwei Kulturen verwenden und deutet auf die Erwartung, dass dabei Konstrukte wie „Heimat“ (seien sie räumlicher, zeitlicher, emotionaler oder sozialer Art) eine Rolle spielen könnten. Diese Perspektive war in der Studie leitend und führte zu einer gewissen Vorstrukturierung der Erhebung und Auswertung.

3.3 Gegenstand der Untersuchung

Gegenstand dieser Untersuchung sind nicht türkische Musikstücke oder türkische Musik im Allgemeinen, deren Einfluss und Wirkung – im Sinne eines Stimulus - auf den Rezipienten untersucht werden sollen, sondern die „Beschäftigung mit türkischer Musik“ als gestaltbildende Einheit, die vor dem Hintergrund eines Lebenswerkes Gestalt annimmt. Die Beschäftigung mit türkischer Musik setzt einen Menschen voraus, der sich mit der Musik beschäftigt. Die Gestalt entsteht also erst in Interaktion zwischen Mensch und Musikstück.

> „Dem liegt ein Musikbegriff zugrunde, der Musik nicht in einem An-sich zu beschreiben sucht, sondern als ein immanent kulturelles Phänomen, also als ein Gebilde, welches erst zwischen Menschen entsteht und nur für Menschen ist“ (Tüpker 2006, S. 14).

Denn sie „ereignet sich im Beziehungsraum zwischen Menschen [..] und hilft Beziehungen als Strukturen zu verinnerlichen und die verschiedenen, inneren Räume‘ miteinander zu verbinden“ (Tüpker 2002; zit. nach Tüpker 2006, S.14). Dem Beziehungsraum „Beschäftigung mit türkischer Musik“ gehört in dieser Untersuchung neben dem Künstler und dem Hörer, aufgrund des gemeinsamen Anhörens des vom Untersuchungsteilnehmer ausgesuchten Liedes und des Gesprächs darüber auch der Untersucher an. Er tritt sozusagen als dritte Person in den primär dyadischen Beziehungsraum ein.

Die „Beschäftigung mit türkischer Musik“ ist eine Handlungseinheit. Mit Salber kann man in diesem Kontext auch von einer *Stundenwelt* sprechen, in der sich unser Alltag organisiert“ (vgl. Tüpker 2006, S. 15). Weymann (2004) betont, dass es psychologisch gesehen keine banalen Tätigkeiten gibt:

> „Alles was wir handelnd und erleidend erleben (Vorhaben, Ideale, Wohnungseinrichtungen, Nahrung, Reinigungsrituale, Hintergrundmusik, drückende Schuhe) wirkt auf die ‚dramatische‘ Gestalt des Lebens-Werks ein“ (S. 50).

Aus psychästhetischer Sicht wird dabei besonders der Beschäftigung mit Kunstwerken eine orientierende Funktion für die eigene Alltagsbehandlung zugeschrieben. Indem wir uns ein Musikstück anhören oder selbst spielen, setzen wir uns ihren Me-

tamorphosen und damit ihren Verlaufseigenschaften aus. „Die Musik nimmt uns mit „in ihre Spannungen, ihren gekonnten, vorbildlichen Wechsel von Spannung und Lösung“ (Tüpker 2006, S. 15).

Das Seelische tritt dann in einen Austausch mit der Musik. Weymann (2004) zufolge können Kunstwerke dann

> „die Alltagswirklichkeit beispielsweise dadurch ‚behandeln‘, dass sie unser Erleben und unsere ‚Bilder‘ und Erzählungen von der Wirklichkeit *umbrechen* und *zuspitzen*, *verrücken* und *zerdehnen*. Sie machen dadurch die Bewegungen, in denen wir leben, und den Zusammenhang unserer Selbstbehandlung für uns spürbar und ermessbar“ (S. 51).

Vor diesem Hintergrund wird die Handlungseinheit „Beschäftigung mit türkischer Musik“ auch als Selbstbehandlung des Lebenswerkes türkischer Jugendlicher in Deutschland angesehen. Dabei soll immer der Lebenskontext der türkischen Jugendlichen, das Aufwachsen zwischen zwei Kulturen berücksichtigt werden. Was bietet die türkische Musik den Jugendlichen in diesem Kontext an?

Diese Untersuchung will aus einer fallübergreifenden Perspektive erforschen, wie türkische Musik eingesetzt wird und welche Funktionen sie übernehmen kann. Anhand von Einzelfällen soll darüber hinaus ihre Einbettung als Teil der Lebensmethode eines Individuums beleuchtet werden. In welche Wirkungszusammenhänge und Sinnkonstellationen ist sie dort verflochten? Auf welche Weise fungiert die „Beschäftigung mit türkischer Musik“ hierbei als Selbstbehandlung des Lebenswerkes?

4 Methoden

4.1 Grundsätzliches zum Forschungsvorgehen: Die vier Versionen[6]

Aus morphologischer Sicht lassen sich die Formenbildungen des Seelischen am besten durch ständiges Drehen und Wenden verstehen. Damit ist gemeint, dass der Untersuchungsgegenstand von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Methoden beforscht wird. Bildlich gesprochen geht es um eine Umkreisung des Untersuchungsgegenstandes in der Erwartung, dass aus verschiedenen Blickwinkeln mehr davon verstanden wird als aus einer Perspektive. Zur Systematisierung des Drehens und Wendens wurden vier Versionen als methodi-

[6] Hinweis: Die folgenden Ausführungen zu den vier Versionen lehnen sich stark an ein eigenes unveröffentlichtes Referat über das morphologische Verfahren „Beschreibung und Rekonstruktion“ an (Monzel 2011b). Einige Textpassagen wurden ganz oder nur gering verändert übernommen. Um den Lesefluss und das Schriftbild nicht zu stören, werden diese hier nicht als Zitate gekennzeichnet.

sche Grundformen des wissenschaftlichen Vorgehens beschrieben. Sie sind aufeinander aufbauende Stufen der Auseinandersetzung mit dem jeweils gleichen Gegenstand, die „in ihrer Gesamtheit auf eine Rekonstruktion des Phänomens und seiner näheren Bestimmung im Gesamt eines theoretischen Konzeptes hinauslaufen“ (Tüpker 1996, S.44). An den vier Versionen wie Rosemarie Tüpker sie dargestellt hat, soll sich diese Untersuchung orientieren (vgl. Tüpker 1996, S. 43 ff.).

Gemäß der ersten Version soll eine phänomenologische Sicht eingenommen werden, in der die Wirkung, also die subjektive Resonanz des Forschers und deren Reflektion berücksichtigt wird. Hier geht es um eine ganzheitliche Betrachtung der Gestalt als Sinngebilde mit einer inneren Logik (Gestaltlogik). Gemäß der zweiten Version soll darüber hinaus eine zergliedernde Analyseebene eingenommen werden, in der Untergliederungen der Gestalt und funktionale Zusammenhänge der Glieder untereinander betrachtet werden. Auch eine komparative und entwicklungsbezogene Analyseebene (Version 3) soll berücksichtigt werden, in der Vergleiche und Abgrenzungen zu verwandten Wirkungseinheiten vorgenommen werden und den zeitlichen Gestalttransformationen innerhalb der Untersuchung und in der Biographie des Befragten nachgegangen wird. Denn Gestalten sind nur „in Ergänzung zu anderem, im Austausch mit weiterem zu verstehen“ (Tüpker 1996, S. 47). Die besonderen Charakteristika einer Gestalt treten erst durch den Vergleich mit Gestaltbildungen zu anderen Zeiten und in anderen Situationen hervor. Die Analyseebene der Version 4 betrifft die Dimension konkret – abstrakt. Hier geht es um eine Abstrahierung der gefundenen Ergebnisse durch ihre Rekonstruktion anhand eines theoretischen Konzepts von Grundpolaritäten, die das Seelische am Laufen halten (hier: Haupt- und Nebenbild).

Der Erkenntnisfortschritt in den einzelnen Versionen lässt sich als hermeneutische Spirale beschreiben. Die vier Versionen sind dabei weniger als nacheinander abzuarbeitende Schrittfolgen gedacht, sondern als in der Untersuchung zu berücksichtigende Sichtweisen auf den Gegenstand. Sie ergänzen sich, legen sich gegenseitig aus, greifen ineinander und aufeinander zurück. Ein vertieftes Verständnis in einer Version hat Auswirkungen auf den Erkenntnisfortschritt in den anderen Versionen. Denn die Gestalt dreht sich mit und wird von dem Erkenntnisfortschritt umgebildet. So gesehen folgt der gesamte Suchprozess einer großen hermeneutischen Spirale, in der sich das Verstehen des Gegenstandes aus unterschiedlichen Perspektiven speist.

Das Prinzip des Drehens und Wendens soll in dieser Untersuchung sowohl für die Erhebungsmethode als auch für die Auswertung leitend sein. Die Realisierung wird in den entsprechenden Kapiteln thematisiert.

4.2 Erhebungsmethode und Durchführung

Der Untersuchungsgegenstand wurde mit unterschiedlichen Methoden beforscht, die zusammengenommen das Erhebungsdesign darstellen. Das Zentrum bildet ein leitfadengestütztes Interview. Flankiert wurde dieses Interview durch Erhebungsschritte, in denen nonverbale Interaktionen zwischen Untersucher und Proband in einem rezipierenden Modus (Gemeinsames Anhören eines vom Probanden im Vorfeld ausgesuchten türkischen Liedes) und einem aktiven Modus (gemeinsame freie Improvisation) stattfanden. Ein wichtiger Grund für den Einsatz einer solchen Doppelmethode (Verbal – Nonverbal) liegt darin, auf diese Weise der eigentlichen Bedeutung der Musik für die Jugendlichen näherzukommen als in der ausschließlichen Narration darüber. Dieses Vorgehen versuchte z.B. eine möglicherweise mangelnde sprachliche Symbolisierung in der deutschen Sprache zu berücksichtigen. Die Zielgruppe spricht in der Regel zwar gut Deutsch. Ob aber die Emotionen, Fantasien und Vorstellungen, die mit der türkischen Musik verbunden sind, gut im Deutschen wiedergegeben werden konnten und nicht am besten in der Muttersprache verfügbar sind, schien fraglich. Das gemeinsame Erleben der Musik, zuerst im Anhören und auch das Nachklingen des Gesprächs in der Improvisation zu zweit, bot dem Interviewer durch sein reflektiertes Involviert-Sein die Gelegenheit, anhand seines eigenen Erlebens ein vertieftes Verständnis für die Bedeutung von türkischer Musik zu gewinnen.
Die Erhebung fand zwischen Dezember 2011 und Februar 2012 statt. Insgesamt nahmen 10 Probanden an der Studie teil. Das methodische Vorgehen wurde in einem Pretest in der ersten Begegnung getestet. Aufgrund von technischen Problemen mit dem Aufnahmegerät, wurde später entschieden, diese Begegnung nicht auszuwerten. Dennoch konnten darin wichtige Erfahrungen für die kommenden Begegnungen gesammelt werden. In einem Nachgespräch wurde der Proband gebeten, Feedback über den Ablauf der Begegnung zu geben, darüber, was im schwer gefallen ist, wann der Ablauf gehakt habe und darüber, was hilfreich für ihn war. Die eigenen Erfahrungen mit der Methode im Pretest und das Feedback des Probanden wurden genutzt, um kleinere Modifikationen vorzunehmen, z.B. wurde die Instruktion in die Improvisation offener gestaltet, mit der Beispielformulierung „Spiel einfach drauflos, es braucht

nichts Bestimmtes zu sein. Lass Deine Hände machen, was sie wollen.“ Und es wurde ein Beobachtungsbogen in tabellarischer Form entwickelt.
Die Abfolge der Erhebungsschritte im Erhebungsdesign soll zunächst im Überblick präsentiert werden. Dann soll die Akquise der Probanden, die Erhebungssituation und das verwendete Forschungsinstrument vorgestellt werden. Im Anschluss daran, wird auf die einzelnen Erhebungsschritte, die Gründe ihrer Implementierung und die Erfahrungen während der Durchführung eingegangen.

4.2.1 Erhebungsdesign im Überblick

Akquise der Probanden (Vorbereitung auf die Begegnung)

Ablauf der Begegnung:

- **Datenblock** (soziodemographische, migrationsspezifische Daten und Daten zum musikalischen Hintergrund)
- **Gemeinsames Anhören des im Vorfeld ausgesuchten Musikstückes**
- **Interview über das ausgesuchte Musikstück und über türkische Musik im Allgemeinen** (leitfadengestütztes morphologisches Tiefeninterview)
- **Gemeinsame freie Improvisation** (als musikalisches Nachwirken-lassen des Besprochenen)
- **Reflexion der Improvisation**

4.2.2 Akquise der Probanden

Da die Studie eine primär explorative Zielsetzung anhand von Einzelfällen verfolgte, wurde keine Repräsentativität bei der Auswahl der Probanden angestrebt. In die Studie wurden Jugendliche aufgenommen, die einen beidseitigen türkischen Migrationshintergrund hatten. Es wurde außerdem darauf geachtet, dass Jugendliche unterschiedlichen Alters und unterschiedlichen Geschlechts teilnahmen. Mir war auch wichtig, dass nicht nur erklärte „Fans“ von türkischer Musik an der Studie teilnahmen, sondern auch welche, die von sich sagten, dass sie selten türkische Musik hören.
Die Jugendlichen wurden schon im Vorfeld über die Fragestellung und den Ablauf der Studie in Kenntnis gesetzt. Außerdem wurde Anonymität zugesicht. Als Vorbereitung für die Begegnung wurden sie gebeten, sich ein türkisches Musikstück, wel-

ches ihnen wichtig ist, für die Befragung auszusuchen, und es wurde ein Termin für die Begegnung vereinbart.

4.2.3 Erhebungssituation

Die Begegnung fand im Musikinstrumentenraum des Jugendzentrums statt. Dieser ist ausgestattet mit typischen Bandinstrumenten (Schlagzeug, E-Gitarren, E-Bass, Keyboard). Für die Untersuchung wurde die Ausstattung um eine Akustikgitarre und eine kleine Trommel ergänzt. Es wurde außerdem eine Darbuka aus der Fachhochschule Frankfurt am Main ausgeliehen. Damit stand zumindest ein typisch türkisches Instrument für die Improvisation zur Verfügung. Denn es sollte auch berücksichtigt werden, dass Musikinstrumente auch einen (kulturellen) Symbolgehalt haben. Weyand (2010) zufolge bieten diese, „eine Projektionsfläche für Erinnerungen, Fantasien und Träume“ (S. 64).

Als Probanden wurden jugendliche Besucher türkischer Abstammung aus dem Jugendzentrum, in dem ich arbeite, gewonnen. Die Probanden waren mir alle bekannt. Wir stehen in der professionellen Beziehung: sozialpädagogischer Betreuer – Besucher zueinander. Die Beziehungen sind aber unterschiedlich stark entwickelt. Einige kannte ich eher beiläufig, mit den meisten teile ich aber bereits vielfältige gemeinsame Erfahrungen. Mit manchen habe ich mich auch schon mit Musik und auch mit türkischer Musik beschäftigt. Das Neuartige, nicht Alltägliche an der Situation war das Sich-Einlassen auf ein strukturiertes wissenschaftliches Vorgehen und die damit einhergehende temporäre Rollenveränderung. Eine weitere Besonderheit war die Tatsache, dass ich als Deutscher mich für türkische Musik und dafür, was sie den türkischen Jugendlichen in Deutschland bedeutet, interessierte.

Diese interkulturelle Beziehungskonstellation war meiner Meinung nach prädestiniert dafür, dass Themen wie Integration, Identität und Ausgrenzung in den Begegnungen aufkamen (siehe auch Kapitel 4.2.7.3). Auch die migrationsspezifischen Fragen im Datenblock und die erbetenen Kontrastierungen zwischen türkischer und anderer Musik im Interview förderten das Aufkommen dieser Themen. Es spricht daher vieles dafür, den Kulturkontakt, bzw. das Leben und Aufwachsen zwischen zwei Kulturen als eine Rahmung bzw. Überschattung der Erhebungssituation anzusehen, die zwar nicht immer manifest aber doch latent präsent war.

Die Begegnungen fanden außerhalb der Öffnungszeiten des Jugendzentrums statt, so dass Störungen, in dem ansonsten hoch frequentierten Jugendzentrum minimiert

wurden. Dennoch kam es vor, dass meine Kollegin aufgrund wichtiger dienstlicher Absprachen oder andere Jugendliche, die aufgrund von Einzelfallhilfe zu den Bürozeiten anwesend waren, an die Tür klopften oder sogar eintraten. Diese Störungen hielten sich aber in Grenzen und stellten keine großen Unterbrechungen des Erhebungsprozesses dar. Insgesamt kann man sagen, dass das Setting im Vergleich zu dem sonst hohen Maß an Öffentlichkeit im Jugendzentrum eine exklusive Situation darstellte. Die Jugendlichen gingen sehr ernsthaft an die Sache heran und brachten ein hohes Maß an Geduld auf, was sonst häufig nicht gegeben ist. Die Jugendlichen schienen auch ein eigenes Interesse daran zu haben, mir (in meiner Rolle als Forscher) etwas über die Bedeutung von türkischer Musik in ihrem Leben mitzuteilen und auch sich selbst darüber Gedanken zu machen. Ein Teilnehmer drückte das so aus: „Ich freue mich, dass das Leute hören werden".

4.2.4 Forschungsinstrument

Es wurde ein Forschungsinstrument entwickelt, welches Instruktionen, den Fragekatalog für den Datenblock, den Interviewleitfaden, Beispielsfragen für die Reflexion der Improvisation und einen Beobachtungsbogen für nonverbale Informationen umfasst (siehe Anhang). Die Instruktionen wurden meistens nicht wörtlich vorgelesen, sondern sinngemäß und situationsadäquat formuliert. Nicht eine Standardisierung, sondern die Herstellung einer vertrauensvollen Gesprächsatmosphäre waren leitend. Das gemeinsame Anhören des ausgesuchten Musikstücks, das Interview, die gemeinsame Improvisation und deren Reflexion wurden mit Hilfe eines Tonaufnahmegerätes aufgezeichnet. Während des gesamten Erhebungsdurchgangs wurde als zusätzliche Informationsquelle auf nonverbale Signale geachtet, welche nach der Begegnung notiert wurden (Atmosphäre; Szenische Aspekte, die sich akustisch nicht vermitteln wie Gestik, Mimik, Körperhaltung oder räumliche Auffälligkeiten; eigene Gefühle, Eindrücke, Anmutungen im Sinne von Übertragungen oder Gegenübertragungen; Kontakt und Beziehungsaspekte; Musikalische Auffälligkeiten und Verlaufseigenschaften, z.B. Tempo, Dynamik, Melodie, Rhythmus, Übergänge, Anfang, Schluss). Diese Informationen konnten separat für die Erhebungsschritte „Anhören des Musikstücks", „Interview" und „gemeinsame Improvisation" im Beobachtungsbogen notiert werden, damit auch ihre Dynamik über den Verlauf der Begegnung nachgezeichnet werden konnte. Sie sollten jedoch nicht akribisch gewonnen werden, sondern eher in einer gelassenen Haltung, vergleichbar dem, was in der Psychoanalyse

als gleichschwebende Aufmerksamkeit bezeichnet wird. Es wurde keine Vollständigkeit angestrebt, sondern nur das notiert, was ins Auge stach, was auffällig war, was beeindruckte. Die subjektive Resonanz des Forschers im Sinne einer „szenischen Teilhabe“ (König 2008, S. 565) diente hier also auch als Forschungsinstrument.

4.2.5 Erhebung des Datenblocks

Mittels eines strukturierten Leitfadeninterviews wurden zu Beginn der Begegnung soziodemographische und migrationsspezifische Daten und außerdem Daten zum musikalischen Hintergrund erhoben. Sie dienten dazu, einen Überblick über die Probanden zu gewinnen. Auch für die Auswertung wurde manchmal auf diese Informationen zurückgegriffen. Psychologisch gesehen bildeten sie einen Einstieg ins Thema. Die erfragten Daten waren im Sinne Argelanders (2007) aber nicht alle objektive Informationen, sondern es wurden auch subjektive Informationen erbeten, die auch emotional bedeutsame Stellungnahmen erforderten, z.B. die Frage „Welche Sprache würdest Du als Deine Muttersprache bezeichnen?“. Fragen dieser Art gaben der Begegnung eine erste Richtung vor und bauten morphologisch gesehen erste (Beziehungs-) Gestalten auf, die in den folgenden Erhebungsschritten in Metamorphosen vielfältige Verwandlungen erfuhren.

4.2.6 Gemeinsames Anhören des ausgesuchten Musikstücks

Nach dem strukturierten Interview zu Erfassung des Datenblocks wurde das ausgesuchte Musikstück über einen Laptop, der dazu im Untersuchungsraum bereitstand, auf der Videoplattform YouTube gesucht und abgespielt.

Das gemeinsame Anhören eines für den Probanden bedeutsamen türkischen Liedes diente dem Zweck, die Handlungseinheit „Beschäftigung mit türkischer Musik“ zu aktualisieren, so dass der Proband aus dem aktuellen Erleben heraus beschreiben konnte und nicht nur seine Meinungen und Gewohnheiten im Umgang mit türkischer Musik wiedergeben musste.

Dadurch, dass auch der Untersucher anwesend war, wurde aus dem dyadischen Beziehungsraum zwischen Hörer und Musik ein triadischer, aus dem Hören wurde genaugenommen ein Zeigen und gemeinsames Erleben der Musik.

Das Anhören und Vergegenwärtigen sollte einen lebendigen und möglicherweise auch „sanften“ Einstieg in die Thematik bieten. In der Durchführung zeigte sich aber auch, dass für den Probanden darin auch das Wagnis lag, etwas Persönliches von sich

in die Interviewsituation mitzubringen und dort nicht nur im Gespräch sondern auch im gemeinsamen Anhören des Musikstückes offenzulegen. Dies schuf eine dichte Beziehungssituation. Dass dies für manche Probanden eine etwas „peinliche“ Situation war, konnte man daran erkennen, dass einige während des Anhörens nicht wussten, wo sie mit ihrem Blick bleiben sollten, mit ihrem Handy spielten oder Musikinstrumente in die Hand nahmen und nur manchmal mit einem kurzen Lächeln Kontakt mit mir aufnahmen. Auch als Interviewer fühlte ich mich manchmal etwas unwohl, es schien so, als ob ich eingelassen wurde in eine intime Welt und dort etwas zu begutachten hätte. Die neugierige, aber auch zurückhaltende und nicht bewertende Haltung des Interviewers, schien in dieser Situation aber genug Vertrauen zu schaffen, um die von Freichels (1995) beschriebene „Werkgemeinschaft auf Zeit“ (S. 90) aufzubauen. Das gemeinsame Erleben der Musik kam meiner Einschätzung nach im anschließenden Interview auch einer besonderen Verfassung zugute, die sich von der Verfassung in einem Alltagsgespräch unterscheidet und Ähnlichkeiten mit der Gesprächssituation in der Psychotherapie hatte (vgl. Weymann, 2004, S. 64).

4.2.7 Interview

Im Anschluss an das gemeinsame Anhören des ausgesuchten Musikstücks wurde über dieses Musikstück und über türkische Musik im Allgemeinen gesprochen. Dieses Gespräch orientiere sich an dem morphologischen Tiefeninterview, dessen Kennzeichen und Vorgehensweisen im Folgenden vorgestellt werden sollen, bevor der Interviewleitfaden und die Gestaltung der Interviewsituation dargelegt werden.

4.2.7.1 Das morphologische Tiefeninterview

Das morphologische Tiefeninterview ist eine qualitative Interviewform, die aufgrund ihres methodischen Vorgehens, ihrer Gegenstandbezogenheit und konzeptioneller Annahmen zum seelischen Strukturzusammenhang eine gewisse Strukturierung aufweist, in diesem Rahmen aber dennoch ein hohes Maß an Offenheit gegenüber dem Untersuchungsgegenstand behält (vgl. Weymann 2004, S. 63). Ein wichtiges Ziel ist es, die mit dem Untersuchungsgegenstand verbundene ambivalente seelische Struktur herauszuarbeiten. Ausgangspunkt ist dabei die Annahme, dass Meinungen und Erzählungen über Gewohnheiten häufig von vereinfachenden Festlegungen geprägt sind, welche den Charakter von Ideologien haben. Zwischen ihnen und der tatsächlichen Handlung besteht ein gespanntes und dynamisches Verhältnis. (vgl. Freichels 1995, S. 89). Neben der manifesten Ebene der Narration wird daher von einer Reali-

tät ausgegangen, „die ‚zwischen' einer konkreten Handlung […] und den Geschichten lebt, die der Handelnde sich und anderen dazu erzählt." (Freichels 1995, S. 89). Das Wort „ ‚Tiefe' hat aus einer morphologischen Perspektive also nichts mit einem ‚Darunter' zu tun, sondern mehr mit einem ‚Dazwischen' das uns in unserem alltäglichen Treiben nicht bewusst ist, obwohl es ständig wirkt." (ebenda). „Dieses ‚Dazwischen' bezieht sich auf die „Widersprüchlichkeit im ‚Seelenhaushalt' " (Weymann 2004, S.64). Dieser Realität versucht das morphologische Tiefeninterview auf den Grund zu gehen. Um dies zu erreichen, sollen die Meinungen und Gewohnheiten in einen Entwicklungsprozess und „in Drehung" gebracht werden, man könnte auch sagen, hinterfragt werden (vgl. Freichels 1995, S. 89).

Der Entwicklungs- und Strukturierungsprozess, der dabei angestoßen wird, wird auch als „kleiner Behandlungsgang" bezeichnet, weil er gewisse Ähnlichkeiten mit einer psychotherapeutischen Behandlung hat (vgl. Freichels 1995, S. 89). Die Suchbewegung ist eine Gemeinsame. Es gilt nicht den Probanden mit kritischen Fragen bloßzustellen, sondern er soll in einer „Werkgemeinschaft auf Zeit", selbst Neugierde an sich selbst und seinen inneren Motivationen entwickeln (vgl. Freichels 1995 S. 90). Dazu gehört eine vertrauensvolle Atmosphäre, in der auch der Aufbau einer bestimmten Verfassung gelingt, „die es ermöglicht, Gedanken und Erfahrungen einmal anders zur Sprache zu bringen, als in einem Alltagsgespräch." (Weymann 2004, S. 64). Im Unterschied zur Psychotherapie ist die Intensität jedoch geringer, es werden andere Ziele verfolgt und die Suchbewegung ist auf einen Gegenstand begrenzt, der nicht so sehr durch Probleme eines Leidensdrucks belastet ist. (vgl. Freichels 1995, S. 89). Das morphologische Tiefeninterview gleicht daher eher einer thematisch begrenzten Selbsterfahrung.

Der Proband soll in seiner Ausbreitungsbewegung ermuntern werden, der Erzählfluss gefördert werden. Im Gegensatz zum narrativen Interview gilt es aber nicht nur, den Erzählfluss am Leben zu halten. Der Interviewer ist hier wesentlich aktiver. Freundlich aber beharrlich fragt er nach: „Wieso eigentlich"? Er soll z.B. Beispiele erbeten, Selbstverständlichkeiten auflösen, Verdichtungen zu entfalten suchen und auf Widersprüche und Vereinfachungen hinweisen. (vgl. Weymann 2004, S. 64 f.). Im Prinzip geht es darum, den Probanden anzuregen, immer wieder anders, aus einer anderen Perspektive über den Gegenstand zu sprechen, um so die Einseitigkeit zurechtgelegter Narrationen zu überwinden. Denn erst dahinter lässt sich die Ambivalenz des see-

lischen Geschehens erkennen. Dabei gilt die Faustregel: „Keiner ‚Meinung' trauen, an der nicht mindestens einmal ‚gedreht' worden ist." (Freichels 1995, S. 94).

4.2.7.2 Interviewleitfaden

Jedes Interview wurde mit der assoziativen Frage begonnen: „Was kommt Dir spontan in den Sinn nach dem Anhören dieses Liedes?".

Für das weitere Gespräch wurde ein Interviewleitfaden mit fünf Themenbereichen bzw. Fragerichtungen entwickelt, die unter Berücksichtigung des Vorwissens einer gewissen Vorstrukturierung des Forschungsgegenstandes dienten. Die Fragerichtungen sollten außerdem orientiert an dem Prinzip des Drehens und Wendens und gemäß dem morphologischen Tiefeninterview den Probanden dazu anregen, das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven immer wieder neu zu erzählen. Wichtig ist der Hinweis, dass der Leitfaden flexibel gehandhabt wurde und als Ausgangspunkt und Orientierungsrahmen diente, auf den man im Gespräch immer wieder zurückkommen konnte.

Die Themenbereiche der Fragen sind Folgende:

- Der erste Themenbereich genannt „Die Musik und das Selbst" beinhaltete Fragen zum intrapsychischen Erleben der türkischen Musik, insbesondere zu dem, was der Jugendliche damit verbindet und auch nach der Bedeutung davon, dass das ausgesuchte Lied auf Türkisch ist.
- Im zweiten Themenbereich „Entwicklung der Beschäftigung mit türkischer Musik" wurde nach lebensgeschichtlichen Zusammenhängen und Veränderungen in der Beschäftigung mit türkischer Musik gefragt.
- Im dritten Themenbereich wurde nach typischen „Anlässe und Situationen der Beschäftigung mit türkischer Musik" gefragt.
- Der vierte Themenbereich beinhaltete Fragen, die eine „Profilierung und Kontrastierung zu anderen Wirkungseinheiten" herausforderten, indem z.B. nach dem Besonderen von türkischer Musik im Vergleich zu anderer Musik oder nach den spezifischen Anlässen für türkische oder für andere Musik gefragt wurde.
- Der fünfte Themenbereich genannt „Die Musik und die Anderen" fragte nach der sozialer Dimension der Beschäftigung mit türkischer Musik, z.B. nach den Meinungen der Anderen zum eigenen Musikgeschmack.

Zu jedem Themenbereich wurden Beispielsfragen formuliert. Der Großteil der Fragen wurde selbst entwickelt, ein Teil wurde aus einem Frageleitfaden „Zur Bedeutung von Musik für das Lebensgefühl und die Identität von Jugendlichen“[7] übernommen.

4.2.7.3 Gestaltung der Interviewsituation

Wie schon erwähnt wurde der Leitfaden frei gehandhabt. Die Fragen wurden in der Durchführung unterschiedlich formuliert und ihre Reihenfolge dem Verlauf des Gespräches angepasst. Deshalb wurden Fragen auch teilweise ausgelassen, die sich erübrigt hatten, weil der Jugendliche schon zu dem Themenbereich etwas gesagt hatte. Es wurde lediglich darauf geachtet, dass alle Themenbereiche im Gespräch vorkamen. In dem Leitfaden nicht berücksichtigte Themenbereiche durften selbstverständlich ebenfalls besprochen werden.

Die Gesprächsführung hat sich zum einen an den Ausführungen Christel Schachtners (1993) zur Interviewsituation orientiert:

> „Den anderen zur Geltung kommen zu lassen bedeutet ihm Spielraum für die Entfaltung seiner Meinung zuzugestehen, Fragen so zu stellen, daß sie sich wie ein Trichter zu ihm hin öffnen, ihn nicht in eine Entweder-Oder drängen. Es erfordert weiter, sich dem Erzählrhythmus des Interviewpartners oder der –partnerin anzupassen, in der eigenen Reaktion dem Wortlaut des anderen nahezubleiben, keine Gedankensprünge zu verlangen, emotionale und Körpersignale wahrzunehmen und lesen zu lernen.“ (S. 21)

Zum anderen sollte die Gesprächsführung gemäß dem morphologischen Interview aktiv genug sein, um ein kritisches Reflektieren beim Probanden anzuregen.

Die Beachtung dieser Regeln gelang in der Durchführung, wohl auch aufgrund meiner noch geringen Erfahrung im Führen eines qualitativen Interviews, nicht immer. Manchmal waren es doch geschlossene Fragen oder der Gesprächsfluss wurde aufgrund einer Rückfrage unnötig unterbrochen. Die Regeln wurden aber immer wieder in Erinnerung gerufen und die Interviewführung konnte sich im Erhebungszeitraum in die gewünschte Richtung entwickeln.

Die Gespräche hatten einen suchenden, explorierenden Charakter. In den meisten Fällen waren sie von hoher Offenheit und Mitteilungsbereitschaft geprägt. Es gab aber auch Probanden, die eine gewisse Befangenheit während des Interviews nicht ablegen konnten. Die Inhalte des Gesprächs entfernten sich manchmal etwas von

---

[7] Es handelt sich dabei um einen Frageleitfaden, der im Rahmen eines Seminars von Frau Prof. Christina Schachtner zum Thema „Das interpretative Paradigma“ an der Alpen-Adria Universität Klagenfurt im Jahr 2005 Verwendung fand.
http://wwwu.uni-klu.ac.at/cschacht/Frageleitfaden_interpret_Paradigma_2005_06.pdf

dem Untersuchungsgegenstand. Das war durchaus gewünscht, denn es sollten ja auch Kontrastierungen zu benachbarten Wirkungseinheiten vorgenommen werden, um eine Profilierung des Gegenstandes zu erreichen. Außerdem gewährten die Interviews mitunter auch tiefe Einblicke in das Lebenswerk der Jugendlichen. Insbesondere das Aufwachsen zwischen zwei Kulturen und Fragen der eigenen Identität und Prägungen wurden häufig angesprochen. Wie schon erwähnt, begünstigte vermutlich die interkulturelle Beziehungskonstellation das Aufkommen dieser Thematik zusätzlich. Die Gespräche über die Erfahrungen und den Umgang mit dieser Lebenssituation waren äußert fruchtbringend. Sie ermöglichten ein Sich-Einfühlen und offenbarten Ambivalenzen und Dilemmata, durch die auch die Bedeutung der „Beschäftigung mit türkischer Musik“ und ihre Einordnung in die Gesamtkonfiguration des Lebenswerkes besser verstanden werden konnte. In manchen Fällen drohte sich das Ursprungsthema zu weit zu entfernen, so dass es notwendig wurde, assoziative Entwicklungen zu begrenzen und die Fragestellung in Erinnerung zu rufen.

4.2.8 Gemeinsame Improvisation

Nach dem Interview folgte ein Übergang in einen aktiven Modus. Zum Nachklingen des Gesprächs wurde den Probanden ein ungeplantes gemeinsames Spiel mit Musikinstrumenten vorgeschlagen. Um den Übergang vom Sprechen ins freie Spielen zu fördern, wurden die Jugendlichen eingeladen, einfach drauflos zu spielen und die Hände machen zu lassen, was sie wollen. Dadurch wurde angestrebt, die Zensur des Bewusstseins aufzuheben oder mindestens zu lockern zugunsten spontanerer Mitteilungsformen, in denen der unbewusste Determinismus des Seelischen erkennbar wird (vgl. Weymann, 2009a, S. 191). Die Improvisation bietet dazu besondere Ausdrucksmöglichkeiten, da sie „aus dem Augenblick, aus dem Stehgreif, aus dem Unvorhersehbaren“ (Weymann, 2009a, S. 190) entsteht. „Sie entwickelt sich im Spannungsfeld von subjektiven Ausdruckswünschen und gegebenem idiomatischem Hintergrund, von musikalischem Material und gegenwärtiger (Beziehungs-)Situation“ (Weymann 2004, S. 38). Es wird daher davon ausgegangen, dass die Improvisation besonders sensibel für die gegenwärtig wirksamen seelischen Tendenzen und Verhältnisse ist, und einlädt, diese zum Ausdruck zu bringen. Tüpker (2009) sieht in der Improvisation ein spezielles musiktherapeutisches Verfahren, „durch welches ein erstes Gesamtbild bezüglich der individuellen ‚Konstruktion‘ einer Lebensmethode gewonnen werden kann“ (S. 77). Die Improvisation wird als psychästethische Er-

kenntnismöglichkeit angesehen. Die musikalischen Strukturen sprechen im Gegensatz zu den primär sprachlich-symbolischen Informationen im Interview andere Schichten des Verstehens an: sinnlich, global, dynamisch, kinetisch, die man in Analogie zu seelischen Bewegungen sehen kann. Josef Dantlgraber spricht von einem präsymbolischen Verstehen, „welches in Modi vorstrukturiert ist, die den affektiven wie den musikalischen Abläufen eigen sind“ (Dantlgraber 2006, S. 102).

So wurde während des Spiels und auch in einem späteren Anhören der improvisierten Musik auf die psychästhetischen Qualitäten des gemeinsamen Spiels (z.B. Tempo, Abstimmung, Brüche, Übergänge, Anfang, Schluss) und deren Wirkung auf das eigene Erleben geachtet. Diese Informationen sollten das im Interview sich herauskristallisierende Bild vom Fall ergänzen, erläutern, komplettieren, kontrastieren, korrigieren. Sie stellen eine Erweiterung der Untersuchungseinheit dar und sollten zu einem vertieften Verständnisses des Falles im Hinblick auf die psychologische Gesamtsituation beitragen.

Es konnte nicht davon ausgegangen werden, dass die in der Improvisation entstandene musikalische Form bewusst noch direkt etwas mit der Bedeutung von türkischer Musik im Lebenswerk des befragten Jugendlichen zu tun hat. Im Gegenteil zeigte sich, dass viele Probanden keinerlei Bezüge zwischen der Improvisation und dem vorher Besprochenen sahen. Die Improvisation stellte für die Probanden eine neuartige Situation dar, welche z.B. mit Unsicherheit, Angst vor Fehlern oder Neugier auf die Instrumente verbunden war. So wurde in den Rückmeldungen zum Verlauf der Begegnung dieser Wechsel vom Sprechen zum Spielen eher als Bruch beschrieben.

Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die vorhergehende Bewusstseinstätigkeit des Reflektierens über die eigene Beschäftigung mit türkischer Musik, welche in Interaktion mit dem Interviewer verschiedene Richtungen genommen hat, noch in die neue „Aufgabe“ hinein strahlte, welche dem Probanden ja als Fortspinnen dieser Reflexionsprozesse in der Musik eingeführt wurde. Dieser Annahme liegt die Vorstellung der Kontinuität des Seelischen zugrunde. Die seelischen Produktionen sind zwar ständig in Verwandlung begriffen, aber nach dem Prinzip der Metamorphose. Das bedeutet, „daß sich eine Gestalt in etwas anderes wandelt, sich in einem mitunter radikal Anderem fortsetzt“ (Salber 2006, S. 268) und dies dennoch in einem sinnvollen Zusammenhang gesehen werden kann. Gerade die Beobachtung, wie sich das Verhalten und Erleben transformiert, wie es sich fortsetzt, lässt Rückschlüsse auf die Lebensmethode des Probanden zu. (Version 3; vgl. Kapitel 4.1). In der Durchführung

zeigte sich, dass die Improvisation manchmal als fließende Fortsetzung des Gesprächs verstanden werden konnte, manchmal zeigte sich der Proband aber auch in einem ganz anderen Bild, welches im Gespräch allenfalls latent vorhanden war, so dass sich die Improvisation eher als Kontrapunkt des Gespräches darstellte.

4.2.9 Reflexion der Improvisation

Zum Abschluss der Untersuchung wurde vom aktiven Spielmodus noch einmal in den verbalen Modus gewechselt. Hier galt es, wie in der musiktherapeutischen Methode üblich, die in der Musik gemachten Erfahrungen zu verbalisieren und zu reflektieren. Eingeleitet wurde die Reflexion mit der Bitte an den Probanden, drei Wörter zu finden, die ihm zu der entstandenen Musik einfallen. Es wurde außerdem nach den Verbindungen zwischen der entstandenen Musik und dem vorhergehenden Gespräch bzw. dem ausgesuchten Lied gefragt. Wie oben schon erwähnt, zeigte sich, dass viele keine oder nur geringe Verbindungen sahen. Oftmals wurde die Improvisation auch mit der ausgesuchten Musik kontrastiert und es wurden Unterschiede herausgearbeitet. Diese halfen aber wiederum dabei, das vorher Besprochene besser einordnen zu können. Überhaupt liest sich die Reflexion der Improvisation, oft wie ein Nachschlag zum Interview. Häufig wurden Themen des Interviews wieder aufgegriffen und weitergeführt. Die Improvisation schien dabei eine lösende und vertrauensfördernde Wirkung gehabt zu haben, denn die Erzählungen nach der Improvisation waren oft von hoher Offenheit gekennzeichnet.

4.3 Datenaufbereitung

Zwischen der Datenerhebung und der Auswertung waren Zwischenschritte nötig, in denen die Daten aufbereitet wurden. Diese aufbereiteten Daten bildeten schließlich den Ausgangspunkt für die eigentliche Auswertung. Zu beachten ist, dass nicht alle neun Begegnungen gleichermaßen aufbereitet wurden. Die für die Einzelfallanalysen ausgewählten drei Begegnungen wurden etwas exakter transkribiert und für sie wurden Beschreibungen der gemeinsamen Improvisationen vorgenommen.

4.3.1 Probandenbeschreibung

Alle neun Untersuchungsteilnehmer sind in Deutschland geboren, während ihre Eltern im Herkunftsland geboren sind. Dies ist in acht Fällen die Türkei. Die Eltern eines Probanden wanderten dagegen als Angehörige der türkischen Minderheit aus

Griechenland aus. Die Jugendlichen gehören damit alle der 2. oder 3. Migrantengeneration an. Die Alterspanne reicht von 13 bis 22 Jahren. Allerdings liegt ein Schwerpunkt bei den älteren Jugendlichen. Sechs der Teilnehmer sind 18 Jahre und älter. Zwei Drittel sind männlich. Alle Probanden sind von der Religion her Muslime, neun davon sunnitischer und einer alevitischer Prägung. Zwei Drittel bezeichnen türkisch als ihre Muttersprache. Mit den Freunden wird hauptsächlich Deutsch gesprochen. Zwei geben auch an, gemischt, also manchmal Türkisch, manchmal Deutsch mit ihren Freunden zu sprechen. Als vertrauteste Musikrichtung wird am häufigsten Hip-Hop oder Deutsch-Rap genannt, darin unterscheiden sie sich deutlich von der studentisch geprägten Stichprobe in Wurms Untersuchung, von denen keiner Hip-Hop hörte (vgl. Kapitel 2.4.2). Sie unterscheiden sich auch in den erreichten oder angestrebten Bildungsabschlüssen von den Befragten in Wurms Studie, die fast alle das Abitur haben. Die Jugendlichen haben oder streben hier die Mittlere Reife oder das Fachabitur an, in einem Fall perspektivisch auch das Abitur. Bezogen auf die Besucher des Jugendzentrums können die Untersuchungsteilnehmer aber als überdurchschnittlich bildungsorientiert eingestuft werden. In der türkischen Musik sind Slow, Liebeslieder, türkische Volksmusik, Arabesk aber auch türkischer Rock, Pop und Türkisch-Rap vertraut. Typische Informationsquellen, um sich über türkische Musik zu informieren sind das Internet (YouTube) und das Fernsehen, aber auch Freunde und Verwandte. Vier Probanden machen auch selbst Musik

Die wichtigsten Merkmale der Probanden sind in folgender Tabelle widergegeben. Die Namen wurden zur Gewährleistung der Anonymität durch frei erfundene Vornamen ersetzt, die auch in der Auswertung verwendet werden.

Proband	Soziodemographische Daten			Sprachlicher Hintergrund				Musikalischer Hintergrund			
	Alter	**Geschlecht**	**Bildungs-abschluss** erreicht oder angestrebt	**Mutter-sprache**	**Haupt-sprache mit der Mutter**	**Haupt-sprache mit dem Vater**	**Haupt-sprache mit den Freunden**	**Macht selbst Musik** (Instrumente, Stilrichtung)	**vertrauteste Musikrichtung**	**vertrauteste Musikrichtung (türkische Musik)**	**Informations-quellen über türkische Musik**
Ayla	13	weiblich	Mittlere Reife (später Fach-abitur)[8]	Türkisch	Türkisch	Deutsch	gemischt	/	Deutsch-Rap	Slow, „Damar“	Fernsehen, YouTube, Mutter
Nedim	17	männlich	Fachabitur	Türkisch	Deutsch	Türkisch	Deutsch	/	Liebeslieder, R’n’B	normale türkische Lieder, Liebeslieder	YouTube, Internetradio
Özlem	17	weiblich	Mittlere Reife (später Abitur)	Türkisch	Türkisch	Türkisch	Deutsch	Gitarre, Schlagzeug, Saz (Pop)	Hip-Hop, R’n’B, Slow, Jazz	Gute-Laune-Musik, Pop, typisch türkische Lieder	YouTube, Internet
Semra	18	weiblich	Mittlere Reife (später eventuell Fachabitur)	Türkisch	Türkisch	Deutsch	Deutsch	/	Deutsch-Rap	Liebeslieder	Internet, Freunde
Kubilay	18	männlich	Fachabitur	Deutsch	Deutsch	Türkisch	Deutsch	Rap, Gesang, ein bisschen Gitarre (Deutsch-Rap, R’n’B)	Deutsch-Rap	Türkisch-Rap	Vater, Freunde, Internet, Fernsehen
Baran	19	männlich	Fachabitur	Deutsch	Türkisch	Deutsch	Deutsch	E-Gitarre (Rock, Latin, Pop, mit orientalischem Einfluss)	Rap	Türkischer Rock und Türkisch-Rap	Freunde, Geschwister
Ali	20	männlich	Mittlere Reife (später Fach-abitur)	Türkisch	Türkisch	Türkisch	Deutsch	Saz, Keyboard, Darbuka, Klarinette, Gitarre, Banjo (alle türkischen Stile)	Slow (verschiedene Sprachen)	Slow, Arabesk	Internet, Vater (ältere Lieder), ältere Personen
Ergün	21	männlich	Mittlere Reife	Deutsch	Türkisch	Deutsch	Deutsch	/	Hip-Hop, Rock, Querbeat	Türkischer Rock	Fernsehen, Internet
Orhan	22	männlich	Mittlere Reife	Türkisch	Türkisch	gemischt	gemischt	/	Türkische Stile, Hip-Hop (englisch)	Türkische Volksmusik, Arabesk, türkischer Rock	Internet, Freunde

[8] Die in der Klammer stehenden Bildungsabschlüsse sind perspektivisch, d.h. sie können in der derzeitig besuchten Schul- oder Ausbildungsform nicht erreicht werden, werden aber als Perspektive nach dem erfolgreichen Abschluss angesehen.

4.3.2 Transkription

Bevor die verbalen Interaktionen (Interviews und Reflexionen der Improvisation) ausgewertet wurden, mussten sie in einem ersten Bearbeitungsschritt verschriftlicht werden. Es gibt verschiedene Regelsysteme der Transkription (vgl. Kowal & O'Connell 2008). Zu beachten ist, dass eine Übersetzung der gesprochenen Interaktion in die Schriftform immer mit einer Reduktion der Reichhaltigkeit der Primärdaten einhergeht. Die Entscheidung für eine Transkriptionsweise ist mit einer Kosten-Nutzen-Rechnung verbunden, in der die zur Verfügung stehenden zeitlichen und personellen Ressourcen mit dem angestrebten Erkenntnisgewinn abgewägt werden müssen. Hinzu kommt, dass sehr exakte Transkriptionen stark an Leserlichkeit und Übersichtlichkeit einbüßen. Kowel und O'Connell (2008) empfehlen daher, nur solche Merkmale des Gesprächsverhaltens zu transkribieren, die auch tatsächlich analysiert werden.

Ich habe mich für eine Transkription entschlossen, in der in erster Linie die Gesprächsinhalte zur Geltung kommen sollten. Die Gespräche waren im Original häufig in saarländischer Mundart geführt worden. In der Transkription wurden sie ins Hochdeutsche übersetzt. Z.T. wurden allerdings einzelne Mundartbegriffe und umgangssprachliche Begriffe beibehalten, wenn sie schwer zu übersetzen waren oder typisch für die Zielgruppe sind. Die Texte wurden von Versprechern, Wortwiederholungen und Füllwörtern, wie „äh" geglättet. Dennoch sollte der Charakter einer gesprochenen Sprache bestehen bleiben. So wurde - auch auf Kosten grammatikalischer Regeln - ansonsten weitgehend wörtlich transkribiert.

Prosodische Merkmale wurden außer hervorstechenden Betonungen nicht berücksichtigt. Mir wichtig erscheinende parasprachliche Merkmale (z.B. Lachen) und außersprachliche Merkmale wurden transkribiert. Auch Sprechpausen größer als eine Sekunde wurden aufgeführt, allerdings wurden sie nicht nach ihrer Länge unterschieden. Lediglich Pausen länger als fünf Sekunden wurden mit einer Anmerkung versehen.

In der Arbeit gibt es zwei Gruppen von Transkripten. Die für die Einzelfallanalysen ausgewählten Fälle wurden exakter transkribiert als die restlichen. Da hier auch das Interagieren zwischen Interviewer und Proband in Schlüsselszenen analysiert werden sollte, wurden auch Aspekte der Art und Weise der sprachlichen Interaktion festgehalten. Den Erzählfluss unterstützende und zustimmende Hörerrückmeldungen (z.B.

„Mhm“, „Ja“) wurden ebenfalls festgehalten, wie gleichzeitig gesprochene Gesprächsteile (z.B. ins Wort fallen) nach der Zeilenschreibweise untereinander und eingerückt aufgeführt wurden. Die Transkripte sind im Anhang 1 des Anhangband zu finden.
Die Transkriptionszeichen orientieren sich an Dresing & Pehl (2011), Gaertner (2005) und Kowal & O'Connell (2008).

Transkriptionszeichenlegende

(.)	Sprechpause
(.) (lange Pause)	Sprechpause über 5 Sekunden
((lacht))	parasprachliche Merkmale
selbst (lachend)	Charakterisierung der Sprachweise
(*kursiv*)	Anmerkungen, Situationsbeschreibungen
(unverständliches Wort)	Unverständliche verbale Äußerung
(eigentlich?)	vermuteter Wortlaut
ALLE	nachdrückliche Betonung
[	Beginn des gleichzeitigen Sprechens
/	Wortabbrüche, Satzabbrüche

4.3.3 Beschreibungen der Improvisationen

Wie schon in Kapitel 4.2.8 beschrieben, dienten die gemeinsamen Improvisationen als ergänzende non-verbale Informationsquelle, die Hinweise auf die seelischen Grundstrukturen des Probanden geben sollten. Die Erfahrungen in der Improvisation, insbesondere solche, die aufgrund der szenischen Teilhabe, des Mitspielens und Mitbewegens in den musikalischen Spannungen gewonnen wurden, wurden nach der Begegnung im Beobachtungsbogen notiert. Die entstandene Musik als festgehaltene Produktion dieser Interaktion sollte darüber hinaus aber nochmal aus einer gewissen Distanz betrachtet werden. Das dazu gewählte methodische Vorgehen orientierte sich an dem morphologischen Verfahren „Beschreibung und Rekonstruktion“, welches ausgehend von einer freien Improvisation in vier Schritten (orientiert an den vier Version der Morphologie), eine Rekonstruktion der Lebensmethode des Patienten bzw. Klienten anstrebt. (vgl. Tüpker, 1996; Weymann 2009b). Hier wurden allerdings nicht alle Schritte des Verfahrens durchgeführt. Der Fokus wurde auf die Wirkung der zu analysierenden Musik gelegt. Vergleichbar dem ersten Schritt „Ganz-

heit“ wurden von einer Beschreibungsgruppe (bestehend aus den Studierenden des 8. Jahrgangs des Masterstudiums Musiktherapie der FH Frankfurt am Main), welche außer dem Alter und dem Geschlecht des Jugendlichen keine Vorinformationen hatten, Erlebnisbeschreibungen der Improvisationen vorgenommen. Diese wurden im Sinne eines „Brain-Stormings“ mündlich zusammengetragen und in der Gruppe auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin diskutiert. Ich notierte mir diese (inter-) subjektiven Eindrücke. Sie dienten im Sinne einer Forschertriangulation als Validierung, Erweiterung und Ergänzung der Eindrücke, die ich in der Untersuchungssituation und nach einem erneuten Anhören der Improvisation in zeitlichem Abstand zur Untersuchungssituation gewann. Oftmals gab es hier große Übereinstimmungen. Es gab aber auch widersprüchliche Eindrücke, insbesondere wenn man die direkt nach der Untersuchungssituation gemachten Notizen mit den in zeitlichem Abstand gewonnenen Beschreibungen der Musik (eigene und die der Beschreibungsgruppe) vergleicht. Auch solche Diskrepanzen wurden in der Auswertung berücksichtigt.
Beschreibungen der Improvisation wurden nur für die drei Fälle vorgenommen, die einer einzelfallanalytisch ausgewertet wurden. Im Anhang 2 des Anhangbandes sind die stichpunktartigen Beschreibungen zu finden.

4.4 Auswertungsmethoden

Wie in der Darstellung der Erhebungsmethode deutlich wurde, wurden in den Begegnungen mit den Jugendlichen umfangreiche und vielfältige Daten gesammelt. Sie entstammten einer Doppelmethode, welche verbale und non-verbale Informationen produziert hat, die unterschiedliche Modalitäten des Verstehens ansprechen (Geschichten, Szenen, Atmosphären) (vgl. Deuter 2005, 232 f.) und die außerdem eine manifeste und eine latente Sinnebene umfassen. Die Frage war nun, wie diese Daten integriert werden konnten, so dass das Verständnis für den Forschungsgegenstand, also für die Bedeutung der Beschäftigung mit türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland wuchs. Es wurden dafür zwei Strategien entwickelt.

1.) Einzelfallanalysen

    Die erste Strategie näherte sich dem Untersuchungsgegenstand vom Individuum her. Es wurde danach gefragt, welche Bedeutung gewinnt die Beschäftigung mit türkischer Musik für das Individuum vor dem Hintergrund der Behandlung seines Lebenswerkes. Die Berücksichtigung des Lebenswerkes und

eine Rekonstruktion der Lebensmethode, wie sie sich in der Beschäftigung mit türkischer Musik zeigt, waren hierfür zentrale Anliegen.

2.) Fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten
Die zweite Strategie war fallübergreifend. Hier sollten Bedeutungsfacetten der Beschäftigung mit türkischer Musik herausgearbeitet werden, wie sie in mehreren Fällen oder in prägnanter Gestalt auch in einzelnen Fällen vorkamen. Nicht das einzelne Individuum mit seinem Lebenswerk, sondern die Exploration und Rekonstruktion psychologischer Funktionen der Beschäftigung mit türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland stand hier im Fokus.

Mittelpunkt der Analysen stellte immer das transkribierte Interview[9] dar. Die Informationen der flankierenden non-verbalen Erhebungsschritte wurden allerdings nur für die Einzelfallanalysen verwendet. In der fallübergreifenden Exploration der Bedeutungsfacetten fanden sie keine Berücksichtigung. Hier wurde nur auf die Transkripte des verbalen Materials zurückgegriffen. Für den Auswertungsprozess kennzeichnend war eine Forscherhaltung der reflexiven Subjektivität, die zwischen Involviert-Sein und reflexiver Distanz pendelte. Einerseits galt es im Dienste des Verstehens, sich von den Daten berühren zu lassen, ihre Wirkung auf das eigene Erleben zu berücksichtigen, andererseits galt es, immer wieder Distanz von vorschnellen Deutungen zu nehmen und Belege, Differenzierungen und Korrekturen am Datenmaterial zu gewinnen. Die Datensicherung war nicht theoriegeleitetet. Die Datenvorstrukturierung durch den Leitfaden war zwar präsent, in dem Sinne, dass in den Interviews die Themenbereiche des Leitfadens vorkamen. Diese wurden aber nicht als Auswertungsraster verwendet. Stattdessen wurden die Themen- und Sinnbereiche und ihre Zusammenhänge gemäß der Grounded Theory am Datenmaterial entwickelt (vgl. Böhm 2008). Die Auswertung nähert sich bei beiden Strategien in mehreren Analyseschritten, die als Variationen der Gegenstandsbetrachtung angesehen werden können, der Abstraktion und Theoriebildung an.

4.4.1 Einzelfallanalysen

Die erste Strategie wurde aufgrund der eingeschränkten zeitlichen Ressourcen der Masterarbeit nur für drei Einzelfälle angewandt. Die Auswahl dieser drei Fälle ist als

[9] Da die Reflexion der Improvisation sich oftmals als Fortsetzung des Interviews liest und auch zusammen mit diesem transkribiert wurde, wird diese im Folgenden als Teil des Interviews betrachtet.

willkürlich zu bezeichnen, aber nicht zufällig. Es waren die drei Interviews, die als erstes transkribiert wurden, weil sie mir spontan als interessant erschienen. Dies waren erstens die jüngste Probandin Ayla, zweitens der älteste Proband Orhan und drittens der Proband Ergün, der aufgrund der Vielfalt seiner angesprochenen Themen auffiel.

Bevor ein Auswertungstext geschrieben werden konnte, waren einige Zwischenschritte notwendig, die eine weitere Verarbeitung des Datenmaterials bedeuteten. Jeder Fall wurde gesondert und unabhängig von den anderen bearbeitet. Die Interviews wurden jeweils mehrmals durchgelesen, mit Markierungen, Anmerkungen und Memos versehen. In den Anmerkungen wurden dabei Systematisierungsversuche und thematische Zuordnungen vorgenommen und Überschriften gesucht. Die Memos dienten dazu im Austausch mit dem Vorwissen, erste Deutungsideen und Hypothesen über Zusammenhänge von Themenbereichen und über latente Inhalte aufzustellen. Die Vorgehensweise orientierte sich am offenen Codieren, wie es im Rahmen der Grounded Theory beschrieben wird (vgl. Böhm 2008, S.477 f.). Sie war dabei jeweils sequenziell, d.h., dass Konzepte, die in den Anfangssequenzen identifiziert wurden, auch auf die folgenden Sequenzen angewendet wurden, wodurch sie Modifikationen, Ausweitungen und Differenzierungen erfuhren oder es wurden neue Konzepte gebildet. Kognitionspsychologisch waren also ständig Assimilations- und Akkomodationsprozesse am Werk, bis schließlich wichtige Themenbereiche bzw. Kategorien und Konzepte für den Fall gefunden waren. Als Zwischenergebnis dieses Prozesses, der auch als Kommunikation mit den Daten begriffen werden kann, wurden die Themenbereiche mit ihren Anmerkungen, Memos und dazu passende Textstellen weiterhin der Chronologie ihres Auftretens folgend zusammengestellt. Diese verdichtete Form wurde nun mit den weiteren Daten zusammengebracht. Dazu wurden Arbeitspapiere angelegt, die wie Steckbriefe stichpunktartig die Daten der einzelnen Erhebungsschritte wiedergaben (siehe Anhangband, Anhang 3) . Von dem Datenblock, über die Erfahrungen beim gemeinsamen Anhören der Musik, die verdichtete Form des Interviews, welche auch durch die non-verbalen Erfahrungen während des Gesprächs ergänzt wurde, die Beschreibung der Improvisation bis zu deren Reflexion.

Diese Datensteckbriefe waren nun Ausgangspunkt für die folgenden Auswertungsschritte, in denen aber auch immer wieder ein Blick in die Transkriptionen geworfen wurde, um die Kontexte des Auftretens eines Themas immer wieder vor Augen zu

führen. Die im eigentlichen Sinne interpretative Auswertung wurde nun anhand der vier Versionen der psychologischen Morphologie vorgenommen, d.h. in mehreren Drehungen, wurde unter Berücksichtigung einer phänomenologischen (1. Version), einer zergliedernden (2. Version), komparativen und entwicklungsbezogenen (3. Version) und schließlich einer abstrahierenden Sicht (4. Version), die Geschichte des Falls jeweils nochmal anders erzählt (vgl. Kapitel 4.1). Statt vier Versionen beschränkt sich die Darstellung aber nur auf drei Drehungen. Komparative- und entwicklungsbezogene Aspekte werden nicht separat diskutiert, sondern fanden in allen drei Drehungen Berücksichtigung. Insgesamt folgt die Darstellung einem hermeneutischen Zirkel: Von einer die Ganzheit im Blick behaltenen phänomenologischen Sicht (Wirkungsgestalt) zu den Hauptuntergliederungen dieser Gestalt in Sinnbereiche mit ihren internen und externen dynamischen Zusammenhängen (Dynamische Sinnbereiche) zurück zu einer Rekonstruktion des seelischen Grundverhältnisses der Person, wie es sich anhand der Beschäftigung mit türkischer Musik in einem Haupt- und Nebenbild zeigt. Die Aufnahme dieses Erkenntniszirkels in die Darstellung dient auch dazu, dass der Leser den Interpretationsprozess nachvollziehen kann. Er soll mit auf die Reise in die Bedeutungswelt der Beschäftigung mit türkischer Musik für einen Jugendlichen genommen werden, bevor die Abstrahierung die Berührbarkeit aufhebt. Für dabei vorkommende Redundanzen bitte ich um Entschuldigung. Durch sie werden aber auch Zusammenhänge zwischen den Drehungen hergestellt, ein schon aufgegriffenes Thema kann wiedererkannt und um die Erkenntnisse einer anderen Perspektive vervollständigt werden.

4.4.1.1 Wirkungsgestalt

Die Wirkungsgestalt will ein lebendiges Bild von der Begegnung im Ganzen und der darin stattgefunden Dynamik vermitteln. Der Fall sollte hierbei zunächst über die Wirkung auf das eigene Erleben verstanden werden, ein Vorgehen, wie es auch in der Tiefenhermeneutik angewendet wird (vgl. König 2008). Die Erinnerungen an die Begegnung, aufgefrischt durch die angefertigten Notizen zur Atmosphäre, zu szenischen Aspekten, zu Eindrücken usw. wurden dazu in einen Austausch mit den herausgearbeiteten inhaltlichen Aspekten gebracht. In einer Haltung gleichschwebender Aufmerksamkeit wurde der Steckbrief dazu mehrmals durchgearbeitet, bis sich ein inneres Bild von dem Sinngebilde, von der eigenen Logik der Begegnung herauskristallisierte und es möglich wurde, dieses in einem zusammenhängenden Text zu fas-

sen. Diese Art von Interpretation ist nicht systematisch, sondern eher ganzheitlich und kreativ-nachbildend. Die Begegnung wurde anhand ihrer Wirkung auf das Erleben und meiner Assoziationen dazu, mit ihren prägnanten inhaltlichen Gestalten, Wandlungen und Spannungen nacherzählt. Vollständigkeit wurde hier noch nicht angestrebt, sondern Prägnanz. Da es um Anmutungen und Vermutungen geht, bleibt die Wirkungsgestalt in einer gewissen Wagheit formuliert, handelt es sich doch um Übertragungen und Gegenübertragungen, in die auch Vorwissen und mögliche Vorurteile einflossen. In ihr werden aber bereits die zentralen Inhalte und Denkrichtungen vorgestellt, die in der Analyse der dynamischen Sinnbereiche aufgegriffen und ausdifferenziert werden und im letzten Analyseschritt mit Hilfe der Systematik des Haupt- und Nebenbildes auf eine abstraktere Ebene gehoben werden.

4.4.1.2 Dynamische Sinnbereiche

Diese Drehung ging nochmal näher an die Daten zurück. Beim nochmaligen Durchgehen der verbalen Anteile des Steckbriefes wurden die Schlüsselkategorien gesucht, welche mehrere Themenbereiche bzw. Konzepte integrierend die zentralen Sinnzusammenhänge des Falls widerspiegelten. Sie wurden dynamische Sinnbereiche genannt und nacheinander vorgestellt und diskutiert. Dabei galt es, möglichst systematisch die Facetten eines Sinnbereichs vorzustellen und in ihrem Zusammenhang zu betrachten. Durch die Übernahme vieler direkter Zitate bleibt der Kontakt zum Datenmaterial bestehen. Es finden aber auch Deutungen und Ausweiterungen des Datenmaterials anhand des Vorwissens statt (z.B. soziales und kulturelle Wissen, psychologische Theorien). Manche Sinnbereiche ließen sich durch Szenen in den Interviews veranschaulichen, in denen neben der Inhaltsebene auch die Interaktion zwischen dem Probanden und mir wichtig war. Zu jedem Fall wurde eine solche Szene herausgegriffen, die bezogen auf das Verständnis des ganzen Falls als Schlüsselszene zu bezeichnen ist, und in ihrer Dynamik analysiert wird. Das Nebeneinanderstehen der einzelnen Sinnbereiche bedeutet auch eine Profilierung und erlaubt Kontrastierungen. So zeigte sich, dass z.B. verschiedene Stile türkischer Musik in anderen Sinnzusammenhängen eingebettet sind.

Dieser Analyseschritt diente in gewisser Hinsicht einer Überprüfung des in der Wirkungsgestalt entstanden Eindrucks am Material. Die Forscherhaltung war systematisch zergliedernd und wiederzusammensetzend.

4.4.1.3 Haupt- und Nebenbild

In dieser Drehung wurden die Erkenntnisse der Wirkungsgestalt und der dynamischen Sinnbereiche zum Ausgangspunkt für eine Abstrahierung. Der Fall wurde anhand eines theoretischen Modells des seelischen Geschehens rekonstruiert. Hierzu wurde das morphologische Modell von Haupt- und Nebenbild verwendet, welches im Folgenden kurz vorgestellt werden soll.

In Kapitel 3.1 wurde bereits erläutert, dass die psychologische Morphologie im Seelischen inhärente Grundpolaritäten als Motor für die Dynamik in der Formenbildung, also die Abfolge der Gestalten, die Gestaltbildung und Umbildung ansieht. Das Modell von Haupt- und Nebenbild (bzw. Haupt- und Nebenfiguration) versucht nun, bezogen auf eine bestimmte Situation oder Tätigkeit, den Umgang einer Person mit den widersprüchlichen seelischen Tendenzen zu beschreiben. Jede Alltagsbehandlung wird demnach von zwei Bildern bestimmt, einem vordergründigen Hauptbild und einem hintergründigen Nebenbild. „Dem *Hauptbild* gilt der größere und bewusstere Aufwand in der Selbstdarstellung.“ (Weymann 2004, S. 83). Es ist das, was als erstes augenscheinlich ist und worüber eine Person oft unumwunden berichten kann. Hier „gestalten wir die Probleme der Verwandlungs-Richtung aus, die unserem Leben Sinn verspricht“ (Salber 1999, S. 36 zit. nach Weymann 2004, S. 83). Das Nebenbild lässt dagegen verspüren, „dass nicht alles so genau in die Bewegungen des Bildes der Haupt-Figuration passt. Die Nebenfiguration ist hilfreich, aber sie fordert auch heraus.“ (Salber 1999, S. 36 zit. nach Weymann 2004, S. 83). Hilfreich deshalb, weil sie das seelische Geschehen belebt und Einseitigkeiten vorbeugt, indem sie eine Tendenz ins Spiel bringt, die in dem Hauptbild nicht richtig gelebt werden kann. Herausfordernd ist das Nebenbild dadurch, weil es Inkonsistenzen und Widersprüche gemessen am eigenen Selbstbild hervorruft, die immer wieder eine Reflexion und Integration erfordern. Polaritäten halten das Spiel der Haut- und Nebenfiguration im Ganzen zusammen. Die Bilder stellen daher Gegensatzeinheiten dar, denn ihre „Gegenläufe wie Gegensätze erscheinen […] in einem bestimmten Ineinander und Zueinander gestalthaft versöhnt“ (Salber 1965, S.281 zit. nach Weymann 2004, S. 83). Die Polaritäten sind als Motive oder Bewegungstendenzen aufzufassen, welche die Bilder entstehen lassen und zusammengenommen eine Doppelstruktur bilden, was als Grundverhältnis bezeichnet wird (vgl. Weymann 2004, S. 123f.). Als Stellenwechsel bezeichnet man in diesem Kontext Übergangsbewegungen von einem Bild in das andere, wenn z.B. das Nebenbild (temporär) zum Hauptbild wird und die Fi-

gurationen dadurch in ein anderes Verhältnis zueinander gebracht werden (vgl. Weymann 2004, S. 84).

Um Haupt- und Nebenbild und die beteiligten seelischen Tendenzen der Beschäftigung mit türkischer Musik (das Grundverhältnis) angesichts eines Lebenswerkes zu rekonstruieren, wurden die Wirkungsgestalt und die dynamischen Sinnbereiche nach ihren prägnantesten Sinnkonstellationen durchsucht. Dabei wurden die gleichen Fragen gestellt, die schon Weymann (2004) in seiner Studie zur Erforschung der Improvisation zur Identifikation der beiden Bilder verwendete, selbstverständlich angepasst an meinen Gegenstand (S. 124):

> *Hauptbild:* Welches Bild der Beschäftigung mit türkischer Musik (und der eigenen Person) sucht der Gesprächspartner zu vermitteln? Welche Erfahrungen scheinen dabei besonders wichtig zu sein? Welches Anliegen wird in diesem Zusammenhang spürbar?
>
> *Nebenbild:* Was kommt immer wieder dazwischen, welche geliebt-gehasste Störungen und Komplikationen werden mitgeteilt? Welches Leiden gerät im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit türkischer Musik (und der Lebensmethode) in den Blick?

Die identifizierten Bilder wurden gegenüberstellend dargestellt. Dabei konnten auch mögliche Gründe für die Bevorzugung einer seelischen Tendenz und auch Hinweise auf Stellungswechsel herausgearbeitet werden.

Nachdem sich die Begegnung in einer Gegensatzeinheit wieder gestalthaft zusammensetzen ließ, konnte auch eine angemessene Überschrift zur Charakterisierung der seelischen Figuration des Falles gefunden werden. Dafür wurden bevorzugt Zitate der Probanden oder eigene Bilder, die im Laufe der Beschäftigung mit dem Fall auftauchten, gewählt.

Diese Analyseebene dient der Zusammenfassung und Rekonstruktion der Begegnung anhand eines theoretischen Modells. Vor dem Hintergrund eines Lebenswerkes, wird hier die Beschäftigung mit türkischer Musik zu einem lebensmethodischen Umgang mit polar angeordneten seelischen Tendenzen.

4.4.2 Vergleichende Analyse der drei Grundverhältnisse

Als erster Versuch einer Generalisierung wurden die an den Einzelfällen ermittelten drei Grundverhältnisse vergleichend gegenüber gestellt und nach Ähnlichkeiten untersucht. Dieser Auswertungsschritt war im Vorfeld nicht geplant. Er bot sich aufgrund der Ergebnisse an. Das methodische Vorgehen dazu wird in dem entsprechenden Kapitel vorgestellt.

4.4.3 Fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten

Für die fallübergreifende zweite Strategie wurden alle neun Begegnungen ausgewertet. Allerdings beschränkte sich die Auswertung hier nur auf das verbale Material und es wurde ein Fokus festgelegt. Es sollten die psychologischen Funktionen der Beschäftigung mit türkischer Musik erkundet werden. Dazu wurden die Interviews nach kognitiven, emotionalen, motivationalen und verhaltensbezogenen Aspekten im Rahmen der Beschäftigung mit türkischer Musik durchsucht. Leitfragen waren dabei: Wie wird türkische Musik erlebt? Wie und wann findet die Beschäftigung mit türkischer Musik statt? Warum wird sich mit türkischer Musik beschäftigt? Welcher Zweck wird damit verfolgt?

Zunächst wurden die drei Einzelfalldarstellungen durchgelesen und es wurden gemäß dem offenen Codieren - auch schon im Quervergleich - daraus Konzepte von Erlebens- und Gebrauchsstrukturen von türkischer Musik extrahiert. Die dynamischen Sinnbereiche waren hierfür die zentrale Quelle. Im Anschluss daran wurden die transkribierten Interviews der sechs bisher noch nicht berücksichtigten Fälle unter dem gleichen Fokus durchgearbeitet. Quervergleiche wurden für diese sechs Fälle in diesem Bearbeitungsschritt aber noch nicht vorgenommen, sondern die unter dem Fokus gefundenen Konzepte mit Zitaten, Anmerkungen und Memos wurden für jeden Fall separat ermittelt. Hierbei zeigte sich, dass die auf türkische Musik beschränkten Erlebens- und Gebrauchsstrukturen nicht ausreichten, um alle Aussagen zu türkischer Musik in den Interviews adäquat zu erfassen. Die im Interviewleitfaden enthaltenen Fragen nach Kontrastierung und Entwicklung der Beschäftigung mit türkischer Musik führten zu Vergleichen mit anderer Musik und zu Schilderungen von Entwicklungsverläufen. Da es wenig Sinn macht, die Argumentationen aus dem Kontext von Raum und Zeit zu reißen, also ihres „Gegenüber“ und „Nacheinander“ zu berauben, wurden daher auch komparative und entwicklungsbezogene Konzepte aufgenommen, die sich nicht allein auf türkische Musik beziehen, sondern auch benachbarte Wirkungseinheiten mit einbeziehen. Damit sollte auch dem Phänomen begegnet werden, dass die Attribute, welche türkischer Musik beigemessen werden, sich im Interviewverlauf mitunter veränderten, je nach Gesprächskontext.

In einem Arbeitspapier wurden schließlich die provisorischen Konzepte von Erlebens- und Gebrauchsstrukturen aus den Einzelfällen und die fallspezifisch gefundenen Konzepte der anderen sechs Fälle zusammengestellt (siehe Anhangband, Anhang 4). Anhand des nun vorliegenden Konzeptdokuments wurden Quervergleiche durch-

geführt auch immer wieder unter Rückgriff auf die Einzelfalldarstellungen und die Transkripte. Es wurde nach Ähnlichkeiten und Unterschieden gesucht, bis sich orientiert am axialen Codieren der Grounded Theory Schlüsselkategorien herausbildeten (vgl. Böhm 2008, S. 478 ff). Die Schlüsselkategorien enthalten Ursache-Wirkungsbeziehungen, Mittel-Zweck-Beziehungen, Argumentationslinien und motivationale Zusammenhänge, die im Zusammenhang mit dem Reden über die Beschäftigung mit türkischer Musik auftauchen. Sie sind breit genug, um fallübergreifende Ähnlichkeiten, aber auch Variationen im Verhalten und Erleben zu fassen. Sie lassen sich drei unterschiedlichen Ebenen zuordnen: einer psychologisch-funktionalen Ebene der Erlebens- und Gebrauchsstrukturen, einer komparativen und einer entwicklungsbezogenen Ebene.

Diese drei Ebenen gliedern auch die im eigentlichen Sinne interpretative Auswertung, in der die Schlüsselkategorien aufgegriffen und interpretiert werden. Die Darstellung erfolgt in drei Drehungen, – im Sinne von drei Perspektiven auf den Gegenstand, die sich gegenseitig ergänzen und erläutern.

1.) Die Ebene der Erlebens- und Gebrauchsstrukturen spannt zunächst den Bedeutungsraum auf und stellt die verschiedenen Facetten des Verhaltens und Erlebens im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit türkischer Musik nebeneinander vor und verknüpft sie mit psychologischen Funktionen. Bezogen auf die vier Version der Morphologie wird hier eine zergliedernde Sicht (2. Version) eingenommen.
2.) Die komparative Ebene erweitert den Blickwinkel auf benachbarte Wirkungseinheiten (3. Version). Die Handlungseinheit „Beschäftigung mit türkischer Musik“ erfährt hier erst eine Profilierung und Ausdifferenzierung und die vorgestellten Erlebens- und Gebrauchsstrukturen können darauf bezogen werden.
3.) In der entwicklungsbezogenen Ebene schließlich werden die Transformationen, also Veränderungen in der Beschäftigung mit türkischer Musik im Leben der Jugendlichen anhand von prototypischen Entwicklungsverläufen vorgestellt (3. Version). Die Erlebens- und Gebrauchsstrukturen und auch die verschiedenen Musiken erfahren darin eine Einbettung, indem ihre Funktionalität vor dem Hintergrund von alterstypischen Entwicklungsaufgaben erklärt wird. Das in der vergleichenden Analyse der drei Grundverhältnisse ermittelte übergeordnete Grundverhältnis bot sich dabei als entwicklungspsychologi-

sches Rahmenmodell an, welches die in den Interviews berichteten Entwicklungsdynamiken fassen kann. Dieser dritte Analyseschritt führt schließlich also auch auf die Theorieebene (4. Version).

Eine phänomenologische Sicht (1. Version) wird in der Darstellung nicht explizit berücksichtigt. Sie ist dadurch präsent, dass die Darstellung sehr nah am Material gestaltet ist. Die Begrifflichkeiten der Untersuchsteilnehmer kommen zur Sprache und viele direkte Zitate illustrieren die Bedeutungsfacetten.

5 Ergebnisse

5.1 Einzelfallanalysen

5.1.1 Ayla - Englisch-türkisch-Remix oder in welches kulturelle Gewand passt die Liebe?

5.1.1.1 Wirkungsgestalt:

Die 13-jährige Ayla bringt das Lied „Aşk Kaç Beden Giyer“ von der Sängerin Hadise zur Befragung mit, ein türkisches Poplied im Madonnastil, mit einer selbstbewusst wirkenden und sich im Musikvideo erotisch bewegenden Sängerin. Das Lied wirkt sehr dynamisch und kraftvoll auf mich, auch sehr westlich. Doch so richtig scheint dieser Schwung nicht überspringen zu wollen. Die Atmosphäre zwischen uns beiden ist eher verschämt und peinlich. Ich bin etwas verlegen und finde es peinlich, als Mann mit ihr zusammen diese freizügig angezogene Frau anzuschauen, wohl auch, weil Ayla Türkin ist und, meinem Wissen nach, solch ein freizügiger Auftritt sich für Frauen in der türkischen Kultur nicht ziemt. Auch sie bleibt während des Anhörens eher zurückhaltend und zeigt keine Anzeichen, sich zur Musik bewegen zu wollen, weder äußerlich, noch innerlich. Im anschließenden Interview über dieses Lied und über türkische Musik im allgemeinen präsentiert sich Ayla als moderne deutsch-türkische Jugendliche, die vergleichbar mit deutschen Jugendlichen ihres Alters, „*Party machen gehen*“[10] und „*gute Laune*“ haben möchte, zu diesem Zweck sie sich auch dieses Lied anhört, um „*in Stimmung*“ zu kommen. Ihre Schilderungen

[10] Typographischer Hinweis: Zitate aus den Interviews werden in den Darstellungen der Ergebnisse *kursiv* geschrieben. Bei Wörtern oder Ausdrücken in Anführungszeichen, die nicht *kursiv* sind, handelt es sich um Hervorhebungen des Autors. In den Zitaten der Interviews werden zustimmende Hörerrückmeldungen (wie z.B. „Ja“ oder „Mhm“) weggelassen.

dazu wirken jedoch mitunter etwas aufgesetzt, so dass man neugierig darauf wird, was sich denn dahinter noch verbergen möge. Auf der anderen Seite gibt es da nämlich noch die langsame türkische „Damar"-Musik[11], die sie traurig mache und *„voll auf den Boden"* bringen könne, die sie aber dennoch mag, gerade wenn sie traurig sei. Gemeinsam ist den beiden Musiktypen die türkische Sprache, aber auch die in den Texten behandelte Thematik: Liebe. Das angehörte Lied entpuppt sich als eine moderne Variante dieser typisch türkischen Thematik. Ayla begrüßt Modernisierungen, die ein Aufeinander-Zugehen der türkischen und westlichen (deutschen-) musikalischen Welten versprechen. Dabei wird aber auch ein Zweifel deutlich, der sich um die Frage dreht, ob die dabei entstehenden integrativen Gestalten halten können, was sie versprechen, ob Übersetzungen gelingen und ob dabei nicht etwas verloren geht. Im Interview betätigt sich Ayla selbst auch mehrmals als Übersetzerin vom Türkischen ins Deutsche, zumindest versucht sie es, was aber nur unbefriedigend gelingt und auch auf der Beziehungsebene mit Irritationen verbunden ist. Diese Übersetzung tut aber Not, haben die türkischen Texte für sie doch immer so eine *„coole Bedeutung"* und passen mit ihren *„Sprichwörtern"* doch auch so treffend auf Situationen, insbesondere auf solche, in denen es um tiefe, innige Gefühle und Stimmungen geht wie Liebe und Trauer. Insgesamt wird eine Diskrepanz erkennbar, zwischen Wunsch und Machbarem, zwischen äußerlichem Sich-Geben und inneren Befindlichkeiten.

Auch in der dem Interview folgenden gemeinsamen musikalischen Improvisation setzt sich die Logik dieser Diskrepanz fort. Ähnlich wie die angehörte Musik entsteht auch hier eine kraftvolle Musik, die Spielfreude und gemeinsames Toben suggeriert, mit einem von Ayla als türkisch identifizierten Instrument (Darbuka) und einem als westlich (genauer englisch) identifizierten Instrument (Gitarre). Dieser Eindruck stellt sich aber nur vordergründig ein. In der Situation selbst fühlte sich das anders an. Es machte wenig Spaß und auch Ayla schien nicht wirklich viel Spaß daran gehabt zu haben. Sobald es ruhiger wird, sobald eine feinere Abstimmung zwischen

[11] „Damar"-Musik ist verwandt mit Arabesk. Im Internet konnte ich einen Forumsbeitrag des Balkanforums finden, in dem ein Nutzer der oder die sich „Fuat" nennt, diese Musik eindrücklich beschreibt: „Das ist eine Musikrichtung, deren sentimentale Texte und unerfüllte Liebesgeschichten, dass endlose Leiden an der Welt und im Alltag in melancholische Art vorgetragen werden. Damar (=Ader) bezieht sich darauf, dass die meisten Zuhörer dieser Musikrichtung bei jedem Konzert sich mit Rasierklingen am ganzen Körper zurichten ggfs. die Adern aufschlitzen. Für manche mag das absolut krank sein, masochistisch und suizidfördernd, bei der jungen türkischen Mittelschicht in Anatolien ist dies ein fester Bestandteil, wenn man auf einem Müslüm Gürses Konzert sich zurichtet." (http://www.balkanforum.info/f13/damar-musik-195835/)

den Spielern in der Luft liegt, wird der Zweifel auch in der Musik erkennbar. Was machen wir hier eigentlich? Macht der *„Englisch-türkisch-Remix“* nur scheinbar Spaß? Von Ayla wird er als nicht geglückt, als *„Schrott“* eingestuft, wofür sie insbesondere ihr Unvermögen verantwortlich macht.

5.1.1.2 Dynamische Sinnbereiche

5.1.1.2.1 Das moderne türkische Lied als Integrationsversuch

Das mitgebrachte Lied *„bringt einem in Stimmung“*, macht *„gute Laune“*.
Es motiviert dazu auszugehen und „Party machen“ zu gehen:

> Ja, so, wenn ich mich gerade dabei bin mich fertig zu machen, so anziehen, dies das, halt. Mache ich es immer an ganz laut und hör es mir an“ und „Ja also, das motiviert einem finde ich, also mich mal beziehungsweise.

Die im Interview geschilderten typischen Situationen, in denen das Lied gehört wird, sind jugendtypisch. Es sind Situationen, in denen sie sich als moderne, selbstbewusste junge Türkin erleben kann, die feiern geht und ihre Weiblichkeit bejaht. Die Sängerin bietet dafür eine Identifikationsmöglichkeit. Das Lied motiviert, es ihr gleich zu tun, auch entgegen dem traditionellen türkischen Frauenbild, nach dem Frauen eher eine passive und zurückhaltende Rolle einnehmen sollen. Denn es ist davon auszugehen, dass dieses Frauenbild ebenfalls an sie herangetragen wird: durch türkische Medien, türkische Freunde und eventuell auch durch die Familie. Sich westlich zu verhalten ist vor diesem Hintergrund keine Selbstverständlichkeit. Über die Familie sagt Ayla, dass die Mutter nur langsame, der Vater aber eher englische Lieder höre. Dies ist ein Indiz dafür, dass der Vater der westlichen Lebensweise gegenüber aufgeschlossen ist. Ayla berichtet auch, dass sie mit ihm eher Deutsch spricht. Auch die Tatsache, dass es der Probandin erlaubt ist, das Jugendzentrum zu besuchen, welches stark von männlichen Jugendlichen dominiert wird und in der Stadt eher einen schlechten Ruf genießt, spricht für die Vermutung, dass der Vater möglicherweise die westliche Lebensweise gut heißt oder zumindest toleriert.
Das Lied ist aber nicht nur westlich und modern. Es stellt für Ayla eine gewünschte kulturelle Synthese dar. Es ist in türkischer Sprache verfasst mit der für türkische Lieder typischen Thematik Liebe, aber schneller und mit modernen Instrumenten. Sie spricht von einem *„Liebeslied aber halt in poppiger Form“*. Ihren Wunsch nach Modernisierung der türkischen Musik sieht man auch in der symbolischen Gegenüberstellung der beiden Instrumente Saz und Gitarre. Zur Saz sagt sie: *„das klingt so*

altmodisch", Gitarre dagegen gefalle ihr besser, die würde sie auch gerne selbst spielen lernen. Sie sagt: *„Jetzt gefallen mir die Lieder auf Türkisch heutzutage mehr anstatt die von früher"*, da nun häufiger die Gitarre zu hören sei.
Das Lied wird bisher wenig mit Freunden geteilt. Es gehört eher einer persönlichen Sphäre an. Von den türkischen Freunden, mit denen sie prinzipiell schon türkische Musik gemeinsam anhört, wisse sie gar nicht, ob sie es kennen. Nur ihre Schwester *„hört das auch sau gerne"*. Ihren Deutschen Freunden in der Schule würde sie das Lied schon gar nicht vorspielen. Hier erwartet sie nur Unverständnis und abwertendes Befremden. Die Deutschen *„verstehen das ja nicht. Da lachen sie meistens darüber. So ‚was ist das?'-mäßig?"*. Ein Grund für diese Tendenz zum privaten Anhören des Liedes könnte darin liegen, dass sein Konsum quasi von beiden kulturellen Seiten angreifbar ist: von der Türkischen, weil es zu westlich ist, von der Deutschen: weil es auf Türkisch ist.

5.1.1.2.2 Die langsame türkische Musik als mütterlicher Tröster

Aylas Haltung zu langsamer türkischer Musik, die sie auch „Damar" nennt, erscheint zwiespältig. Einerseits findet sie die traditionellen türkischen Instrumente altmodisch und auch die Musik bringe sie *„voll auf den Boden",* andererseits mag sie die Lieder, *„die zu Situationen passen"*, z.B. wenn sie traurig ist. Es lässt sich diesbezüglich auch eine Konnotationsverschiebung während des Interviews feststellen. Während am Anfang die langsamen türkischen Lieder nur als „Stimmungsbremser" erscheinen, wird ihr Wert für traurige Situationen später betont *„Ich mag es halt, weil es traurig ist"*, außerdem werden sie nun als die Regel vorgestellt: *„Ich höre am meisten, wenn türkische Musik, eh eher langsame"*, während die mitgebrachte moderne Musik nun als Ausnahme präsentiert wird. Gegen Ende stellt sie aber wiederum klar, dass sie *„alles immer gemischt"* höre, aber langsame türkische Musik nur hört, wenn sie traurig sei, *„am meisten, wenn ich traurig bin, sonst nicht, so"*.
Wie ist diese Dynamik im Gesprächsverlauf zu verstehen? Die Aktualisierung der Mutterbeziehung während des Gesprächs über den Musikgeschmack der Eltern scheint für diese Wendung eine Rolle zu spielen.
Als Kind habe Ayla mehr türkische Musik gehört, weil ihre Mutter Türkisch gehört habe. *„Meine Mama die hört sau gerne türkisch langsam, so ganz langsame Lieder"*. Mit deutscher Musik könne die Mutter nichts anfangen, weil sie sie nicht verstehe: *„also wenn ich jetzt ein deutsches Lied anmachen würde, dann würde sie nicht viel*

davon verstehen". Je älter Ayla wurde, desto mehr Möglichkeiten hatte sie, einen eigenen Musikgeschmack zu entwickeln und sich mit der Musikwahl abzugrenzen: *„Und dann danach hat es sich halt so entwickelt (.) das ich als, ja, halt. ((lacht)) Das halt, je älter ich geworden bin, halt, dass ich das gehört habe was ich will.* Dazu gehört auch Deutschrap, welchen die Mutter aber überhaupt nicht möge und sage: *„was ist das für eine Scheiße, mach's aus! Als würden so ein paar Leute streiten"*. Ayla schildert hier einen jugendtypischen Individuationsprozess in Richtung Selbstbestimmung. Mit der Deutschrap-Musik hat sie sich etwas Eigenes aufgebaut, in das die Mutter auch aufgrund der Sprachbarriere keinen Einblick hat. Da gibt es aber noch eine andere Seite. Die langsamen Lieder, welche die Mutter so mag und die sie seit ihrer Kindheit kennt, bedeuten auch ihr etwas, besonders wenn sie nicht so gut gelaunt ist. Auf meinen Hinweis hin, dass sie doch eben gesagt habe, dass die Langsamen sie runterziehen, beginnt Ayla, diese zu verteidigen und nimmt zur Rechtfertigung eine Kontrastierung zu deutschen langsamen Liedern vor.

> Ich mag z.B. gar keine solche deutschen Lieder, z.B. die Langsamen da, die mag ich ganz und gar nicht. Die höre ich NULL, nie. […] Aber auf Türkisch höre ich die gerne (.) weil die haben auch so eine coole Bedeutung, also Texte und so."

Die langsamen türkischen Lieder, welche eher der mütterlichen Sphäre zuzuordnen sind, scheinen eine Funktion zu übernehmen, welche die deutschen Lieder nicht übernehmen können, nämlich die Regulation von Gefühlen und Stimmungen, welche eher mit regressiven, sich sammelnden Tendenzen einhergehen, im Gegensatz zu den expansiven Tendenzen der Individuation. Insbesondere bei Trauer vermögen sie Trost zu spenden, aber auch zu Liebe passen sie. Wobei das Thema Liebe ihrer Meinung nach auch durchaus anders aufgegriffen werden kann und nicht immer mit dieser traurigen Stimmung der „Damar"-Lieder verbunden sein muss. Das mitgebrachte Lied nennt sie z.B. ein *„Liebeslied in guter Stimmung"*.

5.1.1.2.3 Die passenden türkischen Texte

Sowohl in dem modernen türkischen Lied als auch in den langsamen türkischen Liedern nehmen die türkischen Texte für Ayla eine wichtige Rolle ein. Auf Türkisch sei das moderne Lied *„cool"* und habe *„ja [auch] so einen Sinn"*. Allgemein haben die Texte in türkischen Liedern für Ayla *„so eine coole Bedeutung"*. Was das Wort „cool" in diesem Kontext für sie bedeutet, lässt sich nicht genau sagen. Die weiteren Ausführungen sprechen dafür, es im Sinne von „ansprechend" zu verstehen. In türkischen Liedtexten gebe es viele *„Sprichwörter"*. Sie werden auch als Grund ange-

führt, warum ihr die *"Texte auf Türkisch viel besser"* gefallen als die Texte in der anderen Musik, die sie ebenfalls hört, nämlich Deutsch und Englisch. Was ihr so gut an den „Sprichwörtern" (im Beispiel beschreibt sie eine Metapher) gefällt, kann Ayla nicht zum Ausdruck bringen. Aber die genannten Situationen und Anlässe deuten darauf hin, dass die türkischen Texte besonders zu den in türkischen Liedern angesprochenen Themen Liebe und Trauer passen. Die türkische Sprache findet Ayla zufolge *„so Wörter und das macht das Lied irgendwie cool"*

Demgegenüber klingen die vertrauten türkischen Sprichwörter und Redewendungen in deutscher Übersetzung fremd. Der türkischen Sprache scheint somit die Funktion einer „Gefühlssprache", einer Art emotionalen Heimat zuzukommen, in der auch tiefe, innige Gefühle rund um die Themen Liebe und Trauer zum Ausdruck gebracht werden können, Gefühle, die zur eigenen Situation passen und durch deren Ausdruck man sich verstanden fühlt.

5.1.1.2.4 Die beinahe schon resignierte Übersetzerin

Im Interview gibt es mehrere Szenen, in denen Ayla sich als Übersetzerin bemüht. Besonders schön lässt sich die darin enthaltende Dynamik an der Szene zeigen, in der Ayla versucht, den Liedtitel „Aşk Kaç Beden Giyer" zu übersetzen.

Szene: Ayla warnt davor, *„Türkisch ist es cool"*, aber *„wenn man es gerade jetzt auf Deutsch übersetzen würde, wäre es richtig scheiße"*. Auf mein interessiertes Fragen übersetzt sie den Titel mit *„Was für eine Größe zieht Liebe an"*. Mir gelingt es zunächst nicht, den Sinn eindeutig zu erfassen, da ich das Verb „anziehen" im Sinne von Attraktion verstehe und erst nach nochmaligem Erklären mit Hilfe des Bildes „Kleider anziehen" die Frage wörtlich verstehe, sich der Sinn mir aber weiterhin nur wage erschließt. *„Ich sage doch, es klingt scheiße"* lautet ihre Feststellung, um gleich danach diese Feststellung aber wieder in Frage zu stellen: *„Das klingt scheiße, gell?"* Diese beiden Aussagen haben eine merkwürdige Doppelstruktur. Hier schwankt etwas zwischen einer akzeptierenden Hinnahme und einer Infragestellung, ob es wirklich so ist bzw. so sein muss. Dass die Übersetzung nicht passt, hatte Ayla ja schon vorausgesehen. Es ist zu vermuten, dass es sich um eine Reinszenierung von Übersetzungssituationen handelt, deren Ablauf und unbefriedigendes Ergebnis sie kennt, z.B. mit ihren deutschen Freunde in der Schule, was sie zu der resignierend wirkenden Aussage bringt: *„die verstehen das ja nicht."* und weshalb die Übersetzungsmöglichkeit schon gar nicht mehr als Option angesehen zu werden scheint. Auf

der anderen Seite wird diese Feststellung durch die um Bestätigung und Zustimmung suchende Frage wieder relativiert. Wohl aus dem gegenteiligen Wunsch heraus, dass es doch Übersetzungsmöglichkeiten geben möge, wird die Feststellung hier gleich wieder zur Disposition gestellt. Im Sinne von: „Wie sieht er es? Kann er meine Feststellung bestätigen oder widerspricht er mir und meine Hoffnung nach Übersetzungsmöglichkeiten wird genährt?“ Führt man sich die im vorangegangen Kapitel erörterte Bedeutung der türkischen Sprache als Gefühlssprache vor Augen, dann wird einem die „Not-Wendigkeit“ dieser Hoffnung auf Übersetzungsmöglichkeiten bewusst. Denn wie lässt sich ein integriertes Leben in beiden Kulturen führen, ohne dass die mütterliche Sphäre intimer Gefühle und Bedürfnisse in die andere Kultur übersetzt werden kann, kommunizierbar wird und auch dort gelebt werden kann? Das „Sich-Abfinden-Müssen“ festigt dagegen eine Spaltung der kulturellen Welten mit möglicherweise aufgeteilten Zuständigkeitsbereichen: Gefühle hier, Selbstverwirklichung dort.

5.1.1.3 Haupt- und Nebenbild

Will man das bereits Erörterte auf eine abstrakte Ebene heben und fragt nach den Strukturen, welche die dynamischen Sinnbereiche zusammenhalten, so lässt sich die Begegnung als eine Dynamik zweier Bilder begreifen.

Im Hauptbild sucht sich Ayla als moderne deutsch-türkische Jugendliche zu präsentieren. Gerade dieses Lied in das Interview mit einem Deutschen mitzubringen, welches ja, wie selbst zugegeben, atypisch für den eigenen Konsum türkischer Musik ist, untermauert diesen Selbstdarstellungswunsch. Damit soll aber nicht gesagt werden, dass sie nur einen Eindruck erwecken will. Nein, es handelt sich vielmehr um eine Facette ihres Selbstbildes bzw. ihrer Identität, sich als modern, aktiv, selbstbewusst und selbstbestimmt zu sehen. Es scheint eine Entwicklungsrichtung zu sein, die sie für sich eingeschlagen hat und als erstrebenswert ansieht. Die langsame türkische Musik der Mutter mit dem traditionellen Instrument Saz, die sie als Kind passiv mitbekommen hat, sieht sie dagegen als altmodisch an.

Mit dieser Selbstdarstellung sind aber auch Komplikationen verbunden, welche sie in dem Unterfangen moderne Individuation immer wieder zur Besinnung rufen. Es tauchen Zweifel auf, ob dabei nicht etwas auf der Strecke bleibt. Wo bleiben z.B. die tiefen Gefühle, wie Liebe und Trauer, welche die türkische Sprache so schön in Worte zu kleiden vermag? Diese Wertschätzung der türkischen Sprache, dieses „Nicht

um jeden Preis“ ist das Nebenbild, welches Ayla die Kosten einer rücksichtlosen Assimilation vor Augen führen. Besonders in „regressiven“ Momenten wie Trauer kommt es zur Geltung.

Einen Integrationsversuch stellt dabei das mitgebrachte moderne Lied dar, welches die türkische Thematik und Sprache mitbringt, aber in einer modernen Fassung vorträgt „Aşk Kaç Beden Giyer“, was für eine Größe zieht Liebe an. Man könnte diesen Titel auch mit der Frage übersetzen: In welches kulturelle Gewand passt die Liebe? Ein wichtiges Thema, welches Ayla umtreibt. Bei ihren deutschen Freunden in der Schule trifft das Türkische, auch in einem modernen Gewand, nach ihren Erfahrungen auf Unverständnis und Abwertung, weshalb sie es eher für sich behält. Dort kann sie nur wenig Hilfe für die Übersetzungsarbeit erwarten. Möglichweise war das Mitbringen des Liedes zu dem Interview aber mit einem Wunsch nach Übersetzung verbunden, welcher durch die Hoffnung auf einen interessierten Zuhörer genährt wurde. Die holprige Übersetzungssituation und die enttäuscht vorgebrachte Frage: *„Das klingt scheiße, gell?“*, ermöglichte ein Einfühlen in diesen Wunsch und demonstrierte, dass für diesen Transfer in ihren Augen wenig Hoffnung besteht.

Die Dynamik von Haupt- und Nebenbild lässt sich aus den beiden polaren Tendenzen: „Sich entfalten – vertiefen“ erschließen. In ihrer Individuationsbestrebung will Ayla alles, was sie ausmacht, entfalten und weiterentwickeln, sowohl ihre türkische Seite als auch ihre Prägungen in der deutschen Kultur. Bei genauerem Hinsehen wird aber deutlich, dass dies nicht so einfach ist, insbesondere dann, wenn es um ein präzises Abstimmen beider Teile, um das Vertiefen ihrer Beziehungen geht. Wie beschrieben lässt sich die mütterliche Welt der tiefen Gefühle nur schwierig ins Deutsche übersetzen. Genauso trifft aber auch die deutsche Hip-Hop-Musik auf das Unverständnis der Mutter. Sie steht vor der Aufgabe, dass die Erweiterung auch Tiefe behält.

5.1.2 Orhan – „erst Land und dann das andere“

5.1.2.1 Wirkungsgestalt

Der 22-jährige Orhan, damit der Älteste unter den Probanden, bringt das Lied "Türkiyem" von Mustafa Yıldızdoğan in die Befragung mit. Das Lied hat etwas Hymnenartiges und wird mit traditionellen türkischen Instrumenten vorgetragen. Es wirkt fremd aber gleichzeitig faszinierend auf mich und ich lasse mich schnell von der „erhebenden“ Stimmung des Liedes mitreißen. Auch Orhan scheint davon ergrif-

fen zu sein und wippt während dem Anhören mit den Fingern im Takt mit. Stolz erzählt er im anschließenden Interview, was er mit dem Lied verbindet: *„die Liebe zur Türkei“*. Er zeichnet ein Bild einer Vaterlandsliebe, die tief in seiner Identität verwurzelt ist, die er mit seiner Volksgemeinschaft geteilt sieht und die mir zunächst fremd vorkommt und mich eher erschreckt. Mit der Aussage: *„Ich bin halt nationalistisch veranlagt“* unterstreicht er quasi die Naturgegebenheit dieser Einstellung. Nach freundlichem, aber hartnäckigem Nachfragen erfährt dieses Bild aber eine Einbettung, die mich, was meine Antipathie gegenüber Nationalismus betrifft, aufatmen lässt und andererseits ein Einfühlen in ein Leiden erlaubt: Das Lied und die Liebe zur Türkei ist eng mit seiner Familie verbunden. Er schildert Trennung und Spaltungssituationen: seine Großeltern seien nach einem Pendlerleben ganz zurückgekehrt, sein Vater könnte vielleicht auch irgendwann zurückkehren. Für ihn dagegen komme eine Rückkehr nicht in Frage, sei er doch in Deutschland aufgewachsen und habe seine Freunde hier. Damit einher gehen Verlustängste, z.B. vor dem Tod der Großeltern, bevor er sie wieder in der Türkei besucht hat. Die nationalistische Gesinnung scheint vor diesem Hintergrund eine bewahrende und zusammenhaltende Funktion zu übernehmen, die sehr fundamental zu sein scheint, gelte es ihm zufolge doch, sein Land auf Leben und Tod zu verteidigen: *„ich würde auch für mein Land sterben“* und über das persönliche Glück zu stellen: *„erst Land und dann das andere“*. Dazu passt auch seine Tendenz, Wert auf Tradition, auf Althergebrachtes und auf Kontinuität zu legen, die sich im Interview an mehreren Stellen zeigt. Merklich erfreut, dass sich jemand dafür interessiert, öffnet sich Orhan und versucht im Laufe des Gesprächs zu vermitteln, welche Bedeutung die türkische Lebenswelt der Gemeinschaft, der Sprache, Musik und Instrumente in seinem Leben einnehmen. Besonders die Gefühlsbetontheit und die Tiefgründigkeit werden immer wieder herausgestellt, die er in er der deutschen Lebenswelt zu vermissen scheint. Eindrücklich schildert er das Hören von „Damar“-Musik als ein Gemeinschafterlebnis mit einem prototypischen Selbstbehandlungsverlauf, vom gemeinsamen Schwelgen in der Trauer zum „Wiederrausholen“ mit Hilfe von fröhlicher Musik und Tanz.

Gerade in seinen Erzählungen, in denen er versucht, die türkische Lebenswelt mir als Deutschem verständlich zu machen, hinterlässt Orhan auch einen weichen, sensiblen Eindruck, der nicht so recht in das Bild des starren Nationalisten passt. Meine interessierte und wertschätzende Haltung seinen Erzählungen gegenüber scheint ihm dabei zu helfen, sich zu öffnen. So kommen im Verlauf des Interviews auch zaghaft

andere Hörgewohnheiten zum Vorschein. Er erzählt, dass er neben traditionellen türkischen Stilen auch manchmal türkischen Rock, Hip-Hop oder Pop höre, auch wenn er deren Bedeutung eher herunterspielt. Neben türkischer Musik hört er auch Deutschrap und amerikanischen Hip-Hop. Diese Musikvorlieben scheinen aber ambivalent besetzt zu sein. Es fällt ihm schwerer, Gründe dafür zu nennen. Sie werden eher auf Einflüsse von außen zurückgeführt: auf die Medien, auf Freunde, haben aber auch einen Platz in seiner Identität gefunden: *„Das ist einfach (.) einfach in mir drin“*. Er verbindet diese in der frühen Jungend einsozialisierte Musik mit Aktivität und Aggressivität.

In der anschließenden gemeinsamen Improvisation bemüht sich Orhan, am Schlagzeug einen für ihn befriedigenden Rhythmus herzustellen. Ich spiele die türkische Darbuka. Mit den gefundenen Übereinstimmungen zwischen uns beiden gibt er sich aber nicht zufrieden, er setzt immer wieder neu an, seinen hohen Ansprüchen auf Komplexität und Passung wird er dabei nicht gerecht. In der Reflexion entwertet er die entstandene Musik und insbesondere seine musikalischen Fähigkeiten. Er kontrastiert die misslungene Improvisation mit dem geglückten Gespräch, in dem er sich öffnen und mitteilen konnte, und verbindet damit einen Wunsch bzw. Appell an die deutsche Gesellschaft, in dem er die Bedingungen, die ihm helfen sich zu öffnen, expliziert:

> Wenn wir uns integrieren müssen, denke ich, dann müssen die anderen Leute auch mal wissen, was wir so/“, „ Z.B. die türkische Musik: (.) Arabesk oder, ist egal welche. Die singen ja immer so (.) (unverständliche Wörter). Das hört sich halt für Deutsche, sag ich mal, komisch an. Also, wie Hundegejaule oder so. Aber für uns ist das halt das Gefühl, so.

5.1.2.2 Dynamische Sinnbereiche

5.1.2.2.1 Das nationalistische türkische Lied als stabilisierende Vergewisserung

Das Lied "Türkiyem" von Mustafa Yıldızdoğan ist für Orhan etwas Althergebrachtes, was mit Beständigkeit assoziiert wird. Der Sänger sei sein *„Lieblingssänger von der türkischen Musik*“ den er immer noch höre: *„Das ist eine Legende, sag ich mal.“* Er sei mit ihm aufgewachsen und erzählt, wie von einer alten Plattensammlung, die man in Ehren hält, dass er *„ALLE Alben von dem, als KASSETTE noch sogar“* habe. Das Lied stellt Orhan zufolge außerdem eine Art „verbindliches“ Kulturgut dar, welches alle Türken teilen: *„Also das Lied kennt auf jeden Fall jeder Türke, jeder“*.

Der Inhalt des mitgebrachten Liedes sei Orhan zu folge *„eher nationalistisch“*. Der Sänger *„singt also über Türkei, wie er das Land liebt“*. Diese Vaterlandsliebe gipfelt in der Aussage: *„ich sterbe für Türkei“*. Orhan identifiziert sich mit dem Lied und mit seiner Botschaft. Er selbst sagt: *„ich bin halt nationalistisch veranlagt und (.) ich liebe mein Land über alles“*. Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der das vorträgt, lassen darauf schließen, dass diese Vaterlandsliebe ein zentrales und elaboriertes Element seiner Identität ist.

Diese Identifikation mit der Türkei ist aber nicht unangefochten und widerspruchsfrei. Denn auf der anderen Seite muss Orhan seine Lebensrealität in Deutschland in Rechnung stellen. Er betont zwar: *„Obwohl ich hier geboren bin, fühle ich mich trotzdem hingezogen zur Türkei“*, um aber gleich im nächsten Satz klarzustellen: *„Aber, ich würde auch nicht dort wohnen wollen.“* Als Gründe führt er an, dass er in Deutschland aufgewachsen sei und seine Freunde hier habe. Diese beiden Aussagen stehen in einem Spannungsverhältnis, welches sich vergleichbar auch in der räumlichen Spaltung seiner Familie widerspiegelt. Ein Teil seiner Verwandten lebt in der Türkei, ein Teil in Deutschland. Es besteht eine gewisse Unsicherheit darüber, wer noch zurückkehren wird und wer nicht. Seine Großeltern seien schon vor drei, vier Jahren zurückgegangen. Davor hätten sie ein Pendelleben hier und dort geführt. *„Und ich denke auch, (.) das MEIN Vater, sagen wir mal, die Generation, die letzte Generation sein wird, wenn überhaupt, die zurückkehren. Also für immer sozusagen.“* Diese Situation geht mit Verlustängsten einher:

> Ich war jetzt seit vier Jahren nicht mehr dort und ich habe ehrlich gesagt Angst, das ich/ Also dieses Jahr muss ich unbedingt hin. Weil ich habe Angst, dass ich irgendwie meine Oma oder meinen Opa nicht mehr sehen kann, weil sie dann sterben oder so.

Im Interview wird deutlich, dass er, wenn er von der Türkei spricht, auch seine Verwandten meint. Dass die Türkei ein Symbol, das Land quasi eine materielle Repräsentation seines familialen Zugehörigkeitsgefühls darstellt, deutet sich auch darin an, dass er das *„komische Gefühl“*, welches das Anhören dieses Liedes in ihm auslöst, als ein Vermissen benennt. *„Also Ich vermisse mein Land z.B.. Dann denke ich an mein Land und ich vermisse es dann auch.“*

Vor diesem Hintergrund erscheint das Lied und das darin ausgedrückte türkische Nationalbewusstsein etwas Stabilisierendes und Haltgebendes zu haben, ist es doch etwas, was alle Türken miteinander teilen und was ihn auch über die Ferne mit seinen Verwandten verbunden fühlen lässt. Diese stabile Wurzel gilt es auch zu bewahren und im Notfall zu verteidigen. Orhan pflichtet dem Sänger des Liedes bei *„Also*

ich, ich denke genauso, wie er es in dem Lied singt. Also (.) ich würde auch für mein Land sterben". Da Orhan dies im Kontext der Erzählung über die Rückkehr seines Großvaters und über die potentielle Rückkehr seines Vater erzählt, deutet diese Verteidigungsbereitschaft auch auf eine Solidarität mit diesen Personen: Auch wenn sie ihn verlassen oder aus der anderen Perspektive, auch wenn er bleibt, bleibt er ihnen treu verbunden.

Mit dem Lied kann sich Orhan seiner Herkunft und auch seiner Zugehörigkeit zu Familie und anderen Personen, mit denen er diese teilt, vergewissern und dies vor dem Hintergrund einer Lebenssituation, die durch Abschiede, Trennungen und einer inneren Zerrissenheit gekennzeichnet ist.

5.1.2.2.2 Die tiefgründige türkische Sprache der Gefühle

Das *„komische Gefühl",* das Orhan beim Anhören des mitgebrachten Liedes empfindet und das er mit dem Vermissen seines Landes in Verbindung bringt, könne er nicht beschreiben. Im Deutschen scheinen ihm die passenden Wörter dazu zu fehlen. Denn er merkt an:

> Und (.), ich sag mal so, im Türkischen, also bei türkischen Liedern (.) sind die Wörter/ also überhaupt im Türkischen sind die Wörter so richtig tiefgründig. Die gehen mehr/ wie soll ich sagen? haben mehr Gefühl, sag ich mal. [und] Z.B. im Deutschen da gibt es nicht so viele Wörter.

Diese Qualität der türkischen Sprache kontrastiert er mit der deutschen Sprache, die für ihn nicht so geeignet ist, um Gefühle zum Ausdruck zu bringen: *„Also die deutsche Sprache, die hat nicht viel Gefühl finde ich, meiner Meinung nach."* Er formuliert diese an mehreren Stellen des Interviews vorkommende Feststellung nicht als Faktum, sondern als seine Meinung. Damit lässt er die Möglichkeit offen, dass es für andere Menschen anders sein könnte. Aber für ihn gilt: *„Ja, die [die türkischen Wörter, Anmerkung] sind halt viel tiefgründiger, sag ich mal. Die haben mehr Gefühl für mich, finde ich mal."*

Dennoch bemüht er sich, mir als Deutschen diese Qualität verständlich zu machen und zu übersetzen. Am Beispiel des Kosewortes "gözbebeği" (dt. etwa Pupille) versucht er, mit Hilfe eines ungefähr äquivalenten deutschen Ausdrucks, eine Brücke zur emotionalen Bedeutung zu schlagen. Das *„Heißt dann auch so viel wie, mein ein und alles."*. Er bemüht sich auch, den metaphorischen Gehalt dieses Wortes zu beschreiben, ist mit dem Ergebnis aber nicht zufrieden.

> Weil das/ Die Pupille ist in dem Körper drin und/ Also "Du bist mein, meine Pupille (lachend)" oder so ähnlich ist das dann so zu verstehen. Aber auf Deutsch ist das dann halt

> komisch. Das ist bei vielen Sachen so, dass/ (.) Manches kann man auch gar nicht übersetzen, weil sich das dann zu komisch anhört auf Deutsch.

Es scheint so, als ginge in der deutschen Übersetzung viel verloren von der Vielfalt der Bedeutungsfacetten, von Assoziationen, inneren Bildern und Gefühlen. *„Das versteht man dann ganz anders. Also die Wörter auf Türkisch die vers/ kann man sehr in vielen Hinsichten verstehen, einmal so einmal so“*

Neben dem Bedeutungsreichtum der einzelnen Wörter betont Orhan außerdem, dass das Türkische *„SEHR viele Wörter für eine Bedeutung“* habe, z.B. dafür, wie man seine Freundin nennen könne.

Alles in allem lässt sich zusammenfassend sagen, dass die türkische Sprache für Orhan, sowohl was das Vokabular als auch den Bedeutungshof der Wörter angeht, vielfältiger und emotional aufgeladener ist. Besonders für emotionale Themen wie Liebe erlebt er sie als wesentlich passender als das Deutsche. Das Türkische wird hier als Gefühlssprache präsentiert, welche Orhan eine emotionale Heimat bietet.

5.1.2.2.3 Die wie von selbst erlernte türkische Schriftsprache

Orhan betont auch, dass er besser Türkisch lesen und schreiben kann als Deutsch, obwohl er in Deutschland aufgewachsen sei und zur Schule gegangen sei. Dies erzählt er nicht ohne Stolz. Es entsteht der Eindruck, als wolle er betonen, dass es ihm trotz des Lebens in Deutschland gelingt, seine Muttersprache und damit ein wichtiger Teil seiner türkischen Identität zu bewahren. Zur Frage, wo er das gelernt habe, antwortet er: *„So, selbst (lachend), (.) selbst eigentlich“, „Das ist einfach von selbst gekommen, sag ich mal“*. Durch diese Präsentation seiner Sprachfähigkeiten als selbstverständlichen Teil seiner Identität, entsteht wie bei der Vaterlandsliebe der Eindruck einer naturgegebenen Fähigkeit, die man nicht erlernen muss. Diese Aussage erinnert mich an vergleichbare Äußerungen von anderen Jugendlichen aus dem Jugendzentrum, die bei bestimmten Eigenschaften und Fähigkeiten, wie z.B. dem Spielen-Können eines bestimmten Rhythmus immer wieder der Argumentation einer Blutideologie folgen: *„das haben wir im Blut“*. Auf Nachfragen hin, bricht Orhan diese Argumentation aber doch auf und erklärt, dass er türkische Zeitungen gelesen habe und erzählt von einem türkischen Lehrer vom Konsulat aus der Grundschulzeit. Dessen Einfluss auf seine Schriftsprachfähigkeiten schätzt er aber als gering ein:

> O.k., da haben wir aber nicht viel beigebracht bekommen, also, da war eigentlich fast gar nichts. Das war wie eine Freistunde sozusagen. Da hat jeder gemacht, was er will eigentlich (lachend).

5.1.2.2.4 Die Gefühlswelt der türkischen Musik: Musik für alle Fälle

Die türkische Musik wird als *„viel tiefgründiger“* und gefühlvoller angesehen als nicht-türkische Musik. Hier wird auch keine Ausnahme gemacht, was die Stilrichtungen türkischer Musik angeht: *„Und (.) zu jeder Musikrichtung eigentlich kann man (.) das gleiche Gefühl reingehen eigentlich“*. Die türkische Musik vermag ihn zu berühren und Gefühle auszulösen:

> Da kochen die Gefühle, sag ich mal. Da kommen alle Gefühle raus. Kommt halt auf die Richtung dann an, ob es was Langsames ist, ob es was Schnelles ist (.), ja. Wenn es was Fröhliches ist, dann ist es fröhlich und dann lacht man schon selbst und ist halt glücklich irgendwie. Wenn es was Langsames ist, wenn es - keine Ahnung - (.) um Liebe geht (unverständliches Wort), (.) dann ist man halt manchmal traurig, manchmal glücklich.

Türkische Musik eignet sich also nicht nur für traurige Stimmungen, wie z.B. Liebeskummer, sondern passt genauso gut auch zu Fröhlichkeit.

Das Interview gibt Hinweise darauf, dass sich diese „Berührbarkeit“ durch türkische Musik in frühen Erfahrungen in der Familie aber auch in lebendigen Traditionen, entwickelt hat. Orhan spricht über die türkische Volksmusik: *„das ist eigentlich DAS, was ich von meinen Eltern beigebracht habe, beigebracht bekommen habe.“* Sie werde auch mit den charakteristischen türkischen Instrumenten gespielt, die für Orhan ebenfalls von Bedeutung sind. In folgender Szene schildert Orhan die bedeutsame Einbettung der Musik und der Instrumente in den Traditionen, anhand der türkischen Hochzeit.

Szene: Nachdem ich an dieser Stelle des Interviews, die übliche Zurückhaltung eines Interviewers etwas verließ und mein Interesse für die türkischen Instrumente bekundete und auch meinen Eindruck kundtat, dass ein Instrument in dem angehörten Lied für mich wie Bienen geklungen habe, beginnt Orhan den Ablauf einer türkischen Hochzeit mit ihren Bräuchen und der charakteristischen Musik zu beschreiben.

> Z.B. wenn du das jetzt gesehen hast, weiß ich nicht. (.) Auf Hochzeiten, wenn man die Braut abholen geht, also bei uns ist es ja so, man geht die Braut abholen, dann gibt es einen Konvoi, fahren irgendwo herum und hupen halt. Und (.) dort wird dann immer, wenn die Braut rauskommt z.B., einmal diese "Zurna" und - wie heißt das andere? - Schlagzeug, aber das hängt man so um. Das ist ein bisschen groß so und das spielt der/ da hat er einen normalen Schlagstock und einen so dünnen, ganz dünnen. Und das spielen die dann, das ist dann (.)/ Darauf spielen die meistens die türkischen Volkslieder dann auch. Und das ist dann (.) "Halay", weißt du was das ist? – **Nein**[12] - Das, wo die sich dann zusammenhalten und so.

Es fällt auf, dass die Beschreibung an manchen Stellen holprig ist. Es fehlen ihm anscheinend die Worte, die türkischen Traditionen zu beschreiben. Möglicherweise hat er das noch nicht oft in der deutschen Sprache gemacht. Aber er erzählt es gerne

[12] Antwort des Interviewers

und mit Begeisterung und bemüht sich, es mir verständlich zu machen. Die Umschreibung des Volkstanzes „Halay“ mit dem Verb „sich zusammenhalten“ passt auch gut zu dem gesamten Eindruck, den seine Schilderung vermittelt. Es geht um Zusammenhalt, Zusammenhalt in der Gemeinschaft.

Eine besondere Rolle nimmt für Orhan auch die „Saz“ ein.

> „Das ist so die Seele der türkischen Musik eigentlich so“ […] „Weil alleine wenn ich z.B., wenn es schön gespielt wird und wenn ich nur das höre, nur dieses Instrument und muss keiner singen. Das hört sich einfach gut an, dann und man kann es sich anhören, also man beruhigt auch“.

5.1.2.2.5 Das Gemeinschaftserlebnis „Damar“-Musik

Besonders eindrücklich beschreibt Orhan die gefühlsregulatorische Funktion der türkischen Musik anhand der „Damar“-Musik, die in *„Depriphasen“* also Situation mit trauriger oder depressiver Stimmung gehört werde. "Damar" heißt auf Deutsch Ader. *„Das heißt, die Musik geht in die Adern.“* Für Orhan steckt in dieser Musik *„sehr viel Gefühl“*.

Das Hören von „Damar“-Musik wird als ein soziales Ereignis mit Freunden im Privaten beschrieben und ist mit dem Trinken von Alkohol verbunden:

> Wenn man mal so mit den Freunden sitzt. Jetzt nicht irgendwo reingehen oder so und DORT sowas machen. Nein, das meine ich nicht. Aber, sagen wir mal, was ich früher z.B. gemacht habe, mit den Kollegen einfach getroffen, irgendwo draußen und haben dann dort Musik gehört und haben dabei getrunken und so.

Das „Damar“-Hören folgt dabei einer gewissen Dramaturgie, man könnte auch sagen einem Selbstbehandlungsverlauf in der Gruppe: Erst überlässt man sich der depressiven „Damar“-Musik und dann holt man sich mit fröhlicher Musik wieder raus.

> Aber am Ende haben wir immer wieder mal was Glücklicheres dann gehört, später dann. ((lacht)) Also erst die Depression da (lachend) und dann später haben wir auch sogar, sogar draußen haben wir dann die Musik lauter gemacht und haben da getanzt sozusagen.

Das Rausholen aus der depressiven Stimmung beschreibt er dabei als notwendig denn *„irgendwann geht es dann zu viel in die Ader“*. *„Und dann hat man kein Bock mehr darauf und ändert es/ ändert das dann, macht was Fröhlicheres an.“* Der Zeitpunkt, wann die Musik geändert wird, hat mit Empathie zu tun.

> Und das fängt meistens damit an, z.B. ICH sehe den Freund an und sehe, wie der einfach unglücklich ist und richtig kaputt geht so und kaputt ist, und dann mache ich mal was anderes an und fange an zu tanzen. Und dann kommen die auch und tanzen mit, das.

Der Freundeskreis, den Orhan hier skizziert, ist also durch eine hohe Achtsamkeit zwischen den Mitgliedern gekennzeichnet, man gibt aufeinander Acht und kümmert sich auch umeinander.

5.1.2.2.6 Die herausfordernde Aktivierung durch Hip-Hop-Musik und neuere türkischer Musikstile

Orhan berichtet, dass er heute auch manchmal türkischen Rock, Türkisch-Rap und türkischen Pop höre. Er betont dabei aber, dass das eher die Ausnahme sei, und bemüht sich auffallend, seinen Konsum zu relativieren.

> Z.B. früher habe ich eher nicht Rock gehört oder so. Also das kommt manchmal vor, ich höre nicht oft jetzt/ ich kann nicht sagen, dass ich oft türkischen Rock höre. (.) Aber manchmal höre ich es. Also es gab eine Phase, wo ich mal Monate lang, sag ich mal, viel Rock gehört habe. (.) Und dann mal (mein?) Interesse vergangen, dann habe ich mal Türkisch-Rap gehört, dann habe ich mal Pop gehört, z.B. im Sommer habe ich viel Pop gehört, weil sich das einfach/ weil das zu Sommer passt einfach, weil es fröhlich ist und so.

Diese Musik scheint bisher keinen festen Platz in seinem elaborierten Selbstkonzept gefunden zu haben. Er kontrastiert sie im direkten Anschluss mit der türkischen Volksmusik, die er von seinen Eltern kenne und die mit den türkischen Instrumenten gespielt werde. Im späteren Verlauf des Interviews hebt er aber die Vergleichbarkeit der türkischen Musikstile hervor, was die Gefühle angeht. Als er ansetzt, dies anhand der türkischen Rockmusik zu erläutern, stockt er und kommt stattdessen auf die amerikanische Rockmusik zu sprechen:

> Und (.) zu jeder [türkischen] Musikrichtung eigentlich kann man (.) das gleiche Gefühl reingehen eigentlich. Z.B. den Rock, (.) wenn ich mir/ z.B. ich höre/ amerikanischen Rock höre ich mir fast gar nicht an. Es gibt Lieder, die KANN man sich anhören auf jeden Fall, z.B. von Nickelback oder so.

Insgesamt fällt auf, dass Orhan, wenn es um die neueren türkischen Musikstile geht, einen größeren Aufwand betreibt, sich und seinen Konsum ins rechte Licht zu rücken und Erklärungen und Rechtfertigungen abgibt. Die neueren türkischen Musikstile scheinen dabei eine Zwischenposition zwischen zwei Lebenswelten einzunehmen. Einerseits teilen sie mit der traditionelleren türkischen Musik die emotional bedeutsame Muttersprache, andererseits erinnern sie stilistisch an die Musik, von der Orhan ebenfalls geprägt ist, nämlich westliche Popmusik und ihre Stile und scheinen immer wieder eine Auseinandersetzung mit ihnen anzuregen.

Orhan bringt selbst die anderen nicht-türkischen Musikstile, die er auch noch höre, nämlich Deutschrap und amerikanischen Hip-Hop ins Gespräch, interessanterweise nach der Phase, in der er ausgiebig über die türkische Traditionen und türkische Instrumente gesprochen hat. Es fällt ihm aber schwerer, darüber genaueren Auskünften zu geben. *„Da kann ich nicht viel dazu sagen eigentlich. Das höre ich einfach so eigentlich.“* und *„Das kann ich nicht so gut erklären wie das Türkische“*. Auf Nachfragen bemerkt er jedoch: *„Also Deutschrap höre ich hauptsächlich, weil ich es auch*

verstehe. (.) Und amerikanischen Rap damit bin ich aufgewachsen, sag ich mal, so". Es stellt sich heraus, dass amerikanischer Hip-Hop besonders in seiner frühen Jugend *„ab 11"* eine Rolle gespielt hat: *„da war das halt cool"* und *„Früher (.)/ Ich habe auch gerne getanzt immer, also auf Hip-Hop und so."* Diese Entwicklung scheint aber stehen geblieben zu sein. Vergleichbar einer Tradition werden die alten Lieder weiter gehört, aber die Neuen gefallen ihm nicht mehr. *„Ich höre viel alte Musik auch vom Amerikanischen. Z.B. das Neue gefällt mir eigentlich nicht so."* Er identifiziert sich mit dieser Musik: *„Hip-Hop gefällt mir einfach"* und *„Das ist einfach in mir drin".* Im Gegensatz zu seinen Ausführungen zu seinen türkischen Sprachfähigkeiten führt er diesen Geschmack jedoch auf äußere Einflüsse zurück.

> Ich sag mal durch die Medien, denke ich. (.) Weil wenn es die Medien nicht geben würde, dann wäre ich ja auch nicht darauf gekommen, also. Oder durch Freunde, sag ich mal.

Mit amerikanischem Hip-Hop verbindet er heute Aktivität und Aggressivität. Typische Situationen, in denen er sich amerikanischen Hip-Hop anhört, sind mit Aktivität verbunden:

> Wenn ich Liegestütze mache z.B. dann höre ich mir deutsch, eh deutsch, sage ich, amerikanischen Hip-Hop an. Das hört sich dann so aggressiv an und pushed mich, pushed mich dann, sagen wir mal. Oder beim Autofahren macht es mir Spaß, Hip-Hop zu hören.

In seinen Ausführungen schimmert eine anspornende Funktion dieser Musik durch, die möglicherweise mit Aufbrüchen und Hoffnungen der frühen Jugend verbunden ist.

5.1.2.3 Haupt- und Nebenbild

Orhan präsentiert sich als patriotischer Türke, der sein Land *„über alles"* liebt und bereit ist, die größten Opfer dafür zu geben. Seine Verwurzelung in der türkischen Kultur wird mit seiner Familie in Verbindung gebracht, gilt aber gleichsam als naturgegeben. Die türkische Musik, aber auch die türkische Sprache wird mit vielen positiven Attributen belegt und stellt sich als Orhans emotionale Heimat dar. Diese Figuration zeigt sich als Hauptbild, dessen Vermittlung im Interview der größte Aufwand gilt. Er legt außerdem großen Wert auf Tradition und Kontinuität und zeigt eine Tendenz fürs Sammeln und Konservieren. In seinen Erzählungen vermittelt er manchmal den Eindruck eines alten Mannes, der nostalgisch von seiner Jugend erzählt. Das Hauptbild ist aber nicht gänzlich mit der türkischen Lebenswelt verbunden. Auch der amerikanische Hip-Hop, den er in seiner frühen Jugend kennengelernt hat, wird weiterhin gehört und als Teil der Identität präsentiert. Die Entwicklung scheint hier aber

stehengeblieben zu sein. Die alten Lieder werden „tradiert“ aber *„das neue gefällt mir eigentlich nicht so“*. Eine Vorsicht gegenüber Veränderungen, z.B. auch gegenüber Neuerungen in der türkischen Musik, scheint ein wichtiges Kennzeichen der Hauptfiguration zu sein. Sie ist vielmehr damit beschäftigt, eine Gestalt festzuhalten, womit ihr Geworden-Sein und ihr Werden-Können tendenziell ausgeblendet werden. Die seelische Tendenz des Hauptbildes lässt sich als „bewahren“ bezeichnen

Das Gespräch gibt auch Hinweise auf einen Motor für dieses Hauptbild. Es wird ein Leiden deutlich, das vor dem Hintergrund einer zwischen zwei Ländern aufgeteilten Familie, in der unsicher ist, wer bleibt und wer geht, mit Verlustängsten zusammenhängt. Der Ausdruck *„für immer“* oder auch die geschilderte Angst, die Großeltern vor ihrem Tod nicht mehr wiederzusehen vermitteln den Ernst der Lage. Die Situation ist dilemmatisch, denn eine Rückkehr würde wiederum den Verlust wichtiger Freunde in Deutschland bedeuten. Die festhaltende Tendenz des Hauptbildes scheint vor diesem Hintergrund etwas zusammenhalten und bewahren zu wollen, nämlich bedeutsame Beziehungen und Bindungen. Sein mitgebrachtes Lied symbolisiert auch ein Zusammengehörigkeitsgefühl: *„das Lied kennt auf jeden Fall jeder Türke, jeder“*. Für eine unbeschwerte Jugend scheint hier wenig Platz zu sein, vielmehr steht das Sichern und Bewahren im Vordergrund.

Dennoch bricht auch immer wieder ein anderes Bild durch, welches einen offenen und lebendigeren Eindruck hinterlässt: Weil es gut zum Sommer passt, wird z.B. türkische Popmusik gehört. Im gemeinsamen Hören von „Damar“-Musik übernimmt er die Initiative, wenn er spürt, dass es *„zu viel in die Ader“* geht und ändert die Musik. Auch die amerikanische Hip-Hop-Musik scheint für eine Aufbruchszeit im Leben Orhans zu stehen, in der er zusammen mit seinen Freunden eine (Musik-) Welt jenseits der elterlichen türkischen Welt erkundet hat. Diese Zeit ist zwar schon ein Stück weit konserviert worden, wird aber in bestimmten Situationen (z.B. beim Liegestützen-Machen) wieder zum Leben erweckt und erfühlt hier eine aktivierende und motivierende Funktion: *„Das hört sich dann so aggressiv an und pushed mich“*. Dieses Nebenbild fordert auch eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Einflüssen, die ein Leben im bikulturellen Umfeld mit sich bringt. Die neueren türkischen Musikstilen Rock, Pop und Hip-Hop z.B. scheinen eine kulturelle Zwischenposition einzunehmen, sie gehören aufgrund ihrer Sprache einerseits zur türkischen Welt, wecken aber auch Assoziationen zu den korrespondierenden westlichen Stilen. Orhans Tendenz, die Bedeutung dieser Stile herunterzuspielen und sich, was seinem

Konsum betrifft, ins rechte Licht zu rücken, lassen darauf schließen, dass diese Auseinandersetzung eher vermieden wird. Dem Nebenbild wird insgesamt nicht so viel Platz eingeräumt.

Doch fällt auf, dass ein Stellungswechsel besonders dann erfolgt, wenn das Hauptbild sich ausbreiten konnte. Mein Interesse an der türkischen Kultur, an den Instrumenten und den Traditionen ermutigten ihn zu erzählen. Dabei bemühte er sich auch, die Bedeutungsfacetten und die Gefühlswelten, die damit verbunden sind, mitzuteilen und verständlich zu machen. Dies gelang aus seiner Sicht zufriedenstellend. Zum Interview merkt er später an: *„Ich freue mich, dass das Leute hören werden“*. Seine Herkunft wertgeschätzt und gesichert zu wissen, scheint Raum für das Nebenbild zu schaffen und eine offene Auseinandersetzung anzuregen. Es ist ihm dann z.B. möglich, einen Perspektivenwechsel vorzunehmen und das Befremden der Deutschen beim Hören der türkischen Musik nachzuvollziehen, aber auch den Wunsch zu formulieren, dass die Mehrheitsgesellschaft ihrerseits die türkischen Ausdrucksformen kennen- und verstehen lernen möge. Insgesamt scheint diese Auseinandersetzung heikel zu sein. Es steht viel auf dem Spiel. Von daher ist das Aufkommen des Nebenbildes für Orhan mit einem Wagnis verbunden. Die seelische Tendenz des Nebenbildes lässt sich mit dem Verb „sich öffnen“ erschließen. Besonders das Sich-Öffnen neuen Erfahrungen gegenüber gehört dazu. Sie steht in einem polaren Ergänzungsverhältnis zur Tendenz „bewahren“ des Hauptbildes. Das spannungsvolle Grundverhältnis, dem sich die Begegnung mit Orhan zuordnen lässt, heißt demnach: „bewahren – sich öffnen“.

Auch in der Improvisation wagt er eine Offenheit: *„Ich habe ja gar keine Ahnung davon und ich habe mir gerade das ausgesucht, was so viele, sag ich mal, andere Laute hat“*. Mit dem Ergebnis seines Spiels ist er nicht zufrieden, weil es nicht seinem Ideal von Passung genügt: *„Hätte es gepasst, dann wäre es ja schön, nicht?“* und es lässt ihn an sich zweifeln: *„Also ich hätte nicht gedacht, dass ich so schlecht bin“*. Aber er gab sich auch nicht mit weniger zufrieden: *„Aber ich wollte halt das andere [die anderen Teile des Schlagzeuges] benutzen“*. Sein hoher Anspruch und die Tendenz zur Selbstentwertung, die in dieser Reflexion deutlich werden, zeigen, wie fragil die Nebenfiguration ist und wie viel Zuspruch sie braucht, um zumindest zeitweise die Bewahrungstendenz auszugleichen.

Im Interview zitiert er ein türkisches Sprichwort in dem es heißt: *"erst Land und dann das andere, z.B. und dann die Frau oder die Liebe oder/*“. Auf ihn bezogen,

könnte das auch heißen, bevor er sich öffnen kann, muss er sich erst einmal seiner selbst vergewissern.

5.1.3 Ergün – Imagepflege oder eine Lokomotive auf Orientierungsfahrt

5.1.3.1 Wirkungsgestalt:

Einen eigenen Eindruck von der Musik zu gewinnen, die der 21-jährige Ergün für die Begegnung ausgesucht hat, fällt nicht leicht. Schon vor dem Anhören erläutert er, dass *„die Rocker in der Türkei“* alte, einflussreiche Lieder aufgreifen, um aus der Melodie Rock zu machen, was super klinge und was er am liebsten höre. Lange hören wir uns das Lied "Anlıyorsun Değilmi" in der Coverversion der Gruppe Teoman, die für mich wie typische Rockmusik klingt, dann aber nicht an. Nach dem ersten Refrain wechselt er in das Original von Barış Manço, um mir einen Vergleich der Versionen zu ermöglichen. Diese zweite Phase des Anhörens ist dann völlig von Kommentaren zum Aufbau und Erläuterungen zu dem, was er damit verbindet, geprägt: z.B. *„Merkst schon so. Das ist eigentlich total spielerisch, sag ich mal, aufgebaut“*. Es stimmt, das Original hat etwas „Tänzelndes“, aber es fällt mir schwer, mich bei all dem Dazwischenreden auf die Musik zu konzentrieren. Schließlich frage ich, ob wir das Lied ausmachen können, um vom Hören ins Sprechen zu kommen, was ja sowieso schon im Gange war.

Ergüns Redseligkeit bleibt auch ein kennzeichnendes Merkmal des anschließenden Interviews. Er kommt mir sehr mitteilungsbedürftig vor. Gleichzeitig ist seine Rede von einer Weitschweifigkeit geprägt, die mir mehrmals Sorgen bereitet, dass er nicht auf den Punkt kommen wird, dass wir das Thema aus den Augen verlieren und ich nicht mehr alles, was er sagt, fassen und verstehen kann. Ich merke im Verlauf des Interviews, wie ich zunehmend ungeduldig werde und ihn auch mehrmals unterbreche und den Bezug zum Thema einfordere. Die besprochenen Inhalte sind sehr vielschichtig. Ergün stellt sich mir als sehr interessierter, neugieriger junger Mann dar, der sich für türkische Geschichte und gesellschaftliche Themen interessiert und sehr reflexionsfreudig ist. Er höre sowohl deutsche Rap- und Rock-Musik als auch türkische Musik (traditionelle Stile und moderne Stile). Das mitgebrachte Lied in den beiden Versionen steht als Beispiel für seine Beobachtung, dass in der türkischen Musik häufig alte Lieder von neueren Künstlern aufgegriffen und musikalisch verän-

dert, häufig modernisiert würden. Glücken diese Coverversionen, finde er sie *„amok“*. Sie vereinen nämlich zwei Aspekte, die ihm sehr wichtig zu sein scheinen: zum einen tauchen die alten, bedeutsamen Texte, die ihn an seine Kindheit erinnern, darin auf, zum anderen gelten sie durch die moderne musikalische Gestaltung in seinem Freundeskreis als populär und bekommen dadurch ein *„besseres Image“*. Was die Bedeutsamkeit der türkischen Lieder angeht, so stellt das Alter für ihn eine Art Qualitätssiegel dar, der Logik folgend, dass sich nur das halten kann, was wirklich gut ist. Deshalb scheint es für ihn auch besonders lohnend zu sein, sich mit diesen Texten auseinanderzusetzen, weil da *„mehr dahinter steckt als nur ein Lied“*. Den türkischen Texten misst er außerdem eher die Fähigkeit bei, Gefühle zu wecken, was besonders gut durch die vielen Metaphern in türkischen Liedern ermöglicht werde.

Was die Popularität angeht, so erweckt Ergün den Eindruck, als sei es ihm sehr wichtig, was seine (deutschen aber auch anderen) Freunde über seine Musik denken. Um kein Außenseiter zu sein, zeigt er ein hohes Maß an Anpassungsbereitschaft. Überhaupt scheint er in unserer Begegnung bei dem, was er tut und sagt, immer auch die Perspektive der anderen (wohl auch meine als Interviewer) zu berücksichtigen. Besonders deutlich wird dies im Reflexionsgespräch nach der gemeinsamen Improvisation, in der er sich mit der Frage beschäftigt, was die Leute (auch der Produzent Dieter Bohlen) denn über sein Spiel am Schlagzeug denken würden.

Dieses Orientiert-Sein an der Außenperspektive vermag Themen und Auffälligkeiten der Begegnung in einem Bild zu integrieren. Im Sprechen tendiert Ergün zum unpersönlichen „man“ oder „jeder“ anstatt „ich“, so dass der Eindruck entsteht, dass er in seinen Erzählungen lieber in einer Gemeinschaft verschwindet als deutlich von sich zu sprechen. Mehrmals im Gespräch bat ich ihn daher zu explizieren, was denn jetzt seine Meinung oder sein Gefühl seien. Möglicherweise ist diese Sprachauffälligkeit als Strategie zu verstehen, möglichen negativen Bewertungen zu entgehen. Inhaltlich gewinnt die Metapher in türkischen Liedern in seinen Erzählungen eine merkwürdige Doppelgestalt: neben ihrer besonderen Fähigkeit, Gefühle zu wecken und Widersprüchlichkeiten direkt erfahrbar zu machen, ist sie auch ein Mittel, Botschaften verklausuliert zu verbreiten, um nicht dafür belangt werden zu können, wie Ergün am Bespiel der alevitischen Lieder demonstriert.

Dem gegenüber stehen die „knallharten“ Hip-Hop-Lieder. Hier wird „Klartext“ gesprochen, was Ergün insgesamt eher mit der deutschen Sprache in Verbindung bringt. Es wird damit ein Bedürfnis angesprochen, klar Position zu beziehen, was

Ergün selbst schwerzufallen scheint, wie er am Bespiel des Fluchens expliziert: *„ich denke, dass das, weil ich wenig fluche oder gar nicht, dass er [der Künstler, Anmerkung] für mich sozusagen flucht.“* Diesem „Fluchen“ scheint es aber oft an Differenziertheit zu fehlen. Hier sieht Ergün wieder türkische Lieder, die ein Thema *„intensiver“* aufgreifen, im Vorteil.

Die sich im Interview hinter vielschichtigen inhaltlichen Gestalten erst nach und nach herauskristallisierende Wirkungsgestalt erfährt in der anschließenden gemeinsamen Improvisation eine weitere Klärung. Nach einer Orientierungsphase auf dem Instrument (Schlagzeug), die auch verbal kommentiert wird, etabliert sich, initiiert durch mein perkussives Spiel auf dem Corpus der Gitarre, ein stabiler gemeinsamer Rhythmus, der auch nicht verloren geht, als die Gitarre ins Akkordspiel wechselt. Ergün spielt dabei ein sich wiederholendes rhythmisches Muster. Die Schlussbildung ereignet sich, eingeleitet durch das langsamer werdende Schlagzeug, sehr abgestimmt. Die Atmosphäre wandelt sich im Verlauf der Improvisation von einer anfänglichen Unsicherheit in eine erleichternde Ausgelassenheit. Die Klarheit des entstandenen Rhythmus erlebe ich als Kontrapunkt zum ausufernden Erzählstil Ergüns. Hier scheint er zu dem, was er tut, eine Zeit lang zu stehen. Interessant ist, dass ein Bild, welches mir beim erneuten Anhören der Improvisation in den Sinn kam, in der Beschreibungsgruppe fast identisch vorkam: Das Bild einer Lokomotive, die anfangs gewartet und angezündet werden muss und die, wenn sie erst einmal in Fahrt ist, etwas Schwerfälliges und Starres hat, bis ihr „die Puste ausgeht“ und sie mit ein paar zischenden Nachgeräuschen stehen bleibt. In der Reflexion der Improvisation wird deutlich, dass das während der Improvisation gewonnene *„Musikverständnis“,* von dem er spricht, für ihn noch nicht ausreicht, damit „die *Leute das akzeptieren“* würden*: „Ich glaube keiner würde irgendwie eine CD jetzt kaufen, wo ich da dreimal klopfe (lachend). Aber jeder kauft sich das Album von Bushido“*

5.1.3.2 Dynamische Sinnbereiche

5.1.3.2.1 Die türkische Sprache als lebendige Wurzel, die weiter emotionale Zufuhr gibt

„Jetzt zeige ich Dir mal das alte Lied. Warte!“ Mit diesen Worten unterbricht Ergün das Anhören der Coverversion des Liedes "Anlıyorsun Değilmi", um das Original von Barış Manço anzumachen. Mir fällt in dieser Szene der begeisterte Gesichtsausdruck des Probanden ins Auge. Er bezeichnet den Aufbau des Liedes als *„kindlich“*

und *„spielerisch“* und erläutert, dass er das Lied mit Kindheitserinnerungen verbinde:

> Z.B. das Lied habe ich auch als kleines Kind gehört, so von meinen Eltern, die haben das dann/ haben den Mann geliebt, haben immer die Kassetten geholt von ihm und es halt/ damit verbinde ich auch so was von meiner Jugend so etwas.

In dem mitgebrachten Lied ginge es um einen Mann der sein Mädchen vor die Entscheidung stellt: *„nimm mich oder geh von dieser Welt“*. Das Lied aber auch andere türkischen Liedtexte greifen Situationen auf, die *„jeder mal erlebt hat“* und mit denen man sich identifizieren könne: *„das Lied ist so/ beschreibt dich eigentlich so ein bisschen“* und „du fühlst dich quasi wie der *Charakter“*. Er fühle sich dadurch *„nicht alleine mit dem Thema“*. Diese Funktion des Sich-aufgehoben-Fühlens in einer Gemeinschaft mit jemandem, der das gleiche durchgemacht hat, könne zwar prinzipiell auch Gangsta-Rap erfüllen, z.B. wenn es um das Leben im Ghetto geht, aber Ergün betont, dass speziell die türkische Sprache hierbei für türkische Jugendliche eine besondere Rolle spiele:

> Und speziell auf Türkisch, ich glaube das ist auch/ weil die Türken halt bevor sie in die Schule kommen nur Türkisch sprechen, also weitestgehend Türkisch. Das ist auch z.B. in der dritten Generation so. Ich musste im Kindergarten Deutsch lernen. Und dass man dann so sagt "Eh, das ist meine Wurzel" sozusagen. Dass man dann schon ein bisschen ins TÜRKISCH so guckt und wie gesagt, die Texte sind immer bedeutsam, sag ich mal.

Sie handeln *„über Schmerz oder über Trennung, über Liebe und so, das ist dann, wie soll ich sagen, wenn man die Wörter versteht, dann weckt das in einem Gefühle, sag ich mal“*. Die Darstellungen Ergüns sprechen dafür, dass er das Türkische als emotionale Heimat erlebt. Interessanterweise gab er im Datenblock Deutsch als Muttersprache an, weil er das am besten beherrsche. Aber auch da sagte er bereits, dass er mit seiner Mutter vorwiegend Türkisch spricht, wodurch Türkisch für ihn wohl besonders mit primären Beziehungserfahrungen und mit damit einhergehenden Gefühlswelten verbunden ist. Er macht das Besondere des Türkischen an den Metaphern fest, die es in türkischen Liedern besonders oft gebe und durch die man besser nachvollziehen könne, was gemeint sei, als wenn *„Klartext“* gesprochen würde. Er demonstriert dies anhand des Liedes "berivanim" von Mahsun Kirmizigül, in dem es heiße: *„die die Flamme an der Lampe, die zittert vor Kälte“*. Sehr gelungen erklärt er das metaphorische Bild und auch den darin enthaltenden Widerspruch, der eine seelische Realität darstelle. Die Metapher erscheint der Komplexität und Differenziertheit des seelischen Erlebens angemessener: *„Also ich finde mit Metaphern, kann man jemandem die Gefühle mehr erwecken, wie ‚ja, du bist jetzt von der Liebe ir-*

gendwie traurig' ".

Bezüglich der Metapher unterscheidet er auch klar vom Deutschen, das für ihn eher *„Klartext"* spricht. *„Das finde ich am Türkischen gut, sag ich mal. Das ist im Deutschen mehr so, da wird einfach gesagt, was Sache ist, so weniger mit Metaphern."*

5.1.3.2.2 Die altehrwürdigen türkischen Lieder als Orientierungsquelle

Immer wieder betont Ergün das Alter der türkischen Lieder. Schon über das mitgebrachte Lied sagt er: *„Das Lied an sich ist eigentlich sau alt"*. Das Alter ist für ihn aber keine negative Eigenschaft im Sinne von „altmodisch" sondern ein Qualitätsmerkmal im Sinne von „altehrwürdig". Ihn fasziniert, dass *„uralten Lieder"* sich zu Evergreens entwickelt haben, die *„immer noch gehört werden"* und auch in neuer musikalischer Gestaltung immer wieder aufgegriffen werden. In der deutschen Musik, sieht er dieses „Evergreenpotential" weniger, allenfalls Nenas „Neunundneunzig Luftballons" oder auch die Lieder von Xavier Naidoo sieht er dafür tauglich. Manchmal sei es schon nicht mehr möglich, ein Lied einem Künstler zuzuordnen, weil das Lied *„SO alt"* sei: *„Jeder kennt das."* und *„das hat der Künstler mal gesungen, das hat der mal gesungen und man kann gar nicht sagen, das Lied ist von dem und dem."* Der Künstler scheint hierbei für Ergün aber auch nicht das Wesentliche zu sein, sondern die Idee, die in den Texten steckt. Dadurch dass die Idee ins kollektive Gedächtnis Einzug gefunden hat, tritt das Original, das ja als Unikat etwas Individuelles hat, in den Hintergrund. Die Lieder bekommen Ergün zufolge ihre Qualität dadurch, dass der Künstler, der es geschrieben hat *„viel Energie da reingesteckt"* habe, *„dass er in das Lied reingegangen ist, dass er seine ganzen Gefühle reingeworfen hat"*. Erst diese Echtheit und Authentizität lässt sie über Jahre überleben:

> Das Lied hat so viel/ der hat da so viel Herzschmerz, sag ich mal, reingeworfen, dass das Lied so gut geworden ist, dass das über JAHRE hinweg/ Vielleicht hat das 1850 jemand mal gesungen.

Durch die Betonung des alten Ursprungs der Lieder, deren *„Quelle"* manchmal unbekannt sei, ihrer Authentizität und metaphorischen Gestaltung bekommen die Lieder fast schon den Charakter eines Mythos oder einer Weisheit, die auch heute noch relevant ist und etwas zu sagen hat. Diese Relevanz misst Ergün vor allem den türkischen Liedern zu:

> Also DAS merkt man im Türkischen eher, also dass man irgendwie nicht in/ dass die Lieder/ mehr dahinter steckt als nur ein Lied. Dass die Leute sich wirklich/ sich hingesetzt haben und das Gefühl einfach schildern, sag ich mal.

5.1.3.2.3 Die Botschaften der Liedtexte und die versteckte Meinungsbildung

Ergün beschäftigt sich auch sehr mit den Inhalten der Liedtexte und mit ihren Botschaften. Er sagt, die Texte würden ihn *„zum Nachdenken“* bringen und ihn *“reizen“,* sich mit den behandelten Themen näher auseinanderzusetzen. Im Interview spricht er historische, gesellschaftliche und religiöse Themen anhand von Liedtexten an. Den Liedern spricht er den Vorteil zu, dass sie einen lebendigen Eindruck vermitteln und die Menschen eher mit ihrer Botschaft erreichen. Über *„Lieder über Krieg“,* welche sich mit der Türkei im ersten Weltkrieg beschäftigen, sagt er z.B.

> Man kann das ja gar nicht nachvollziehen, was im ersten Weltkrieg so war, eigentlich. Man sagt, ja da haben sich Leute erschossen, aber wie die sich gefühlt haben im Schützengraben und so, das wird ja nicht vermittelt. Das kannst Du nachlesen, aber wer liest denn ein Geschichtsbuch. Aber in Musik, mit der kannst Du Leute dafür interessieren.

Die Lieder greifen zum einen Themen auf, für die er sich interessiert (z.B. über die Besonderheiten des Alevitentums im Vergleich zum sunnitischen Islam) und dienen als Informationsquelle:

> Also, dass ich das dann besser durch das Lied verstanden habe. Und in dem Lied kommen dann auch/ werden auch viel mehr Informationen gegeben, so Hintergrundinformationen, wo man eigentlich nur durch detailliertes Lesen, sag ich mal, rausfinden kann.

Lieder können Ergün zufolge aber auch eine Beschäftigung mit einem Thema anstoßen, mit dem man sich sonst nicht beschäftigt hätte:

> Z.B., man kann auch Themen ansprechen durch Musik, ohne das die Leute das interessiert. Denen gefällt nur die Melodie sozusagen. […] [Und] dass quasi einer der irgendwie nur, irgendwie nur am arbeiten ist, kaum Musik hört, und dann hört er das. Auf einmal hört er das Lied und sagt "ehj, was singt denn der eigentlich da? Bektaş, was ist denn das? Und auf einmal kommt er mehr zum Alevitentum und beschäftigt sich mehr damit. […] Das passiert vielleicht bei einem Prozent der Leute, aber ich finde das ist schon gut, dass 100 Leute das hören und einer sagt "ehj, ich interessiere mich jetzt mal für das Thema".

Ergün spricht damit auch an, dass Lieder eine gesellschaftlich-politische oder auch weltanschauliche Botschaft haben können und einen Einfluss auf die Meinungsbildung haben. Die Aufforderung, sich mit einem Thema zu beschäftigen, ist aber nicht nur charakteristisch für türkische Lieder. Dies können auch deutsche Lieder leisten. Als Beispiel führt er den Rapper Bushido an, der über das Ghetto rappt und dadurch auch *„Politiker“* zum Nachdenken über soziale Missstände anregen könne.

Er stellt diesen Einfluss auf die Meinungsbildung eher positiv dar. In mir kommt jedoch die Frage auf, ob er die Subtilität durch die Lieder mittels einer eingängigen Melodie, die Leute zur Auseinandersetzung mit einem Thema anregen (er sagt z.B. auch *„es ist leichter irgendwie ein Lied ((lacht)) auswendig zu lernen, als irgendein Text“*) nicht auch kritisch sieht.

Szene: Auf meine Nachfrage gibt Ergün keine direkte Antwort. Vielmehr kommt er allgemein auf das Thema Meinungsfreiheit zu sprechen, die er zwischen *„schlechter“* Meinungsfreiheit und berechtigter Meinungsfreiheit differenziert. Seine Ausführungen dazu wirken sehr reflektiert. Dennoch erlebe ich einen Mangel darin. Sie sind so differenziert und auf Konsens ausgerichtet (z.B. erläutert er die „schlechte“ Meinungsfreiheit anhand von Meinungsäußerungen zur Arbeitspolitik von Adolf Hitler und dessen Bau der Reichsautobahnen), so dass sie eine echte Positionierung seinerseits eher vermeiden und in gewissem Sinne unangreifbar bleiben. Viel deutlicher ist dagegen sein Fazit:

> Wenn jemand zu etwas Radikalem ruft, dann sollte man das schon beobachten, aber wenn was/ sag ich mal, wenn jemand eine Äußerung macht, muss man nicht direkt draufspringen und sagen, der darf nicht mehr sprechen.

Meinungsfreiheit scheint für ihn also prinzipiell ein hohes Gut zu sein, es scheint ihm aber schwerzufallen, selbst davon gebraucht zu machen.

Als Ergün im späteren Verlauf des Interviews auf den Umgang von Künstlern mit der repressiven Politik der Türkei in den 60er bis 80er Jahren eingeht, wo *„Bücher verbrannt“* und *„Leute verboten“* wurden, taucht eine vergleichbare Vermeidungsstrategie wieder auf, die aber gleichzeitig auch eine Kompromisslösung bereitstellt:

> Aber wenn man die Lieder heute betrachtet, die noch überstanden haben sozusagen. Die sind so/ Wenn man die Geschichte hört, sag ich mal. Wenn man sich damit beschäftigt, dann weiß man, aha, der war Alevite. Und wenn man aber/ Aber weil der das halt durch Metaphern ausgedrückt hat, hat der Staat das nicht auf/ hat das nicht erkannt, dass das irgendein Künstler war, der eigentlich gesagt hat "ehj, wir Aleviten wir werden unterdrückt“.

Lieder werden hier also als Mittel angesehen, Informationen und Botschaften zu verbreiten, die *„bestimmte Leute aus einem bestimmten Milieu“* verstehen, aber durch ihren metaphorischen Ausdruck eine Verschleierung erfahren, wodurch sie der Zensur entgehen.

5.1.3.2.4 Die Einfluss der anderen auf die Entwicklung des eigenen Musikgeschmacks

Ergün gibt an, dass sein Konsum von türkischer Musik von seiner Kindheit bis heute abgenommen habe.

> Also, ich kann sagen, vielleicht mit fünf, acht, neun Jahren habe ich gar nicht Musik gehört. Kann ich so knallhart behaupten. Aber wenn ich mal gehört habe, dann immer wen/ immer so mehr Türkisch als Kind und als ich erwachsen geworden bin, mehr Deutsch.

Neben dieser Entwicklung gibt es aber auch Bewegungen zur türkischen Musik hin, die er nicht so deutlich vertritt, die aber im Interview an mehreren Stellen anklingen.

Nach der Schilderung eines ihn ansprechenden türkischen Liedes aus dem Bereich „Teenypop“ sagt er z.B. auf die türkische Musik bezogen: *„Das war dann, sag ich mal, (.) Das war quasi so, wo ich gesagt habe ‚ehj, ich muss mich viel mehr damit konfrontieren‘ noch mehr.“* Türkisch höre er sich auch an, wenn er sich an ein Lied erinnert, dass er schon lange nicht mehr gehört habe.

> Aber sonst so wenig, also, ich höre jetzt nicht IMMER türkische Musik, aber ich habe/ wenn ich Lust habe, dann höre ich lange türkische Musik, also über Monate vielleicht nur türkische Musik von dem einen Künstler vielleicht.

Das Hören von türkischer Musik scheint eher eine Rechtfertigung zu brauchen als das Hören von deutscher Musik. Ein Grund dafür könnte darin liegen, dass er seine Musikvorlieben als stark von außen beeinflusst ansieht: *„man ist ja so in der Medienbranche drin, also wenn jeder Hip-Hop hört, hört man auf einmal auch Hip-Hop. Und man will ja nicht immer sein/ Außenseiter sein.“* Diesen Einfluss bezieht er nicht nur auf seine deutschen Freunde, sondern auf sein gesamtes soziales Umfeld: *„Das ist, sag ich mal, allgemein, sag ich mal. Rock kommt eher an wie das alte Arabesk, sag ich mal, so“.*

5.1.3.2.5 Das modern gecoverte altehrwürdige Lied als Maßnahme zur Imagepflege

Die Meinung der anderen hat auch einen Einfluss auf seinen Musikgeschmack innerhalb der türkischen Musik. Sein mitgebrachtes Lied "Anlıyorsun Değilmi" in der Coverversion der Gruppe Teoman steht hier für eine Kompromissgestalt, welche das bedeutsame Lied aus seiner Kindheit in seinen Augen nach außen vorzeigbar macht.

> Ja, das halt/ das ist jetzt/ (.) das ist jetzt so: Also einmal verbinde ich damit so meine Kindheit, sag ich mal. Und einmal ist das dann wieder populär, weil, wenn ich irgendwie das [bezogen auf die alte Originalaufnahme, Anmerkung] jetzt höre, kommt das bei den Leuten schlecht an, sag ich mal. Die sagen "äh was ist denn das für ein Kinderlied" so, von den DEUTSCHEN z.B., die verstehen den Text gar nicht aber sagen "Ah das ist ja voll das Kinderlied". Aber wenn ich dann mehr so Rock höre, sag ich mal, das hat ein besseres Image, <u>sag ich mal so</u> (lachend).

Die Coverversion rettet sozusagen den bedeutsamen Inhalt in ein verändertes Lebensumfeld hinüber und schützt vor dessen Entwertung. Als Rockmusik wird das Lied sogar für die Deutschen kompatibel. Stolz erzählt er:*„Ich habe das Lied auch mal bei einer Party mitgebracht und die Leute fanden das auch gut. […] obwohl sie das jetzt nicht verstanden haben den Text.“* Die Struktur dieser Kompromissgestalt erinnert sehr an die metaphorische Kompromisslösung in den Liedern der unterdrückten Aleviten in der Türkei der 60er bis 80er Jahre. Auch im Cover wird etwas

musikalisch „umgekleidet“, so dass es dem Zeitgeschmack entspricht und nicht mehr leicht anfechtbar wird: *„das klingt auch für die Leute dann viel besser. Von mir aus, der Hip-Hopper dem gefällt das auch nicht, aber der neutrale Typ, der sagt "ehj cooles Lied", so.“*

Die Coverversion verspricht Kontinuität und Entwicklung in einem. Ergün scheint dieser Entwicklung nicht abgeneigt zu sein, auch er betont, dass er gerne Rockmusik hört:

> Dass ich dann sage, o.k. ich höre das [bezogen auf die alte Originalaufnahme, Anmerkung] jetzt und das ist voll das Kindliche, sag ich mal, und DER macht dann VOLL Rock eigentlich so, was mir voll abgeht, wo ich dann auch im Auto höre oder so.

Die Coverversion kann also eine gelungene Synthese darstellen. Er scheint, was den kreativen Umgang mit einem alten Thema angeht, um es in eine neue musikalische Form zu bringen, auch nicht starr und dogmatisch zu sein. An anderer Stelle stellt er das Kopieren innerhalb der türkischen Musik als Normalität dar: *„und die Texte, also die Lieder, die die, so/ die machen die meistens nicht selber sondern kopieren das mehr oder weniger.“* Dennoch beinhaltet das Covern auch ein gewisses Wagnis. Es kann gelingen aber auch misslingen: *„Manchmal werden die dann total scheiße ((lacht)), das muss ich auch dazu sagen, aber manche sind dann amok*“. Es spricht vieles dafür, dass das Neue ihm nicht schon deshalb gefällt, weil es neu ist. Vielmehr kommt es wohl darauf an, ob es gelingt die Botschaft *(„aber dadurch, dass der Text fast identisch ist, also 100 Prozent kann man es nicht schaffen, aber so 90 Prozent ist der Text gleich“)* zu retten und sinnvoll fortzuführen.

5.1.3.2.6 Die knallharten Raptexte als Entlastung von der Pflicht zum Reflektieren

In seinen Ausführungen zur Entwicklung seines Musikgeschmacks kommt Ergün auch darauf zu sprechen, dass er heute gerne Rap höre. Nachdem er sehr von den altehrwürdigen türkischen Texten mit ihren Metaphern geschwärmt hat, möchte ich wissen, was die Rapmusik ihm denn im Vergleich zur türkischen Musik gebe, worauf er antwortet: *„Also im Rap wird halt knallhart das gesagt, was die Leute denken. Oder, vielleicht ist das Schrott, was die sagen, aber da wird knallhart das gegeben.“*

Die „knallharte“ Rapmusik steht hier also im Kontrast zur metaphorischen türkischen Musik. Sie beinhaltet eine klare Meinungsäußerung. Dabei wird in Kauf genommen, dass die Aussagen darin vielleicht nicht so elaboriert und differenziert

sind, aber sie sind klar und mutig. Ergün verbindet vor allem die deutsche Musik und die deutsche Sprache mit dieser Klarheit. Es gebe zwar auch türkischen Rap, der ihm gefalle, z.B. der Rapper Cesar, aber der rappe so schnell, dass man es nicht verstehen könne, *"egal ob du deutsch oder türkisch (lachend) bist. Also, da musst du schon richtig dich befassen, das Lied fünf-, sechsmal durchhören, bevor du irgendwie sagen kannst ‚ah, der meint das und das damit'."* Ein Vorteil der deutschen Rapmusik im Vergleich zur türkischen Musik sei auch, dass er Deutsch besser verstünde:

> Z.B. da kommen Wörter im Türkischen vor, die ich vergessen habe oder die ich gar nicht wusste, weil man hat ja als Kind ein kleines Vokabular hat, sag ich mal. Du musst nicht wissen, wie das Gebäude da heißt irgendwie. Da geht es in einem Lied über den Taksim-Platz z.B.. Als kleiner Junge musst Du nicht wissen, dass es einen Taksim-Platz gibt. Aber wenn du/ Und du denkst da gar nicht darüber nach. Und als Erwachsener hörst Du das, sagst du "hey, was ist denn das". Dann guckst Du, das ist eine bekannte Stelle in Istanbul.

Das Deutsche entlastet also von der Notwendigkeit, sich aufgrund von Sprachproblemen intensiver mit den Texten auseinandersetzen zu müssen, aber nicht nur das. Hier klingt auch an, dass das Auseinandersetzen und Reflektieren auch mit Ansprüchen von außen aber auch eigenen Ansprüchen zu tun hat. „Als kleinem Junge wird einem da noch viel verziehen, aber als Erwachsener muss man sich da schon richtig informieren, bevor man mitreden kann", so könnte die Botschaft lauten, die latent in dem Zitat enthalten ist. Der deutsche Rap erscheint vor diesem Hintergrund ein Ausgleich zu dem vielen Nachdenken und Reflektieren zu sein, welches sonst ein charakteristisches Merkmal seiner Persönlichkeit zu sein scheint. Hier kann einfach mal etwas stehen bleiben, auch wenn es *„Schrott"* ist.

5.1.3.3 Haupt- und Nebenbild

Die beschriebene Wirkungsgestalt und die vielfach verflochtenen Sinnbereiche bieten verschiedene Ansatzpunkte zur Abstraktion. Am prägnantesten scheint es hier zu sein, die Konfiguration der Begegnung von dem Spannungsfeld zweier polar angeordneter Tendenzen zu erschließen, zu denen die Begriffe „sich orientieren" und „hervortreten" passen, also das Grundverhältnis: „sich orientieren – hervortreten".

Viele Bemühungen, die Ergün vornimmt, dienen der Orientierung. Die Inhalte der Liedtexte und ihre Botschaften sind das, mit dem er sich vorrangig auseinandersetzt. Er informiert sich, recherchiert und reflektiert die gewonnen Informationen. Dies gilt sowohl für türkische als auch für deutsche Musik. Aber es gilt für türkische Musik insbesondere. Hier gibt es nämlich die altehrwürdigen, authentischen Texte, die ihre

Relevanz auch über die Zeit mit ihren wechselnden Moden beibehalten und auch heute noch etwas zu sagen haben. Das durch diese Tendenz beförderte Hauptbild ist das eines neugierigen und interessierten jungen Mannes, der sich intensiv mit Themen auseinandersetzt und dabei sehr differenzierte und reflektierte Ansichten entwickelt.

Die Orientierungsbewegung hat aber noch eine zweite Facette: die Orientierung an anderen. In der Beschreibung der Wirkungsgestalt wurde schon dargelegt, welche Bedeutung Ergün der Meinung der anderen beimisst. So orientiert sich sein Musikgeschmack z.B. an dem Musikgeschmack seiner Freunde. Ergüns Ausführungen zu den „bedeutsamen" türkischen Texten zeigen auch, dass die Orientierung nicht nur kognitiv sein muss. Auch emotional bietet es ihm Orientierung, wenn er z.B. weiß, dass jemand schon einmal das Gleiche durchgemacht hat wie er jetzt, wodurch er sich *„nicht alleine mit dem Thema"* fühlt.

Im Verlauf der Begegnung wird aber deutlich, dass die Orientierung an anderen nicht nur mit Unterstützung verbunden ist, sondern auch eine Schutzmaßnahme gegen kritische Bewertungen und soziale Kontrolle darstellen kann. In der Reflexion seiner Improvisation macht Ergün sich z.B. viele Gedanken darüber, wie andere wohl sein Spiel bewerten würden. Auch die Dynamik der Szene, wo es um das Thema Meinungsfreiheit geht, zeigt, wie heikel klare Äußerungen sein können. Es liegt nahe, seine Aussage: *„wenn jemand eine Äußerung macht, muss man nicht direkt draufspringen und sagen, der darf nicht mehr sprechen."* auch als Wunsch zu verstehen, der ihn betrifft. Es ist wohl auch kein Zufall, warum sich Ergün für die repressive Politik der Türkei in den 60er bis 80er Jahren und für die Unterdrückung der Aleviten interessiert. Die Sorge vor Entwertung scheint ein wichtiger Motor zu sein, der die Tendenz „sich orientieren" antreibt. Die Orientierung wird zu einer „Not-Wendigkeit", um einer negativen Bewertung zuvorzukommen. Die polare gegenläufige Tendenz „hervortreten" scheint dagegen eher gefährlich zu sein. Eine Einseitigkeit entsteht dadurch, dass die Orientierungsbewegung nur schwer einen Schlusspunkt findet, weil damit eine Festlegung verbunden wäre. Ergüns Erläuterungsbedürfnis, seine Weitschweifigkeit und die in der Gegenübertragung verspürte Sorge, dass er nicht auf den Punkt kommen wird, rühren wohl daher. Auch seine Reflexivität bekommt aus dieser Perspektive betrachtet eine andere Gewichtung. Neben der Offenheit für Neues und einem breiten Interesse steckt dahinter wohl auch die Anstrengung, der Komplexität und Differenziertheit einer Thematik gerecht werden zu

wollen, um vor den Augen der anderen (internalisiert möglicherweise auch vor sich selbst) bestehen zu können.

Ergün spricht aber auch von Kompromissgestalten, (die alevitischen Lieder und die Coverversionen alter türkischer Lieder sind Beispiele dafür), die einerseits ein Hervortreten der eigenen Meinung erlauben, gleichzeitig aber eine „Undercover-Identität“ aufweisen, die erfolgreich einer Enttarnung entgeht. Die Coverversionen können seiner Meinung nach sehr gut gelingen und er bezeichnet sie sogar als das, was er am liebsten höre. Sie können aber auch misslingen, nämlich dann, wenn es nicht gelingt, die eigentliche Botschaft zu transportieren. Insgesamt sind die Kompromisslösungen genau wie die reflektierte Beschäftigung mit einem gewissen Aufwand verbunden und erlauben nur ein partielles Hervortreten. Der deutsche Hip-Hop lebt dagegen vor, wie einfach es scheinbar auch sein kann. Er tritt als Nebenbild auf, das von Ergün real kaum gelebt werden kann und das der Hip-Hop an seiner statt tut: *„ich denke, dass das, weil ich wenig fluche oder gar nicht, dass er [der Künstler] für mich sozusagen flucht.“* Dieser „fluchende“ Hip-Hop ist aber eine Extremausprägung der Tendenz „hervortreten“, die seiner Meinung nach auch viel *„Schrott“* fabriziert und seinem Ideal nach Differenziertheit und Intensität nicht genügen kann, welches er eher in der türkischen Musik verwirklicht sieht. Überhaupt rückt eine klare Äußerung für Ergün schnell in Richtung *„Knallhart“*: *„Also, ich kann sagen, vielleicht mit fünf, acht, neun Jahren habe ich gar nicht Musik gehört. Kann ich so knallhart behaupten.“* Es schein, als erfordere das Hervortreten für Ergün eine gewisse Überwindung, eine gewisse Beherztheit, die schnell ins Feste und Starre kippt. Das Bild einer schwerfälligen Lokomotive, die, wenn sie erst einmal im Fahren ist, etwas Starres bekommt, welches die Musik der gemeinsamen Improvisation erzeugt, scheint diese seelische Bewegung gut zu illustrieren. Die Improvisation enthält auch einen Hinweis darauf, welche Bedingungen einen Stellungswechsel begünstigen. Zum einen scheint der Wechsel vom Reden ins Handeln eine Rolle zu spielen, welcher dazu einlud, von der kognitiven Reflexionstätigkeit etwas abzurücken. Zum anderen schien mein ermutigendes Perkussionsspiel auf der Gitarre, sein musikalisches Hervortreten mit einer prägnanten rhythmischen Gestalt zu fördern. Ergün sollte sich allerdings immer wieder die Frage stellen, inwieweit ein solcher „Anstoß“ (was ja auch einer Aufforderung gleichkommt) das Hervortreten von etwas Eigenem fördert oder ob das daraufhin Hervorgetretene nur ein „Image“ darstellt, um der Forderung von außen zu entsprechen.

5.1.4 Vergleichende Analyse der drei Grundverhältnisse

Im Folgenden sollen die in den Einzelfallanalysen der Begegnungen mit Ayla, Orhan und Ergün rekonstruierten seelischen Grundverhältnisse, innerhalb deren die „Beschäftigung mit türkischer Musik“ stattfindet, vergleichend gegenübergestellt werden. Das Ziel ist es, Überschneidungen und Ähnlichkeiten zu suchen, die jenseits der individuellen Formenbildungen auf ein übergeordnetes Grundverhältnis verweisen, in dessen Spannungsfeld die Beschäftigung mit türkischer Musik für türkische Jugendliche stattfindet. Aufgrund der geringen Fallzahl handelt sich hierbei nur um einen ersten Annäherungsversuch, der keinen Anspruch auf Repräsentativität beanspruchen will. Das Vorgehen orientiert sich dabei an einer vergleichenden psychologischen Rekonstruktion, welche Eckhard Weymann im Rahmen einer Forschungsarbeit zum Wirkungsraum musikalischer Improvisationen vorgestellt hat (Weymann 2004, 189 ff). Verglichen werden in erster Linie die zur Benennung der Grundverhältnisse gewählten Begriffe. Die Begriffe sollen dabei aber nicht für sich alleine stehen, denn ihre Konnotationen ergeben sich erst durch die Berücksichtigung der Einzelfälle, für deren Beschreibung sie ausgewählt wurden.

Zunächst einmal werden die drei Grundverhältnisse in folgender Tabelle zusammengestellt mit der dominanten Tendenz (Fettdruck) auf der linken Seite:

Ayla	**sich entfalten**	vertiefen
Orhan	**bewahren**	sich öffnen
Ergün	**sich orientieren**	hervortreten

Zunächst fällt die Bedeutungsähnlichkeit der Begriffe „hervortreten“ und „sich öffnen“ in der rechten Spalte auf. Es kommt darin eine von innen nach außen orientierte Bewegungsrichtung zum Ausdruck, eine ausweitende und sich zeigende Tendenz. Zu diesem Begriffspaar passt auch sehr gut die dominante Tendenz von Ayla „sich entfalten“ so dass es Sinn macht dieses Grundverhältnis zu drehen.

Ayla	vertiefen	**sich entfalten**
Orhan	**bewahren**	sich öffnen
Ergün	**sich orientieren**	hervortreten

In der linken Spalte passen nun die Begriffe vertiefen und bewahren gut zueinander. In beiden kommt eine nach innen gerichtete Bewegungsrichtung zum Ausdruck. Führt man sich die Kontexte in den Fallbeispielen vor Augen, die zu der Benennung

führten, wird schnell deutlich, dass es bei beiden um eine stabilisierende, Verknüpfungen pflegende Tendenz ging. Der Begriff „sich orientieren“ fällt nur vordergründig etwas aus dem Rahmen. Denn man kann sich auch nach außen hin orientieren, was Ergün ja auch macht. Von daher bekommt der Begriff eine gewisse Affinität zu der Begriffsgruppe auf der rechten Seite, insbesondere, wenn man Offenheit und Neugier damit assoziiert. Bei Ergün scheint „sich orientieren“ aber vielmehr eine Notwendigkeit darzustellen, sich erst einmal im Inneren über etwas klar zu werden, um dann erst wagen zu können, damit „hervorzutreten“. Aus dieser Perspektive und im Vergleich zum Gegenbegriff wird auch mit „sich orientieren“ eher eine stabilisierende, konsolidierende Tendenz beschrieben.

Insgesamt erscheint das Begriffspaar konsolidieren – expandieren eine geeignete Benennung für ein übergeordnetes seelisches Grundverhältnis zu sein, welches den drei Fallbeispiel gemeinsam ist. Die Tendenz „expandieren“ vereint, gerade weil der Begriff auf Menschen bezogen ist, einerseits eine Bereitschaft und Suche danach, neue Lebensbezüge für sich zu erschließen und andererseits die Bereitschaft, sich zu zeigen, also auch für andere sichtbar zu werden. Die Tendenz „konsolidieren“ als polare Gegentendenz strebt dagegen eine Sicherung, eine Festigung der bewährten Lebensbezüge und Strukturen an, ob innerer Strukturen der Identität oder äußerer Bindungen.

Bezieht man die „Beschäftigung mit türkischer Musik“, wie sie sich in den drei Fallbespielen gezeigt hat, nun auf dieses Grundverhältnis, so scheint sie vornehmlich mit der Tendenz nach Konsolidierung zu tun zu haben. Die türkische Musik und insbesondere die türkische Sprache scheint relevante und bewährte Objektbeziehungen zu repräsentieren. Ihr kommt eine Funktion zur Gefühlsregulation zu, aber auch eine Funktion zur Konsolidierung auf mehr kognitiver Ebene, als Orientierungsquelle und zur Stabilisierung der sozialen Identität. Neben der Konsolidierung wird türkische Musik aber auch verwendet, um mit der expandierenden Tendenz umzugehen. Stilistische Mischgestalten bieten integrative Lösungen dafür, sich modern, selbstbewusst und aktiv zu fühlen und dennoch eine Anknüpfung an etablierte Bezüge aufrechtzuerhalten, oder sie dienen als Kompromissgestalt, die ein Sich-Zeigen nach außen ermöglicht. Innerhalb der türkischen Lebensbezüge ermöglicht auch das Hören von langsamer türkischer Musik, expandierenden Tendenzen nachzukommen, wenn z.B. beim gemeinsamen Hören von „Damar“-Musik Verantwortung für die Gruppe übernommen wird und die Musik zum richtigen Zeitpunkt gewechselt wird.

Bei einer starken Fokussierung auf die Pflege der türkischen Lebensbezüge scheinen Ausweitungen zur deutschen Lebenswelt und deren Musik allerdings eher verschlossen und Bedürfnisse in die Richtung müssen eher abgewehrt werden. Überhaupt erscheinen die Übergänge zwischen der türkischen Lebenswelt mit ihrer Musik und der deutschen Lebenswelt mit ihrer Musik in keinem der Fälle unproblematisch zu sein, sondern brüchig und wenig fließend. Dies zeigt sich exemplarisch an den Übersetzungsschwierigkeiten vom „gefühlvollen" Türkischen ins „knallharte" Deutsche. Integrative musikalische Gestalten scheinen vor diesem Hintergrund wichtig zu sein, weil sie beide Tendenzen anzusprechen und auch Stellungswechsel und fließende Übergänge einzuleiten vermögen. Auch im offenen Erzählen Orhans über türkische Traditionen steckt im Prinzip eine Integrationsleistung, bezogen auf das Grundverhältnis „konsolidieren - expandieren". Er breitet vor mir als Deutschem seine Kultur und dessen Bedeutsamkeit aus, die darin eine Würdigung und Konsolidierung erfährt, weshalb ein Stellungswechsel zur Expansion auch über die eigene kulturelle Lebenswelt schon eingeleitet ist – sowohl auf seiner als auch auf meiner Seite. Nicht umsonst formuliert er diesen Weg als Appell an die deutsche Gesellschaft in Bezug auf das Thema Integration (vgl. Kapitel 5.1.2.1).

5.2 Fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten

5.2.1 Ebene der Erlebens- und Gebrauchsstrukturen

In dieser Ebene werden die psychologischen Funktionen der Handlungseinheit „Beschäftigung mit türkischer Musik" fokussiert. Hierfür sind vor allem die Erzählungen über das selbst ausgesuchte Lied eingeflossen, in denen sich meist sehr plastisch und lebendig abzeichnete, was in der Person vor sich geht, wenn sie das Lied hört: mit welchen Gefühlen, Gedanken, Erinnerungen und Wünschen das verbunden ist, aber auch, wie sein Gebrauch in den Alltag eingebunden ist.

5.2.1.1 Erinnerungen:

Oftmals wecken die für die Untersuchung ausgesuchten Lieder Erinnerungen an eine vergangene Zeit mit einer bestimmten Lebenssituation und den damit verbundenen Personen und Orten. Das Hören des Liedes erweckt diese Zeit wieder zum Leben, *„das schubst dich halt wieder zurück in die Vergangenheit"* (Kubilay) und *„dann kommen die Gefühle irgendwie wieder hoch"* (Baran), *„Du machst deine Augen zu und stellst dir halt alles so bildlich vor im Kopf."* (Nedim). Die Untersuchungsteil-

nehmer erinnern sich z.B. an einen Freund, der ihnen das Lied damals gezeigt hat oder ganz jugendtypisch an ihre Ex-Freundin oder ihren Ex-Freund, die oder der das *„Lied auch öfter gehört hat“* (Baran). Zwei Jugendliche haben ihr ausgesuchtes Lied im Urlaub in der Türkei kennengelernt. Özlem denkt z.B. an eine Urlaubsszene in ihrer zweiten Heimat Istanbul, als am Strand eine Akustikband dieses Lied live gespielt hat und beschreibt dies so: *„Urlaub, am Strand liegen, kein Stress, nicht an die Schule denken (lachend) oder sowas, halt einfach nur relaxen, chillen“.*

Bei zwei Untersuchungsteilnehmern wecken die ausgesuchten Lieder auch Erinnerungen an die eigene Kindheit. Orhan betont, dass er mit dem Lied und mit dem Sänger aufgewachsen sei. Ergün erinnert sich nach dem Anhören der Originalversion seines mitgebrachten Liedes: *„das Lied habe ich auch als kleines Kind gehört, so von meinen Eltern, die haben das dann/ haben den Mann geliebt“*. Wenn anstatt über das ausgesuchte Lied über türkische Musik im Allgemeinen gesprochen wird, denken viele an ihre Eltern oder ein Elternteil und erinnern sich daran, welchen Stil oder Sänger sie gehört haben. Manchmal werden Szenen erinnert wie türkische Hochzeiten oder auch ganz Alltägliches wie Autofahren, in denen man türkische Musik mitbekommen hat: *„wenn ich mal mit meinem Vater unterwegs war, hat der die türkische Musik reingeschoben“* (Kubilay). Auch mit typisch türkischen Instrumenten wie Saz oder der im Befragungsraum vorhandenen Darbuka werden Erinnerungen verbunden. Nedim erinnert sich z.B., dass sein Vater gut Darbuka spielen könne:

> Ja, er tritt auf Dinger auf, auf Hochzeiten halt. Wenn er Zeit hat und so halt, wenn die den halt rufen. Der macht das nur aus so aus Hobby. Und der spielt das (Er schlägt auf die Darbuka) abartig gut. (.) Ich feiere den auch immer. (Nedim)

Kubilay erinnert sich an einen Rhythmus von Türkischen Hochzeiten, den er *„seit der Kindheit immer schon im Kopf“* habe und *„immer wenn irgendwie, (.) wenn ich irgendwo auf dem Tisch bin oder so, spielte ich immer das.“*

Insgesamt fällt auf, dass die Erinnerungen gerade bei den ausgesuchten Liedern oftmals um sehr jugendtypische Situationen kreisen (z.B. Urlaub, Freunde, gescheiterte Beziehungen oder Alltagssorgen) und nicht nur mit einem Blick zurück in die Kindheit verbunden sind. Das zeigt, dass türkische Musik nicht nur tradiert wird, sondern wirklich in die alltäglichen Lebenszusammenhänge der Jugendlichen eingeflochten wird und dort eine Rolle spielt. Traditionelle Instrumente und auch das Reden über türkische Musik im Allgemeinen werden dagegen viel eher mit der Kindheit oder mit der Familie verbunden. Da tauchen dann auch bedeutsame Szenen mit den Eltern auf.

5.2.1.2 Beruhigung und Tagträume

Manche Jugendliche berichten, dass sie türkische Musik zur Beruhigung hören. Bei Ali und Özlem tritt dieser Aspekt besonders hervor. Sie nutzen die Musik in Situationen, in denen nichts von ihnen erwartet wird, z.B. abends, im Auto oder im Flugzeug, um vom Alltag abzuschalten und zu entspannen: *„Wenn ich jetzt das höre, mach ich mal die Augen zu und höre das Lied einfach und beruhige mich einfach über das, was ich momentan erlebt habe und alles."* (Ali). Man ist dann *„fast am Einschlafen (lachend)"* (Özlem). In diesem etwas abgesenkten Bewusstseinszustand beginnt das Assoziieren. Die Musik lädt ein, über Themen, die einem gerade beschäftigen, nachzudenken. Die Jugendlichen berichten hier besonders von Reflexions- und Bilanzierungsprozessen ihre Lebensphasen betreffend:

> Und dann überlege ich halt, was ich vorher gemacht habe, wo ich jetzt bin, was ich jetzt mache, (.) wie mich mein Leben so/ wie das Leben mich halt weggezogen hat von allem, was ich früher erlebt habe. Was ich halt Schlimmeres erlebt habe das auch. (Ali)

oder :

> wenn man jetzt vergleicht, mit wem man früher abgehangen hat, mit welchen Freunden, und jetzt mit diesen von heute, wo die anderen jetzt sind. […] Oder z.B., dass früher alles leichter war und jetzt man eher mehr über die Zukunft nachdenkt, alles schwerer wird, volljährig. (.) Das man jetzt selbst mehr auf den Beinen stehen muss. (Özlem)

Die Musik mit ihren Bewegungen und Spannungen leitet, bzw. begleitet diese Reflexionsprozesse. Dies scheint eine ordnende und klärende Wirkung zu haben:

> Vom Stimmungsmäßigen her beruhigt es mich als erstes und danach versuche ich halt mehr, alles zu verbessern, alles besser zu machen, was ich schlecht gemacht habe. (Ali)

Es fällt auf, dass die Jugendlichen, welche ihre ausgesuchten Lieder in der beschriebenen Art und Weise nutzen, insgesamt der musikalischen Gestaltung eine größere Bedeutung zumessen als dem Text: *„Es kommt ja nicht auf den Inhalt vom Text an. […] Die Melodie ist ja auch sehr schön, kann man auch vieles darüber schreiben" (Özlem).*

Die Melodie wird mit der eigenen Thematik verbunden:

> Ich meine, anstatt z.B. dass er jetzt über eine Frau singt, kann er ja auch darüber singen, wie schön das letzte Jahr war oder was jetzt in der Zukunft passiert, sowas. Also mir kommt es eigentlich nicht auf den Text an sondern einfach auf die Melodie. (Özlem)

Das Nachdenken und Reflektieren über das Leben, das gerade in der Jugendzeit viele Brüche und Veränderungen mit sich bringt, die der Jugendliche zu verarbeiten und für sich nutzbar zu machen hat, ist jugendtypisch. Die Musik kann die Dynamik, die

darin steckt, begleiten, ihr aber auch durch ihre Verlaufsgestalt eine Fassung geben, welche bei klaren Strukturen die Dramatik oft abzufedern vermag.

5.2.1.3 Ausdruck einer eigenen seelischen Befindlichkeit

Viele Jugendlichen sprechen davon, dass die ausgesuchten Lieder oder auch andere türkische Lieder es vermögen, ihre seelische Befindlichkeit aufzugreifen und zum Ausdruck zu bringen. Türkische Liebeslieder (z.B. die „Damar"-Lieder) werden vor allem bei Trauer und Liebeskummer gehört:

> es verstärkt halt den Schmerz, weil der ja genau das singt, was du durchgemacht hast. Und du fühlst das dann auch und dann fragst du dich WARUM und wieso, (.) warum ist das alles so passiert. (Kubilay)

Das Hören gäbe aber auch *„Kraft"* (Kubilay), da man weiß, dass *„auch andere so leiden"* (Kubilay) und man *„nicht alleine mit dem Thema"* (Ergün) ist. Das Thema wird zwar auch durch die die traurige Melodie getragen, aber für die meisten Jugendlichen steht der Gesang und der Text im Vordergrund: das Gefühlvolle und Tiefgründige der türkischen Sprache und der metaphorische Ausdruck werden hier als Gründe genannt, warum Texte es so gut vermögen, die Themen Liebe und Trauer anzusprechen. Aber nicht nur bei langsamen türkischen Liedern wird diese Funktion der Musik betont. Auch die Inhalte von türkischen Rapliedern des Künstlers Sagopa Kajmer, welche Baran und Semra ausgesucht haben, können als *„Sprachrohr"* (Baran) dienen, um die eigene seelische Verfassung treffend zum Ausdruck zu bringen:

> genau DAS, was ICH gerade so im Kopf habe oder halt im Körper, dass er das irgendwie rauskriegt mit Worten, was ich irgendwie jetzt verzweifelt versuche zu sagen und es irgendwie nicht hinbekomme. (Baran)

Das geht für Baran mit dem Gefühl der *„Erleichterung"* einher, wenn er wisse, *„der hat dasselbe einfach gefühlt und erlebt wie ich und huh (festes Ausatmen) endlich weiß die ganze Welt, wie sich sowas anfühlt"*. Semra erzählt, sie fühle *„sich verstanden von dem"*, wenn der Rapper es vermag *„AUF DEN PUNKT"* zu bringen, *„was in einem vorgeht"*. Dabei muss die Verbindung zum eigenen Thema auch nicht wörtlich sein. Es reicht eine gewisse metaphorische Analogie *„hinter den Blumen"* (Baran). Die geschilderten Prozesse haben kathartischen, aber auch sozialen Charakter. Es geht darum, sich durch das Lied zu orientieren, wie andere mit der gleichen seelischen Befindlichkeit umgehen und in Identifikation mit dem Sänger die emotionalen Prozesse zu durchleben.

5.2.1.4 Informationsquelle und Anreiz zum Nachdenken

Dieser Aspekt wird, wie in Kapitel 5.1.3.2 beschrieben, vor allem von Ergün hervorgehoben, der sich mit den gesellschaftlich-politischen oder auch weltanschaulichen Inhalten der Lieder auseinandersetzt. Aber auch Semra begeistert ihr mitgebrachtes Raplied deshalb, weil sie darin so viele Lebensweisheiten findet, die *„so WAHR“* sind, z.B.: *"wenn die Sonne aufhört für dich zu scheinen, steht immer noch der Mond hinter dir"* (Semra, Übersetzung einer Textpassage von Sagopa Kajmer). Dieser Aspekt beschreibt eine jugendtypische Suche nach Sinnangeboten, die sich als Identifikationsmöglichkeiten anbieten. Im Vergleich zum oben beschriebenen Aspekt des Ausdrucks einer eigenen seelischen Befindlichkeit, in dem das emotionale Erleben und dessen Regulation im Vordergrund stehen, wird hier auch die kognitive Ebene angesprochen.

5.2.1.5 Wurzel und Konsolidierung der sozialen Identität

In den Interviews wird mehrmals auf das eigene Zugehörigkeitsgefühl zur Gemeinschaft der Türken oder zur türkischen Kultur Bezug genommen, welches auch in der Beschäftigung mit türkischer Musik seinen Ausdruck findet. Orhan betont z.B., dass sein mitgebrachtes Lied *„auf jeden Fall jeder Türke“* kenne und das es auch *„für jeden türkischen Jugendlichen ein super Lied“* sei, eine *„Legende“*. Er identifiziert sich stark mit dem Text des Liedes, der von Vaterlandsliebe handelt (vgl. Kapitel 5.1.2.2.1). Ergün würdigt das Alter vieler türkischer Lieder als besonderes Qualitätsmerkmal und betont, dass sie *„immer noch gehört werden“* (siehe Kapitel 5.1.3.2.2). Das Bezugnehmen auf die türkische Kultur wird aber nicht immer mit einer „Verherrlichung“ derselben verbunden. Für manche Untersuchungsteilnehmer scheint die türkische Musik vergleichbar einer *„Wurzel“* (Ergün) zu sein, nach der man ab und an schaut, ob sie noch lebt und wie sie sich weiterentwickelt hat. So haben manche Jugendliche *„ab und zu […] so Phasen“* (Semra), in denen sie *„einfach nur wieder Lust [haben], etwas Türkisches zu hören“* (Semra) oder ein Lied zu hören, *„das ich sau lange im Türkischen nicht gehört habe“* (Ergün). Als Begründung dafür wird die türkische Sprache als Muttersprache angeführt. Man schaut dann *„schon ein bisschen ins TÜRKISCH“* (Ergün), z.B. auch um zu wissen, *„was die TÜRKEN so treiben“* (Semra) und um in der türkischen Lebenswelt auf dem Laufenden zu bleiben: *„Mich interessiert das dann schon, was in der Türkei gerade so IN ist und was öfter läuft.“* (Semra) oder weil man die *„eigene Sprache und so nicht*

vergessen will" (Özlem). Es handelt sich hierbei um Konsolidierungsbemühungen, die in allen Fällen etwas Festigendes und Stabilisierendes haben. Während bei manchen Untersuchungsteilnehmern die türkischen Bande ein wichtiger Teil der eigenen Identität zu sein scheinen, greifen andere lediglich in bestimmten Situationen darauf zurück, wohl auch, um sich zu vergewissern, dass etwas Bedeutsames noch da ist. Diese Vergewisserung erlaubt es dann wieder, sich anderen Dingen zuzuwenden.

5.2.1.6 Motivator zu guter Laune

Neben den oben beschriebenen Beschäftigungsvorgängen des Erinnerns, Assoziierens, Reflektierens, Nachdenkens, die eher einer nach innen gerichteten sammelnden und ordnenden Tendenz dienen, wird türkische Musik aber auch zur Erzeugung bzw. Begleitung von unbeschwerter Fröhlichkeit und Ausgelassenheit verwendet: „*Wenn es was Fröhliches ist, dann ist es fröhlich und dann lacht man schon selbst und ist halt glücklich irgendwie"(Orhan).* Zum Herauskommen aus der depressiven Stimmung der „Damar"-Musik, wenn diese *„zu viel in die Ader"* (Orhan) ging, wird z.B. etwas *„Fröhlicheres"* (Orhan) angemacht, das dann auch zum Tanzen motiviert. Besonders die türkische Popmusik wird mit guter Laune in Verbindung gebracht. Wie in Kapitel 5.1.1.2.1 beschrieben, verwendet Ayla ihr mitgebrachtes Poplied um *„in Stimmung"* zu kommen und zum „*Party machen gehen"*. Türkische Popmusik wird auch von anderen Untersuchungsteilnehmern gehört, z.B. im Sommer, *„weil das zu Sommer passt einfach"* (Orhan), *„beim Sport"* (Ali) oder *„wenn es mir sehr gut geht"* (Özlem).

5.2.1.7 Ausbau und Zeigen eigener Fähigkeiten und Berufsperspektive

Ali beschäftigt sich auch aktiv mit türkischer Musik. Unterstützt durch seinen Vater, der auch Musik macht, habe er als Kind schon angefangen, Saz zu lernen. Mittlerweile spiele er mehrere Instrumente. Die türkischen Lieder, auch das Ausgesuchte, regen ihn zum Nachspielen an. Dabei entwickelt er einen Ehrgeiz, der damit verbunden ist, *„etwas Gutes rauszubringen (.) und es halt vorzustellen gegenüber anderen Leuten."* Ermutigt durch seine Eltern, die aber gleichzeitig eine gewisse Erwartung aufzubauen scheinen: *„Junge, mach das richtig"* (Alis Vater zitiert nach Ali) und *„mach das! Bleib auch dahinter!"* (Alis Mutter zitiert nach Ali) plant er, dieses Hobby zu seinem Beruf zu machen und entweder als Berufsmusiker oder als Musiklehrer zu arbeiten. Seine Liebe zur Musik ist für ihn der Anreiz:

> Weil wenn ich jetzt Kfz-Mechaniker mache, dann mache ich das lustlos und ich kann es dann irgendwann später nicht. Das gefällt mir irgendwann nicht. Dann höre ich auf und mache was anderes. Aber bei Musik ist das nicht so. Musik kann ich bis ich sterbe spielen, Musikinstrumente und singen und alles. Mit Musik kann ich meines ganzes Leben lang verbringen. (Ali)

5.2.1.8 Das Erfahren von Gemeinschaft

In Kapitel 5.1.2.2.5 wurde schon beschrieben, wie Damar-Musik bei Liebeskummer im Freundeskreis gehört wird. Die hohe Achtsamkeit und Empathie der Freunde untereinander hat Ähnlichkeiten mit einer Selbsthilfegruppe. Die Musik *„verbindet“* (Kubilay), weil durch sie ein gegenseitiges „Füreinander-da-Sein“ gezeigt werden kann. Kubilay schildert dies eindrücklich:

> wenn ein Kollege von dir halt über seine Probleme redet und du eigentlich GLÜCKLICH bist und ihr hört halt so eine türkische Musik, dann zieht dich das mit runter, weil du mit deinem Freund mitleidest oder halt an die vergangene Zeit denkst, was dir mal passiert ist. Dann kannst du den Typen auch, deinen Freund, den Typen auch verstehen und dann denkst du auch über das Lied nach und das verbindet dann. Dann singt ihr zusammen das Lied mit oder dann kommen noch andere Freunde. Ihr singt das dann alle zusammen, weil ihr z.B. alle befreundet seid. Und ihr fühlt halt alle mit, wenn einer das anmacht. Wenn es nur EINER anmacht, sitzt am PC und die anderen stehen mit dem Rücken zu ihm, und er macht so ein Lied, Dann weiß jeder z.B., was er gerade FÜHLT. (Kubilay)

Kubilay ist auch derjenige, der betont, dass er türkische Musik *„GENERELL“* nur hört, wenn er mit seinen türkischen Freunden zusammen sei, wenn über *„alte Probleme oder Probleme generell“* geredet werde oder über *„Liebe“* und *„Beziehung“*. Gefühle können in dieser Gemeinschaft in Übereinstimmung mit der Gruppennorm zum Ausdruck gebracht werden. Die Gruppe hilft bei der Regulation der Gefühle.

5.2.2 Komparative Ebene

Diese Ebene ist differenzierender und kontrastierender Natur. Es hat sich schnell herausgestellt, dass es nicht „die“ türkische Musik, sondern verschiedene Stile türkischer Musik gibt, welche eine unterschiedliche Bedeutung für die Jugendlichen haben und die auch unterschiedlich genutzt werden. Die Interviews sprechen bei einem mittleren Generalisierungsniveau, welches nicht zu sensibel für einzelne Bedeutungsfacetten sein soll, aber dennoch die großen Argumentationsstrukturen erfasst, für eine Differenzierung in zwei große Musikgruppen: 1.) langsame türkische Musik und alte türkische Musik, 2.) moderne türkische Musikstile (türkischer Rock, Pop und Hip-Hop bzw. Rap). Des Weiteren lässt sich die spezifische Bedeutung von türkischer Musik erst ermessen, wenn man sie mit nicht-türkischer Musik vergleicht, die ebenfalls wichtig im Leben der Untersuchungsteilnehmer ist.

5.2.2.1 Die „wahre“ türkische Musik und die modernen Stile

Wenn die Untersuchungsteilnehmer jenseits ihrer ausgesuchten Lieder über türkische Musik im Allgemeinen sprechen, meinen sie in der Regel langsame türkische Musik oder alte türkische Musik. Hierfür werden unterschiedliche Namen gegeben, die verschiedene Untergruppen bezeichnen oder auch die Perspektive der Jugendlichen widerspiegeln, wie „Damar“, „Arabesk“, „Halk-Musik“ (dt.Volksmusik), „Slow“ und „alte türkische Musik“. Gemeinsam ist dieser Gruppe, dass es darin *„sehr viele traurige Lieder über das Leben, über die Liebe, über die FAMILIE, über den Tod“* (Kubilay) gibt, die üblicherweise eine türkische bzw. arabische Instrumentalisierung (z.B. Saz, Darbuka, Klarinette) aufweisen. Besonders das Thema Liebe steht im Vordergrund. Alle Jugendliche geben an, dass ihre Eltern zu Hause diese Art von Musik hören und dass sie damit groß geworden sind. Die langsame türkische Musik wird mit *„SEHR viel Gefühl“* (Kubilay) assoziiert, welches für die meisten durch das Gesamtkunstwerk aus Musik und Text transportiert wird, mit einer Betonung des Textes. Kubilay bringt dies gut zum Ausdruck:

> Erst mal an dem Text, weil der Text sagt das aus, dann noch an der Stimmlage, wie er mit seiner ruhigen Stimme und dann noch halt wegen der Gitarre, wegen den Instrumenten, wegen dem Beat der ist sehr ruhig. (.) Und er versucht halt das Instrumentale ein bisschen kleiner zu halten und mit seiner Stimme halt ein bisschen hervorzukommen. (Kubilay)

Charakteristische Anlässe, diese Stile zu hören, sind vor allem Liebeskummer, Traurigkeit und Alltagsstress. Das Hervorholen von Erinnerungen, der Ausdruck einer seelischen Befindlichkeit, die Beruhigung und Entspannung vom Alltag und das Assoziieren und Träumen sind charakteristische seelische Prozesse, die bei dieser Art von Musik erlebt werden (vgl. Kapitel 5.2.1.1 - 5.2.1.5). Nedim beschreibt recht anschaulich, was in seinem Inneren dann vorgeht:

> Und dann setze ich mich auf die Couch. Dann gehe ich halt so in mich hinein, stelle ich mir einfach so Bilder so, halt. Das kommt aber immer so darauf an über was der gerade so singt. Das ist es ja. Wenn der jetzt über so Enten oder singt, dann kannst du nie im Leben an Ding denken, also Liebe. Das geht ja nicht. Der muss auch schon die Richtung finden halt. Z.B. wenn er über so ein Mädchen rappt, ach was rappt, singt, dann denke ich automatisch über so ein Mädchen nach. Vielleicht in die du so verknallt bist. (Nedim)

Die seelische Bewegungsrichtung ist eher nach innen gerichtet: *„wenn ich immer so in mich hineingehen will“* (Nedim). Das Hören dient emotionsregulativen, sammelnden, ordnenden und orientierenden Funktionen. Dazu passt, dass langsame türkische Musik oftmals alleine und zu Hause gehört wird. Sie wird aber auch in der Gruppe gehört, dann kommt, wie in Kapitel 5.2.1.8 beschrieben, die verbindende und gemeinschaftsfördernde Funktion hinzu.

Die langsame türkische Musik kann aber auch „Nebenwirkungen“ haben und erscheint für manche Stimmungen unpassend. Für Kubilay sind da *„manchmal zu viele Emotionen drin“*. Ali beschreibt sehr körperlich und bildlich, was passiert, wenn er zu viel langsame türkische Musik gehört habe oder im Moment zu *„hyperaktiv“* dafür sei. Die Musik würde ihn dann *„pressen“*, so dass *„du keine Luft mehr bekommst“* und er sich denkt:

> "Oha scheiße, was geht denn ab, wieso hörst du die Lieder, oha". Und dann stehe ich mal auf und hole mal richtig Luft, dann setze ich mich wieder hin und höre andere Lieder. (.) Weil ich kann mir dann nicht mehr weiter das reinziehen. (Ali)

Die langsame und alte türkische Musik wird scharf abgegrenzt von den moderneren türkischen Musikstilen: Pop, Hip-Hop (bzw. Rap) und Rock. Für einen Teil der Jugendlichen gehören diese Stile nicht wirklich zu dem, was unter türkischer Musik verstanden wird, denn *„das ist wieder was ganz anderes“* (Kubilay) und *„das hat ja jeder“* (Özlem) und

> Natürlich gibt es auch viele Poplieder, die jetzt modern sind aber ich meine, unter türkischer Musik finde ich nicht diese R'n'B, Hip-Hop oder so, eher so RUHIGE Lieder und die alten Lieder halt von den alten Sängern. Das ist eher für mich "Halk-Musik". (Özlem).

Es gibt eine starke Tendenz, die modernen türkischen Stile und die deutschen oder englischen Stile gleicher Machart als vergleichbar und austauschbar anzusehen. Semra spricht z.B. über türkische Popmusik, dass ihre Freundinnen meistens *„so eine türkische Rihanna, so Tanzlieder und (.) Arschwackellieder“* hören, *„so Standardlieder, die dann den ganzen Tag im Radio auf und ab laufen“*. Özlem bringt diese wahrgenommene Gleichheit auf den Punkt: *„wenn es mir sehr gut geht, dann höre mir Hip-Hop an oder Pop, sowas, Türkisch oder Deutsch. Das ist ja auch egal.“*. Damit ist auch schon eine zweite Abgrenzungslinie angesprochen: Die modernen Stile werden meistens mit anderen Anlässen und Funktionen verbunden. Türkische Popmusik dient z.B., wie in Kapitel 5.2.1.6 bereits beschrieben, als Motivator für gute Laune. Obwohl die türkische Rapmusik des Künstlers Sagopa Kajmer und die langsame türkische Musik eine depressive Grundstimmung teilen, ist es für Semra wichtig, die Anlässe und die dazugehörenden Stimmungen für das eine oder das andere klar zu unterscheiden. Rap höre sie, wenn sie *„abgebaut“* oder *„down“* ist, langsame türkische Musik nur bei Liebeskummer und sie expliziert auch, was sie mit den Begriffen meint:

> DOWN ist, wenn man einfach so angekotzt ist von allem, kein Bock auf nichts, man will einfach im Zimmer sitzen und von keinem was wissen. Das ist für mich down, dann bin ich abgebaut. Dann brauche ich einfach nur meine Ruhe. Und Liebeskummer ist halt Liebeskummer. […] Da hört man dann so Liebesscheiß, wo man dann heulen muss oder so. (Semra)

5.2.2.2 Das Besondere an türkischer Musik im Vergleich zu anderer Musik

Beim Vergleich zwischen türkischer Musik und anderen Musikstilen lassen sich zwei Argumentationslinien unterscheiden. In der ersten Argumentationslinie werden die musikalischen Unterschiede benannt oder es werden die Lieder als Einheit, ohne dezidiert auf die sprachlichen Unterschiede einzugehen, mit nichttürkischer Musik verglichen. In der zweiten Argumentationslinie wird anhand der Liedtexte die Bedeutung der türkischen Sprache hervorgehoben. An dieser Stelle soll außerdem darauf hingewiesen werden, dass im Kontrastieren die Argumentationsstrukturen der Jugendlichen fast ausschließlich auf die langsame türkische Musik oder die alte türkische Musik zielen und der Begriff „Türkische Musik“ synonym dafür verwendet wird, während modernere Stile nur am Rande mitgedacht werden. Der Gegenpart der Kontrastierung sind wiederum moderne Popmusikstile (Hip-Hop, Rock, Pop) in deutscher oder in englischer Sprache. Besonders die Hip-Hop-Musik (bzw. Rap-Musik) wird von den hier befragten Jugendlichen vorzugsweise gehört, sei es weil es der Musikstil ihrer Clique ist oder auch, weil sie selbst aktiv Hip-Hop Musik machen. Deshalb soll auch ihre Bedeutung für die Jugendlichen, wie sie sich in der Kontrastierung mit der türkischen Musik in den Interviews zeigt, skizziert werden.

5.2.2.2.1 Die Rolle des Liedes als Ganzes

Der türkischen Musik wird *„mehr GEFÜHL“* (Semra) beschieden und sie wird als *„intensiver“* (Ergün, Kubilay) erlebt:

> Also ich finde, die türkische Musik, die ist so emotional, eher liebevoll, also es geht eigentlich fast immer nur über Liebe, genauso wie arabische Musik (.) und emotional und (.) hat jedes Mal so eine GESCHICHTE dazu (Özlem).

Auf musikalischer Ebene wird der Gesang und die Instrumente als ein besonderes Kennzeichen hervorgehoben: Es werde *„SEHR viel gesungen und mit SEHR viel Gefühl“* (Kubilay) und die *„türkischen Sänger haben so eine bessere Stimme“* (Nedim). Die Saz wird als *„die Seele der türkischen Musik“* (Orhan), als die *„BESTE Gitarre“ (Kubilay)*, die *„einfach einen guten Sound rausbringt“ (Kubilay)*, bezeichnet. Auch die Vielfalt der Instrumente und ihr Arrangement wird gelobt: *„Das passt halt alles zusammen und das hört sich auch so gut an“ (Nedim).*

Ali beschreibt als Musiker die Unterschiede zwischen deutschen oder englischen und türkischen Liedern über die musikalischen Parameter *„Stimmung“* (Tonleiter) und Taktarten. Er erlebt hier im Türkischen eine besondere Vielfalt, die es ihm erlaube, schneller einen Zugang auch zu anderen Stilen zu finden:

> Mit den Takten kannst du dann halt viele andere Musik machen. Was dir gerade einfällt. Kannst du auf Piano auch deine Spielweise vergrößern (Ali)

Kubilay, der selbst Deutschrapmusik macht, empfindet die Popmusik dagegen in ihrem Songaufbau und ihren Effekten als vielfältiger, er findet, dass in der türkischen Musik *„die Künstler ein bisschen zu einfach an die Sache gehen“* (Kubilay). Es fällt auf, dass sich hier qualitative, erlebensbezogene Argumente mit quasi objektiven quantitativen Argumenten mischen.

Ein weiteres wichtiges Kennzeichen von türkischer Musik ist, dass sie als authentischer und echter erlebt wird. Ergün argumentiert hier mit dem Alter der Liedtexte, die *„über Jahrhunderte vielleicht überdauert haben“* und in denen spürbar wird, dass der Künstler *„in das Lied reingegangen ist, dass er seine ganzen Gefühle reingeworfen hat“*. Auch Kubilay spürt diese Authentizität in türkischen Liedern viel eher als in deutschen Liedern:

> Wenn es auf Türkisch gesungen ist, kommt das mir (.) mehr, wie soll ich sagen, (.) AUTHENTISCHER rüber. Das heißt, dass ich dann erkenne, ob jemand mir jetzt einen Text vorsingt, um mich zu "entertainen" oder halt mich zu (.) ja "entertainen" oder keine Ahnung. (Kubilay)

Diese Einschätzungsgabe führt er darauf zurück, dass er früher viel alte türkische Musik gehört habe und dadurch ein Gefühl dafür entwickeln konnte:

> Z.B. so traurige Lieder, die über das Leben handeln, aber keine Popmusik. Und da ist halt sehr viel Gefühl drin und dann bekommst du auch das Gefühl dafür, ob das jemand dir vorspielt oder ob das wirklich aus dem HERZEN kommt, ob das wirklich jemand aus der Seele singt, sein Schmerz raus singt. Das spürst du dann. (Kubilay)

Deutschen Liedern bringt Kubilay dagegen ein gewisses Misstrauen entgegen. Er fragt sich dann, ob der Sänger das wirklich erlebt habe oder nur seine CD verkaufen wolle. In den Liedern von Xavier Naidoo sieht er eine Ausnahme: *„Bei dem spüre ich das auch“* (Kubilay).

Gerade bei so sensiblen Themen wie Trauer und Liebe werden die türkischen Lieder auch als viel passender empfunden, als z.B. deutsche Lieder. Niemand erzählt, dass er deutsche Liebeslieder hört. Im Gegenteil: Ayla betont z.B., dass sie die langsamen deutschen Lieder *„ganz und gar nicht“* möge. Auch Semra, die sich *„genauso Deutsch wie Türkisch“* fühle und bei der es, was Hip-Hop-Lieder angeht, nicht auf

die Sprache ankommt - *„Also ein deutscher Rapper könnte das genauso. Da könnte ich genauso sagen, dass ist es.“* - empfindet deutsche Liebeslieder für sich als unpassend.

> Ich weiß nicht. Das passt gar nicht. Was ich unter Liebe verstehe und was ein Deutscher unter Liebe versteht, ich weiß nicht. […] Es passt nicht. Ich kann keine Musik haben, die nicht zu mir passt. Und wenn ein Deutscher (.)/. Ich weiß nicht. Ich kann das gar nicht erklären. (.) Ja, es passt halt nicht. Was er dann über Liebe singt, dass passt dann nicht zu dem, was ich mir vorstelle oder sehe oder durchmache. (Semra)

Bei dem hier beschriebenen erlebten Unterschied in den kulturellen Ausdrucksformen der Liebe lässt sich nicht klar entscheiden, ob die die sprachliche Ausdrucksform oder die musikalische Ausdrucksform hier das Maßgebliche ist. Es ist anzunehmen, dass es beides zusammen ist. Denn die Lieder werden ja, wie Kubilay betont, schon von Kindheit an gehört und prägen im Zusammenspiel zwischen Enkulturation und psychischer Entwicklung den für eine bestimmte seelische Befindlichkeit passenden Musikgeschmack mit.

5.2.2.2.2 Die Rolle der türkischen Sprache

Eine wichtige Bedeutung wird auch der türkischen Sprache beigemessen. In den Einzelfallanalysen der Begegnungen mit Ayla, Orhan und Ergün stellt sich das Türkische als Gefühlssprache dar, das eine emotionale Heimat bietet und es besser als das Deutsche vermag, gerade tiefe Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Dieser Eindruck findet auch in den übrigen Begegnungen Bestätigung, wenn auch nicht in allen das Thema Sprache aufkam.

Insgesamt finden sich in den Interviews drei Argumentationslinien, um das Besondere der türkischen Sprache zum Ausdruck zu bringen.

Erstens werden qualitative Gründe angeführt. Die türkische Sprache gilt als *„so richtig tiefgründig“* (Orhan) und ihr wird *„mehr Gefühl“* (Orhan) als dem Deutschen beschieden.

Gerade bei Metaphern oder metaphorischen Sprachformen (von den Jugendlichen *„Metapher“* (Ergün), *„Sprichwörter“* (Ayla), *„Assoziation“* (Orhan) oder *„hinter den Blumen“* (Baran) genannt) wird die Verbindung zwischen seelischem Erleben und der Sprache als besonders eng erlebt.

In der zweiten Argumentationslinie werden quantitative Gründe genannt. Für Orhan gibt es im Türkischen „*SEHR viele Wörter für eine Bedeutung*“. Während es im Deutschen z.B. nur *„ein paar Wörter“* gäbe, um seiner Freundin einen Kosenamen zu geben, gäbe es im Türkischen gleich *„10, 15 Wörter“* dafür. Ergün zufolge be-

nutzt das Türkische *„sehr viele Metaphern“* und Baran betont die Vielfältigkeit: *„Da gibt es sau viele Worte und Begriffe und so, wo du einfach (.) etwas näher schildern kannst.“*

In einer dritten Argumentationslinie führen einige Jugendliche die Bedeutsamkeit des Türkischen auf ihre Herkunft und Erziehung zurück. Semra und Özlem nennen z.B. den Wert des Türkischen als *„Muttersprache“*. Ergün sieht die Tatsache, dass selbst in der dritten Generation *„die Türken halt, bevor sie in die Schule kommen, nur Türkisch sprechen, also weitestgehend Türkisch“* als Grund dafür, *„Dass man dann schon ein bisschen ins TÜRKISCH so guckt“*, auch in späteren Lebensphasen.

Neben den Argumenten haben einige Untersuchungsteilnehmer, meistens anhand türkischer Metaphern, auch versucht, die Verbindung zwischen ihrem seelischen Empfinden und der Sprache verständlich zu machen. Diese Transferprozesse oder Übersetzungsprozesse liefen in den Interviews aber häufig nicht reibungslos (siehe z.B. Kapitel 5.1.1.2.4). Es kam eine „Sprachlosigkeit“ bzw. Verständigungsschwierigkeit auf mehreren Ebenen zu Tage:

Aufgrund mangelndem aktiven Wortschatz im Türkischen im Vergleich zum Passiven, fiel Baran z.B. kein Demonstrationsbeispiel ein:

> es gibt auch Wörter, die es im Deutschen gar nicht gibt. Z.B. für irgendwelche Sachen und Dinge. Aber da fällt mir jetzt auch gerade nichts spontan ein. Deswegen, weil dieses Passive halt wieder stärker ist. Ich weiß nicht, manchmal sagt meine Mutter halt Sachen, wo ich meine "gibt es das eigentlich in Deutsch, hat das in Deutsch ein Bedeutung" oder so. (Baran)

Die Übersetzungen lieferten für die Jugendlichen häufig nur unzufriedenstellende Ergebnisse, die bezogen auf ihre subjektive Bedeutung nicht passend erscheinen:

> Aber auf Deutsch ist das dann halt komisch. Das ist bei vielen Sachen so, dass/ (.) Manches kann man auch gar nicht übersetzen, weil sich das dann zu komisch anhört auf Deutsch. (Orhan).

Diese Aufgabe ließ sich lösen, in dem statt einer wörtlichen Übersetzung auf äquivalente deutsche Ausdrücke zurückgriffen wird: *„Heißt dann auch so viel wie, mein ein und alles.“(Orhan).* Häufig blieb aber eine resigniert anmutende Einsicht zurück, dass die Übersetzung nicht ganz gelingen kann und dass man die Bedeutung nur wirklich nachfühlen kann, wenn man zur Sprachgemeinschaft gehört: *„wenn man die Wörter versteht, dann weckt das in einem Gefühle, sag ich mal.“* (Ergün) oder *„Wenn du halt ein bisschen Türkisch könntest, hättest du es irgendwie auch verstanden.“* (Baran).

Neben dem „Lob“ des Türkischen machen einige Jugendliche aber auch auf ihre

Sprachschwierigkeiten darin aufmerksam. Baran, Kubilay und Ergün gaben im Datenblock an, besser Deutsch als Türkisch zu sprechen. Wie oben schon gesehen, fallen Baran im Türkischen manchmal die Wörter nicht ein (aktiver Wortschatz), was ihm im Deutschen besser gelinge. Kubilay führt seine mangelnden Sprachkompetenzen als Grund an, warum er sich mit türkischer Musik nicht *„so identifizieren“* könne. Das Nichtverstehen führe bei ihm zu *„Desinteresse“*, in dem aber auch eine gewisse Resignation enthalten ist:

> Dann denke ich so "ach, wenn ich es eh nicht verstehe". Ich gehe ja nicht hin in Wikipedia oder irgendwie googeln und schreibe das Lied rein und suche mir extra den Text.

Solche Schwierigkeiten geben er, aber auch Ergün als Grund an, heute *„mehr Deutsch“* (Ergün) zu hören: *„[Da] Höre ich lieber deutsche Musik, was ich auch wirklich verstehe.“* (Kubilay)

5.2.2.2.3 Hip-Hop-Musik

In allen Interviews wurde auch über deutsche bzw. englische Hip-Hop bzw. Rap-Musik gesprochen. Insgesamt fällt auf, dass diese Musik im Vergleich zur langsamen türkischen Musik eher mit Aktivität verbunden wird. Sie wird z.B. beim Sport gehört und bei guter Stimmung. Sie wird auch mit Aggressivität in Verbindung gebracht und dient zu deren Regulation:

> wenn ich so richtig so AGGRO bin, würde ich mal sagen, halt so aggressiv bin und so, wenn mich gerade jemand so brutal so aufgeregt hat, dann drehe ich immer ganz laut Rap auf. (Nedim)

Diese Affinität bekommt Rapmusik auch daher, weil die Texte häufig mit Schimpfwörtern bestückt sind. Oftmals wird auch berichtet, dass das Hören der Hip-Hop-Musik Widerstand der Eltern provoziert. Die Mutter oder der Vater *„schimpft [..] [dann] schon ein bisschen rum“* (Nedim) oder sage *„mach‘s aus“* (Ayla). Semra berichtet sogar stolz davon, dass sie nun ihrer Mutter ihre Musik zeige und fügt hinzu: *„Also jetzt tue ich sie beeinflussen mit meiner Musik anstatt sie mich“*. Dabei zeigt sie auch die Deutschrap-Videos einiger türkischstämmiger Jugendlicher, welche die Mutter schon seit der Kindheit kenne und welche sie zu typisch mütterlichen Kommentaren hinreißen lässt, wie *"och komm, der Junge, der hat so abgenommen."* (Semras Mutter zitiert nach Semra) oder *„wenn sie mal ein bisschen frech werden in einem Video, dann macht sie ‚oh Gott‘ “*. Hier wird auch eine jugendtypische Funktion von Musik deutlich, die Suche nach etwas Eigenem, nach einem eigenen Geschmack, der sich von dem der Eltern abgrenzt.

Aber die Hip-Hop-Musik wird nicht nur zur Abgrenzung gehört. Die darin enthalten Themen können anscheinend die Lebensrealität der Jugendlichen gut wiederspiegeln, so dass diese sich in den Texten wiederfinden können. Für Semra erzählen die Rapper *„in den Texten immer so, wie es wirklich im Leben ist“*. Ergün betont, dass im deutschen Hip-Hop *„Klartext“* gesprochen wird und soziale Missstände anprangert werden. Semra spricht die Tatsache an, dass viele Deutsch-Rapper selbst einen türkischem oder arabischem Migrationshintergrund haben, wodurch sie an der Lebensrealität der Migrantenjugendlichen besonders nah dran sind und deren Alltagssorgen aufgreifen können: *„Weil DIE können dann auch eher erklären, wie es uns dann geht“*. Der Rapper Alpa-Gun spricht in seinen Texten z.B. auch die Heimatlosigkeit der zweiten Migrantengeneration an, die Semra auch selbst so erlebt:
„In der Türkei sind wir Fremde. Wenn ich dort bin, bin ich Deutsche. (.) Also da sagen sie immer die Deutschen sind da. Und hier sind wir genauso Ausländer.“

5.2.3 Entwicklungsbezogene Ebene

In dieser Ebene wird die Entwicklung der Beschäftigung mit türkischer Musik von der Kindheit bis heute anhand der retrospektiven Auskünfte der Jugendlichen nachgezeichnet. Die jugendtypischen Individuations- und Identitätsfindungsprozesse sind eingebettet in die bikulturelle Lebensrealität der türkischen Jugendlichen. Es werden prototypische Beschäftigungsbiographien vorgestellt und mit Hilfe des in Kapitel 5.1.4 ermittelten Grundverhältnisses ein Spannungsfeld angenommen, in dem diese Entwicklung stattfindet. Aus entwicklungspsychologischer Perspektive werden auch die Bedeutung integrativer musikalischen Gestalten und der Umgang mit türkischer Musik in der Öffentlichkeit beleuchtet. Dabei zeigt sich, dass die Beschäftigung mit türkischer Musik nicht nur eine Rolle beim Umgang mit expansiven und konsolidierenden Tendenzen, sondern auch im Umgang mit selbstbezogenen und objektbezogenen Tendenzen in Form von sozialen Motiven der Selbstdarstellung spielt.

5.2.3.1 Entwicklungen in der Beschäftigung mit türkischer Musik

Alle Untersuchungsteilnehmer haben angeben, dass sie mit türkischer Musik aufgewachsen sind. Wie in Kapitel 5.2.1.1 beschrieben, verbinden viele Jugendliche mit türkischer Musik Erinnerungen an ihre Kindheit, als sie die Musik eher *„passiv“* (Kubilay) mitbekommen haben. Neben der Individualität der Entwicklungsverläufe zeichnen sich in den Interviews zwei prototypische Entwicklungsverläufe ab, die zunächst parallel verlaufen und erst später unterschiedliche Richtungen einschlagen.

Den Verläufen gemeinsam ist, dass die Untersuchungsteilnehmer in der Adoleszenz eine mehr oder weniger starke Abkehr von der türkischen Musik der Eltern vollzogen haben und sich modernen Stilen deutscher oder englischer Musik zugewendet haben. Eine Ausnahme bildet hierbei das Interview mit Ali. Er berichtet nicht von einer Phase der Abkehr. Bei ihm ist vielmehr eine Kontinuität bzw. Progression in der Beschäftigung mit türkischer Musik anzutreffen, die sich in seinem aktiven Musizieren manifestiert (vgl. Kapitel 5.2.1.7). Aber auch er setzt sich daneben mit nicht-türkischer Musik auseinander. Die Abwendung von der türkischen Musik der Eltern und die Hinwendung zur deutschen oder englischen Musik vollzogen sich ab dem frühen Jugendalter, wenn man begann, selbst zu entscheiden, welche Musik man hören will. Dabei hat man sich am *„großen Bruder“* (Semra), an Freunden, an den Medien orientiert. Das *„war dann halt cool“* (Orhan). Es sind hier unschwer alterstypische Abgrenzungstendenzen gegenüber den Eltern zu erkennen, die mit dem Wunsch verbunden sind, einen eigenen Musikgeschmack als Identitätsmerkmal aufzubauen. Die Jugendlichen setzen sich dabei auch mit der Musik ihrer Eltern auseinander. Bei einem starken Abgrenzungswunsch erscheint diese z.B. als *„Jodelmusik“* (Baran), Semra würde heute *„nie das hören, was mein Papi da anmacht“* oder Kubilay stellt fest: „*Nicht das es mir nicht gefallen hat, sondern es hat irgendwie auch nicht zu mir gepasst und ich konnte mich auch, wie gesagt, nicht damit identifizieren.“* Beim Interview mit Baran zeigt sich auch, dass sich die Abgrenzung nicht nur auf die Musik als Kulturträger sondern z.B. auch auf klischeemäßige kulturelle Lebensstile allgemein beziehen kann:

> Das hört sich jetzt ein bisschen doof an, aber ich meine du siehst doch die ganzen Leute da, halt die Türken mit den Kopftüchern und mit dem Schnurbart, wie sie darum laufen. Und die hören halt immer so komische Musik. Ich finde, es hört sich an, wie wenn sie jodeln würden, aber ja halt. (Baran)

Andere zeigen kein großes Abgrenzungsbedürfnis und sprechen eher wohlwollend über die Musik der Eltern:

> Und mein Vater hört den [İbrahim Tatlıses, Anmerkung] immer, oft halt, gerne. Ich kenne auch viele Lieder von dem. Der macht auch gute Musik. (.) Halt ich bin halt so mit türkischer Musik halt so aufgewachsen. (Nedim)

Nach einer Phase der Distanzierung bzw. im Sinne einer Gegentendenz auch zeitlich parallel dazu lässt sich in den Interviews eine Phase der Wiederannährung an türkische Musik identifizieren. Diese Wiederannährung geschieht unter neuen Vorzeichen. Sie erscheint selbstgewählter und aktiver als das passive Musikhören in der

Kindheit, was in der Rückschau auch als *„gezwungenermaßen“* (Kubilay) bezeichnet wird. Hier lassen sich aber Unterschiede erkennen, welche sich in zwei prototypischen Entwicklungsverläufen darstellen lassen. Die Unterschiede liegen darin, inwiefern dieser (Wieder-) Annährungsprozess von den Jugendlichen als Rückbesinnung oder als Neuerschließung dargestellt wird. Die Interviews lassen sich nicht alle dem einen oder dem anderen Entwicklungsverlauf zurechnen, vielmehr markieren sie eine in den Daten gefundene Spannweite des Feldes, innerhalb dessen sich diese Wiederannährung gestalten kann.

Orhans Interview steht prototypisch für einen Entwicklungsverlauf, in dem die Rückbesinnung im Vordergrund steht. Nach einer Phase, in der es *„cool“* gewesen sei, englischsprachigen Hip-Hop zu hören, höre er heute viel türkische Musik, *„viel mehr“* als seine Freunde, die nicht so *„tiefgründig“* türkische Musik hören. Er legt außerdem Wert auf Kontinuität. Seinen *„Lieblingssänger von der türkischen Musik“* höre er schon seit seiner Kindheit. Seine Vorlieben für türkische Musik gehen einher mit einer starken Betonung seiner türkischen Identität, die wie in Kapitel 5.1.2.3 beschrieben vermutlich eine stabilisierende Funktion hat, gleichzeitig aber einen Mangel an Flexibilität und Offenheit nahelegt. Auch bei Ergün finden sich Hinweise auf eine Rückbesinnungstendenz, wenn er sich intensiv mit den alten Texten und deren Inhalten auseinandersetzt (vgl. Kapitel 5.1.3.2.2). Auf der anderen Seite versucht er mit der Rockcoverversion eines alten türkischen Liedes eine Brücke zu schlagen zwischen der Musik aus seiner Kindheit und seiner in der Jugend entwickelten Musikvorlieben: *„das ist voll das Kindliche, sag ich mal, und DER macht dann VOLL Rock eigentlich, was mir voll abgeht, wo ich dann auch im Auto höre oder so.“*. Dies wiederum spricht für eine Neuerschließung, die auf eine Distanzierung von der elterlichen Musik Wert legt.

Das Interview mit Baran steht prototypisch für den Wunsch nach Neuerschließung der türkischen Musik in eigener Regie. Baran kann die verschieden Stadien seiner Beschäftigung mit türkischer Musik recht gut beschreiben. Nach einer Phase starker Abgrenzung von der väterlichen *„Jodelmusik“* als *„übelste[r] Rap und Hip-Hop-Hörer“* habe er bei einem Aufenthalt in der Türkei durch seine Cousine türkische Rockmusik kennengelernt und dabei festgestellt, dass es *„auch andere türkische Musik“* gibt. Diese „andere“ Musik half ihm, seinen eigenen Zugang zur türkischen Musik zu finden, und dabei auch wieder den Stilen der väterlichen Musikwelt näher zu kommen

> Und da habe ich gedacht "Ehj, das ist doch irgendwie schön". Und dann habe ich halt angefangen türkische Rockmusik zu hören und von der bin ich dann halt manchmal jetzt auf türkische Liebeslieder so gekommen. Auf Liebeslieder, wo sie auch sau schön alles erklärt haben und so. (Baran)

Die Beispiele zeigen, dass die gefundene Spannweite an Wiederannährungen weniger aus einem Entweder-Oder zwischen Rückbesinnung und Neuerschließung entstehen als durch eine relative Betonung des einen oder des anderen. Baran fällt es offensichtlich, nachdem er einen eigenen Zugang zu türkischer Musik mit Stilen, die ihm gefallen, gefunden hat, leichter, sich auch wieder mit der Musik seines Vaters auseinanderzusetzen. Orhan auf der anderen Seite beschäftigt sich ja auch nicht nur mit traditioneller türkischer Musik, sondern erschließt, wie in Kapitel 5.1.2.2.6 beschrieben, auch türkische Rock-, Rap- und Popmusik für sich, auch wenn sein Verhältnis dazu ambivalent zu sein scheint.

Das an den drei Einzelfallanalysen entworfene Grundverhältnis konsolidieren – expandieren scheint hier passend zu sein, um die Dynamik und die Formenbildungen der Wiederannährungen zu rahmen. Vor diesem Hintergrund sind die Wiederannährungswege als Lösungsgestalten anzusehen, mit zwei gegenläufigen motivationalen Tendenzen umzugehen, eine Tendenz zum Expandieren auf der einen Seite, die mit der Suche nach einem neuem und eigenen Musikgeschmack verbunden ist und einer Tendenz zur Konsolidierung, welche auf die Pflege und Stabilisierung bereits altbewährter, erschlossener musikalischer Welten Wert legt, auf der anderen Seite. Die Unterschiede ergeben sich nur darin, welche Tendenz vor allem verfolgt wird, wobei wie bei polaren Tendenzen üblich, durch die Bewegung in eine Richtung die Spannung zum Gegenpol erhöht wird, der schließlich auch nach Erfüllung strebt.

Es scheint außerdem schlüssig anzunehmen, dass die Entwicklung der Beschäftigung mit türkischer Musik während der Jugendzeit insgesamt in diesem Spannungsfeld stattfindet. Dadurch erscheinen die beschriebenen Phasen der Entfernung und Wiederannäherung im Entwicklungsverlauf aber auch die situationsangemessene Wahl von Musik (z.B. bei Liebeskummer langsame türkische Musik, beim Sport deutsche Hip-Hop-Musik) als kleinere oder größere Pendelausschläge in diesem Grundverhältnis.

5.2.3.2 Integrative musikalische Gestalten

Bereits in den drei Einzelfallanalysen wurden türkischer Rock, Hip-Hop oder Pop als integrative musikalische Gestalten identifiziert, die sich dadurch auszeichnen, dass sie Merkmale von beiden kulturellen Welten, in denen die Jugendlichen aufwachsen,

vereinen. Auch in den übrigen Interviews lassen sich ähnliche integrative Gestalten mit vergleichbarer Bedeutung finden. Die modernen türkischen Stile bieten jeweils eine musikalische Begegnung der türkischen Sprache und oft typisch türkischer Themen (z.B. Liebe) mit den westlichen Popmusikstilen. Daneben gibt es mit dem Deutschrap auch einen deutschsprachigen Musikstil, in dem mitunter eine Verbindung zwischen den kulturellen Welten aufgebaut wird, sei es auf musikalischer Ebene, wenn Kubilay zufolge neuerdings *„sehr viel Orientalisch-Mix*[13] *reingebracht“* wird oder auf der Ebene der Raptexte, welche sich mit migrationsspezifischen Themen beschäftigen wie dem Aufwachsen zwischen zwei Kulturen. In den Interviews fällt die Tendenz auf, dass gerade die Jugendlichen, welche sich in den Interviews als bikulturell selbst definieren, z.B. mit Aussagen wie *„ich bin genauso Deutsch wie Türkisch, finde ich“* (Semra), dazu neigen, integrative Gestalten zu bevorzugen. Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen:

Die integrativen Gestalten gewinnen Bedeutung als moderne Versionen einer immer aktuellen Thematik (z.B. bei Ayla: *„Liebeslied aber halt in poppiger Form“)* oder als Weiterentwicklung eines alten Liedes (wie bei Ergün) und bieten Identifikationsmöglichkeiten an. Dabei erlauben sie eine Abgrenzung von der Musik der Eltern, aber auch von Klischees und Stereotypen gegenüber Türken in Deutschland (Baran nennt: *„Schlägertypen“*, *„Hauptschule“* und *„Kriminell“*): *„Ich höre eher, sagen wir mal, keine so kriminell-drogendeal-blabla-Lieder. Ich höre einfach nur stinknormale Rockmusik.“* (Baran). Die neuen türkischen Stile sind modern, behalten aber aufgrund der Sprachunterschiede eine gewisse Distanz zu den jugendkulturellen Strömungen der Mehrheitsgesellschaft. Dennoch scheint das Brückenbauen hier leichter zu sein: Ergün berichtet: *„Ich habe das Lied auch mal bei einer Party mitgebracht und die Leute [Deutsche, Anmerkung] fanden das auch gut.“* Das *„Stinknormal“*-sein-Wollen von Baran und Ergüns Bedürfnis nach einer Musik, die gut ankommt, spricht dafür, dass die Jugendlichen auch darauf achten, was die anderen von ihnen halten, wie sie in deren Augen gesehen werden. Es geht hier um das Bedürfnis, mit dem, was man ist und was man tut, anerkannt zu werden. Aus dieser Sicht heraus bieten integrative musikalische Gestalten auch die Chance, den Forderungen der deutschen Umgebung, z.B. der deutschen Freunde, gerecht zu werden, ohne wichtige Anteile der Identität, z.B. das Türkische als Gefühlssprache aufgeben zu müssen.

Psychologisch scheinen diese integrativen Gestalten immer die expandierende Ten-

[13] orientalisch instrumentalisierte musikalische Arrangements

denz und die konsolidierende Tendenz gleichzeitig und kompromisshaft berücksichtigen zu wollen, indem einerseits durch die Suche nach etwas Neuem und Eigenem die bisherigen (musikalischen) Bezüge erweitert werden und andererseits auch eine Anbindung an die bereits etablierten Bezüge angestrebt wird. Dabei zeigt sich, dass die Jugendlichen neben einer intrapsychischen Perspektive im Sinne einer „grundierten" Selbsterweiterung auch noch eine soziale Perspektive im Sinne einer „grundierten" Selbstdarstellung berücksichtigen. Hier wird ein anderes entwicklungsleitendes Grundverhältnis deutlich, dass von dem Grundverhältnis expandieren – konsolidieren unabhängig zu sein scheint und auf abstrakter Ebene, mit der von Mentzos (2009) beschriebenen Polarität von selbstbezogenen und objektbezogenen Tendenzen identifiziert werden kann. Die Jugendlichen unterscheiden sich darin, inwieweit die Bedeutung integrativer musikalischer Gestalten für die soziale Außendarstellung oder für die eigene Selbstentwicklung betont wird.

5.2.3.3 Zwischen öffentlich und privat

In den Interviews fällt auf, dass viele Jugendliche langsame türkische Musik nur zu Hause zu hören bzw. wenn sie alleine sind. Als Gründe werden z.B. aufgeführt: *„ich will das nicht so jedem zeigen"* (Nedim) oder *„das ist dann MEINS"* (Semra). Allenfalls mit ihrer Mutter würde Semra z.B. türkische Musik hören, bei ihren deutschen Freundinnen würde sie *„nie auf die Idee kommen",* ein türkisches Lied anzumachen: *„Ich würde mich da auch nicht so wohl fühlen. Ich würde dann denken, was denkt die gerade (lachend) über mich oder so."* Hier wird ebenfalls die Selbstdarstellungsthematik angesprochen. Vor deutschen Freundinnen wird das Hören langsamer türkischer Musik aus Angst vor Entwertung vermieden. Es wird wohl deshalb auch kein offensiver Umgang damit gepflegt, weil es sich bei der türkischen Musik aufgrund ihrer Verbindung zu den primären Beziehungserfahrungen um einen schützenswerten Identitätsanteil geht, der nicht entwertet werden soll. Özlem stellt hier eine Ausnahme dar. Sie scheint diese Sorge, möglicherweise aufgrund positiver Erfahrungen, nicht zu haben. Vielmehr teilt sie ihre türkischen Lieder auch mit ihren deutschen Freunden, die durch sie sogar schon Türkisch gelernt hätten und schon viel verstehen würden, nur *„aussprechen, das können sie noch nicht"* (Özlem). Die Abwertungsgefahr betrifft, wie das Beispiel Nedim zeigt, auch nicht nur den Kontakt mit der Mehrheitsgesellschaft, sondern auch die eigenethnische Peergroup: *„Halt meine*

Freunde sind halt so. Die hören halt nicht so gerne solche Lieder. Und wenn du sowas anmachst, dann sagen die "mach mal die Scheiße aus" und so.“

Überhaupt ließ sich in den Interviews immer wieder eine ambivalente Haltung gegenüber der langsamen türkischen Musik, insbesondere der „Damar“-Musik finden. Wenn darüber gesprochen wird, dann meistens mit einem Lächeln auf den Lippen, so als müsste man sie nicht ernst nehmen. Sie wird als *„keine richtige Musikrichtung“* (Orhan) bezeichnet, welche die *„die Leute eigentlich so selbst erfunden“* (Orhan) hätten, dennoch wird ihr *„SEHR viel Gefühl“* (Kubilay) beschieden. Aus entwicklungspsychologischer Sicht lässt sich diese Ambivalenz als Maßnahme erklären, eine gewisse Distanz zur elterlichen Musikwelt und zur regressionsermöglichenden Wirkung dieser Musik aufrecht zu erhalten. Semra betont, dass sie diesen *„Liebesscheiß“* nur höre, wenn sie Liebeskummer habe, um sich aber gleich im nächsten Satz davon zu distanzieren: *„Aber das passiert mir nicht oft. Deswegen höre ich sowas auch nicht oft.“* Es scheint, dass man sich dieses Schwelgen in Trauer nur unter bestimmten Umständen erlaubt. Für manche Jugendliche gehört dazu auch das schon beschriebene gemeinsame „Zelebrieren“ der Trauer in der Gruppe (vgl. Kapitel 5.2.1.8). Aber auch dabei wird die Privatheit betont. Das „Damar“-Hören findet im engen Freundeskreis statt und nicht in der Öffentlichkeit: *„Jetzt nicht irgendwo reingehen [z.B. in eine Kneipe, Anmerkung] oder so und DORT sowas machen“*. In der Öffentlichkeit zeigen sich die Jugendlichen eher mit deutscher Hip-Hop-Musik, die oft unterwegs bzw. außer Hause gehört wird, z.B. *„wenn ich zur Schule gehe“* (Nedim) oder unter den Freunden im Tonstudio des Jugendzentrums. Semra beschreibt das so:

> Ja, wenn ich durch die Stadt laufe oder so, da brauche ich jetzt nicht unbedingt türkische Musik im Ohr. (.) Frag mich jetzt nicht (lachend) warum aber so, wenn ich draußen bin oder mit Freunden oder so, höre ich eigentlich nie etwas auf Türkisch, (.) dann eher Deutsch. (Semra)

Es ist anzunehmen, dass in diesen situationsabhängigen Musikvorlieben neben Motiven der Selbstdarstellung auch ein Lebensgefühl gelebt werden will. Der deutsche Hip-Hop bietet für die Jugendlichen eher die Möglichkeit, sich erwachsen, modern, aktiv und selbstbewusst zu geben und zu fühlen. Die langsame türkische Musik tut dagegen eher in stillen Momente, wenn man in sich *„hineingehen will“* (Nedim) als Trost und Orientierung gut.

5.2.4 Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, dass die Beschäftigung mit türkischer Musik mit einer Vielzahl an Erlebens- und Gebrauchsstrukturen versehen ist. Viele davon sind jugendtypisch und sind prinzipiell auch für andere Arten von Musik denkbar. Viele Erlebnisqualitäten und Potentiale, die der Musik zugeschrieben werden, z.B. das Gefühl, von ihr verstanden zu werden, und das Verbinden der Musik mit der eigenen Lebenssituation wurden schon von Rosemarie Tüpker in einer Forschungsarbeit zum Musikhören beschrieben (vgl. Tüpker 2006). Dies zeigt zum einen, dass die Beschäftigung mit türkischer Musik ganz selbstverständlich in den Alltag eingeflochten wird. Aktuelle Themen, Gefühle und Stimmungen werden durch sie zu „behandeln" gesucht. Zum anderen wurde deutlich, dass die Spezifität der türkischen Musik erst dann deutlich wird, wenn sie mit der Rezeption anderer Musik kontrastiert wird und ihre Bedeutungsveränderungen im Entwicklungsverlauf betrachtet werden.

Ein wichtiges Ergebnis ist dabei, dass die Handlungseinheit differenziert werden muss, da es innerhalb der türkischen Musik unterschiedliche Stile gibt, denen unterschiedliche Bedeutungen zukommen. Psychologisch macht es Sinn, von zwei Stilgruppen zu sprechen: einmal die langsame türkische Musik und die alte Musik und zum anderen die modernen türkischen Musikstile. Während erstere eher mit der konsolidierenden Tendenz verbunden ist und für das Nachdenken über die eigene Biographie, Liebeskummer, Trauer und Zugehörigkeitsgefühle den richtigen „Soundtrack" liefert, berücksichtigt die moderne Stilgruppe auch die expandierende Tendenz und den Wunsch, einen eigenen Stil zu finden. Ihre integrativen Gestalten stellen Synthesen aus den verschiedenen Lebenswelten dar. Dabei erlauben sie sowohl eine Distanzierung von den Eltern, aber auch von der Mehrheitsgesellschaft. Zu beiden bleiben aber auch Verbindungen bestehen, so dass diese Stile auch mit einer gewissen Hoffnung auf nach Anerkennung stoßender Selbstdarstellung und dem Finden von Übersetzungsmöglichkeiten zwischen den kulturellen Welten verbunden ist. Die langsame türkische Musik wird dagegen eher im Privaten gehört, wohl auch aufgrund ihrer Affinität zu den Eltern aus einem jugendspezifischen Abgrenzungsbedürfnis aber auch aus Sorge vor Ablehnung durch die Mehrheitsgesellschaft.

6 Diskussion

Die Ergebnisse der Studie werden in drei Punkten diskutiert. Zunächst wird das gefundene Grundverhältnis konsolidieren – expandieren als möglicherweise entwicklungsleitendes Spannungsfeld der Jugendzeit und der Identitätsentwicklung hypothetisch vorgestellt. Das Grundverhältnis stellt demnach die Leinwand dar, auf der sich die Dramatik der Beschäftigung mit türkischer Musik abspielt. In dem zweiten Diskussionspunkt wird ein zentrales Forschungsinteresse aufgriffen, das auch im Titel der Arbeit verewigt ist. Inwiefern bedeutet die türkische Musik für türkische Jugendliche in Deutschland so etwas wie Heimatmusik? Der dritte Diskussionspunkt greift eine Facette von türkischer Musik auf, der die befragten Jugendlichen eine hohe Bedeutung für die türkische Musik zumessen: der türkischen Sprache. Die Ergebnisse sollen hier in einen weiteren Rahmen gestellt und hypothetisch weitergeführt werden.

6.1 Das Grundverhältnis konsolidieren - expandieren

Das an den drei Einzelfallanalysen gefundene übergeordnete Grundverhältnis konsolidieren – expandieren hat sich auf der theoretischen Ebene auch unter Berücksichtigung des übrigen Datenmaterials bewährt. Insbesondere bei der Betrachtung der Entwicklung der „Beschäftigung mit türkischer Musik“ hat sich gezeigt, dass es ein geeignetes Rahmenmodell darstellt, um die gefundenen Entwicklungsbewegungen in einem Bild zu integrieren.

Die Begriffe „konsolidieren“ und „expandieren“ erinnern stark an das Vokabular aus der betriebswirtschaftlichen Unternehmungsführung. Dies hat sich eher zufällig ergeben und soll nicht das Menschenbild eines „Homo oeconomicus“ zum Ausdruck bringen. An dem Bild eines Unternehmens ist allerdings reizvoll, dass man sich das Leben, insbesondere im Jugendalter, wo es darum geht, nach und nach die Verantwortung für das eigene Leben selbst zu übernehmen, auch als „Unternehmen“ vorstellen kann, dass es gilt, „in Fahrt zu bringen“. Die folgenden metaphorischen Vergleiche stellen einen Versuch einer bildlichen Annäherung an die psychologische Grundpolarität konsolidieren – expandieren dar. Es wird ferner über die mit der Grundpolarität verbundenen Entwicklungsdynamik ein Bogen zu dem seit Erikson als Entwicklungsaufgabe der Jugend beschriebenen Thema Identität gespannt.

Ähnlich wie ein Wirtschaftsunternehmen, müssen auch die Jugendlichen ein gesundes Maß an Expansion und Konsolidierung finden und immer wieder herstellen. Eine starke Expansion steigert zwar die Präsenz des Unternehmens, so kann das Unter-

nehmen z.B. weltweit Filialen eröffnen und in verschiedenen Sparten tätig werden. Gleichzeitig steigt damit aber auch die Gefahr, dass sich diese Filialen als Subunternehmen abspalten, nur noch einen lockeren Kontakt zum Mutterunternehmen unterhalten und dadurch schwer kontrollierbar werden. Eine zu hohe Diversifikation kann sogar dazu führen, dass einzelne Subunternehmen oder Sparten durch finanzielle Schwierigkeiten das gesamte Unternehmen in Bedrängnis bringen. Dann führt oft kein anderer Weg daran vorbei, als sich von den Subunternehmen zu trennen und sich auf das Kerngeschäft zurückzuziehen. Auch für türkische Jugendliche ist es wichtig, in verschiedenen Lebenswelten zurechtzukommen und präsent zu sein. Im Selbst können die expansiven Fliehkräfte aber zu groß werden, wenn die Identitätsanteile nicht genügend Verbindungen untereinander unterhalten, droht Identitätsdiffusion. Diesen Aspekt hat die Identitätsforschung in der Tradition Eriksons im Auge. Sie betont, dass es nach einer Phase der kritischen Auseinandersetzung mit den von den Eltern vorgelebten Modellen und nach dem Ausprobieren unterschiedlicher Rollen im Moratorium wichtig sei, eine stabile Ich-Identität zu erarbeiten (vgl. Kraus & Mitzscherlich 1997).

Die Konsolidierung eines Unternehmens heißt die Konzentration auf die Kerngeschäftsfelder, die Pflege der Beziehungen zu Stammkunden und Berücksichtigung solider Finanzen. Bei einer zu großen Konsolidierungstendenz findet jedoch kein Wachstum und keine Entwicklung mehr statt. So können wichtige Investitionen und Neuerungen verpasst werden, um den Anforderungen der Umgebung (z.B. Kunden oder Konkurrenz) gerecht zu werden, wodurch ein Unternehmen schließlich in Bedrängnis geraten kann. Auch für die Jugendlichen ist es wichtig, dass sie sich auf ihre bewährten Fähigkeiten, Beziehungen und Identitätsanteile verlassen können und diese pflegen. Aber in der Jugendzeit steht auch die Entwicklung von Selbstständigkeit und das Überschreiten der kindlichen Erfahrungswelt an, und die Anforderungen, in der Lebenswelt der Mehrheitsgesellschaft zurecht zu kommen, nehmen zu, z.B. Schule oder Ausbildung. Durch zu starkes Einigeln können wichtige Chancen verpasst werden und Entfaltungsmöglichkeiten bleiben ungelebt. Diesen Aspekt haben viele neuere Identitätsforscher im Blick, welche die Unabgeschlossenheit und Prozesshaftigkeit des Projekts Identität betonen, die immer anpassungsfähig bleiben muss. Helga Bilden z.B. wendet sich gegen einen Identitätsbegriff, der Substanz und Festigkeit suggeriert, und spricht stattdessen von einem dynamischen System vielfäl-

tiger Selbste, welches sie für die heutige gesellschaftliche Situation auch in Hinsicht auf das Thema Migration als passenderes Konzept ansieht:

> Innere Vielfalt (Pluralität) und Beweglichkeit sind, so meine ich eine *notwendige Antwort auf die Pluralität* von Lebensformen, von Werten und Kulturen; sie sind die Antwort auf die Vielfalt von Kontakten und Kontexten, in denen wir uns bewegen. Sie sind die Antwort auf *die Geschwindigkeit gesellschaftlicher Veränderungen*. (Bilden 1997, S. 228)

Bilden (1997) trägt ihre Ansicht in einem emanzipatorischen Duktus vor und es spricht daraus das Menschenbild eines aktiv-handelnden Subjekts. Ihre Aussage „Ich bin eine Viele. Ich will nicht eindeutig und eindimensional sein“ (S. 229) beschreibt treffend ein Selbstbild, welches auch in den Interviews vorkam:

> Ich bin stolz drauf, dass ich Türkin bin. Aber ich bin genauso stolz drauf, dass ich auch in Deutschland aufgewachsen bin, geboren bin. Deswegen tu ich NIE mich auf jetzt Türkisch beschränken, weil, ich weiß nicht, ich bin genauso Deutsch wie Türkisch, finde ich. (Semra)

Ich denke eine Sicht auf Jugendliche mit Migrationshintergrund als aktive Subjekte, die schöpferische Potentiale haben und täglich kreative Lösungen finden, wird in der Migrationsforschung und –politik noch selten eingenommen. Es wird meistens über Migranten geforscht, diskutiert und entschieden. Sie werden entweder in der Täter- oder in der Opferrolle gesehen, aber selten als Gesprächspartner wirklich ernst genommen. Die Begriffe in dem Grundverhältnis und das Bild des Jugendlichen als steuernder Unternehmer möchten dem entgegentreten.

Aber so einfach ist es auch nicht. Denn türkische Jugendliche sind natürlich auch in einen gesellschaftlichen Rahmen eingebettet und bringen individuell unterschiedliche Ressourcen mit. Da kann ein Rückzug in eine übersichtliche Umwelt durchaus adaptiv sein, bevor der Verlust einer Kohärenz- und Kontinuitätserfahrung droht. Wie der Einzelfall Orhan zeigt, kann Anerkennung und Wertschätzung eine wichtige Rolle dafür spielen, inwiefern ein Sich-öffnen-Können für Neues zugelassen wird und eine Beschäftigung mit der Vielfalt und Widersprüchlichkeit der eigenen Realität stattfindet. Dieser Befund wird auch von Bilden (1997) und anderen Identitätsforschern (vgl. Keupp 1997) geteilt:

> Zerstörerisch wirken [dagegen] gesellschaftliche Bedingungen, die den Menschen die soziale Anerkennung als wertvolles und nützliches Mitglied der Gesellschaft versagen – wie dauernde oder häufige Arbeitslosigkeit, soziale Isolation, Erfahrungen von Ausgrenzung, Demütigung, Machtlosigkeit, Hin-und-her-geschoben-Werden. (Bilden 1997, S. 247)

Die hier aufgezählten Risikofaktoren können einheimische wie türkische Jugendliche betreffen. Bei türkischen Jugendlichen ist das Risiko aber größer.

Dieses Grundverhältnis rahmt, wie es hier hypothetisch umrissen ist, also nicht nur die Entwicklung des Musikgeschmacks, sondern die Entwicklung auch in anderen Lebensbereichen. Insbesondere lässt es sich für das Verständnis der Identitätsentwicklung von Migranten nutzbar machen.
Die Lösungsgestalt „Beschäftigung mit türkischer Musik“ scheint vor diesem Hintergrund bei jedem Jugendlichen eine lebensmethodische Widerspiegelung des Umgangs mit diesem Grundverhältnis zu sein, für die ein gesundes Gleichgewicht gefunden werden muss, eine sinnvolle seelische Formenbildung, eine Lösung im Zusammenhand einer unbewussten seelischen Konfliktsituation

6.2 Musik aus der Heimat?

Der Titel der Arbeit lautet „Musik aus der Heimat“. Dieser Titel suggeriert, dass die türkischen Jugendlichen in irgendeiner Art und Weise türkische Musik mit ihrer Heimat in Verbindung bringen.
Passt dieser Titel zu den Ergebnissen der Studie? Um diese Frage zu beantworten, ist es zunächst einmal notwendig, danach zu schauen, was für die befragten türkischen Jugendlichen Heimat bedeuten könnte.
Diese Frage wurde in den Interviews absichtlich nicht gestellt. Zu groß erschien die Gefahr, dass das Gespräch aufgrund der ständig präsenten Integrationsdebatte in ideologische Grabenkämpfe abrutscht und an einer psychologischen Bedeutung jenseits von Abwehr oder Selbstdarstellung vorbeizielt. Das verwandte Thema kulturelle Identität und das Aufwachsen zwischen zwei Kulturen tauchte aber auch so in den meisten Interviews auf. Manche Jugendlichen betonen dabei ihre türkische Identität, andere grenzen sich eher davon ab und betonen, dass sie in Deutschland aufgewachsen sind. Die Betonung des Türkischseins oder Deutschseins konnte sich dabei je nach Situation und Thema auch während einer Begegnung verschieben. Insgesamt wurde deutlich, dass die Jugendlichen sowohl die türkische als auch die deutsche Lebenswelt als für sie prägend erleben. Brisant scheint es immer dann zu werden, wenn die beiden Lebenswelten gegeneinander ausgespielt werden. Dann kann der Jugendliche schnell in eine unangenehme dilemmatische Situation kommen, wie das das Interview mit Baran z.B. zeigt. Er schwankt, wenn ihm deutsche Freunde sagen, er wäre nicht so wie die meisten Türken, zwischen Abgrenzungswunsch einerseits und Solidarität andererseits. Denn er fühle sich mittlerweile *„so deutsch“* , dass er sich von den *"komischen Machosprüche[n]“* seiner türkischen Altersgenossen ab-

grenzen möchte. Anderseits ärgert er sich über deutsche Freunde, die diese Exklusion vornehmen. In Solidarität zu denen, die er ja seit seiner Kindheit kennt, denke er dann: *"du kennst meine Leute gar nicht und alle meine Leute sind genauso gut wie ich. Was gibt dir irgendwie das Recht mich jetzt so herabzustufen?"*

Dies ist ein Beispiel einer inneren kulturellen Verortungsschwierigkeit. Aber auch äußere Verortungen, die ja dem Begriff „Heimat" als einer „Beziehung zwischen Mensch und Raum"[14] noch näher kommen, können davon betroffen sein. Orhan bleibt, obwohl er die Türkei als sein Land rühmt, für das er sogar sterben würde, lieber in seinem Geburtsort in Deutschland, weil seine Freunde hier leben. Özlem will, falls sie tatsächlich irgendwann in ihre zweite Heimat Istanbul zieht, wo schon ihre Schwester wohnt und bald auch ihre Eltern hinziehen wollen, die deutsche Sprache nicht vergessen und auch dort das Hören deutscher Musik pflegen. Die Beispiele zeigen, dass es den Untersuchungsteilnehmern schwerfällt, ausschließliche Verortungen vorzunehmen. Sie leben eben doch dazwischen. Dass sie nirgends richtig dazugehören, bekommen sie auch von ihrer Außenwelt zu spüren: *„In der Türkei sind wir Fremde. Wenn ich dort bin, bin ich Deutsche. (.) Also da sagen sie immer die Deutschen sind da. Und hier sind wir genauso Ausländer."* (Semra). Die Erfahrung bringt Semra zu der Feststellung: *„Also wir sind eigentlich (.) fremd im <u>eigenen Land</u> (lachend), wie sie das immer so sagen."*

Haben die türkischen Jugendlichen in Deutschland also keine Heimat? Sind sie heimatlos?

Das Wort Heimat kam in den neun Begegnungen nur einmal vor. Baran benutzt es, um seinen damaligen Widerwillen, die Türkei zu besuchen, zum Ausdruck zu bringen als Wort seines Vaters:

> Ich war immer voll dagegen in die Türkei zu gehen und so und vor drei, vier Jahren hat mich mein Vater gezwungen "Du kommst jetzt mit in deine Heimat bla bla" und da habe ich halt meine Cousine und so sozusagen kennengelernt. (Baran)

Meiner Ansicht nach hat diese Verwendung etwas Bezeichnendes. Der Vater hat noch eine klare Heimat. Er ist dort geboren und aufgewachsen. Für ihn gibt es eine klare Verortung in der Türkei. Der Sohn kann dagegen diese örtliche Heimat des Vaters nicht als seine Heimat akzeptieren. Wo erleben türkische Jugendliche dann so etwas wie Heimat?

Der Volkskundler Hermann Bausinger definiert Heimat als

[14] http://de.wikipedia.org/wiki/Heimat

> Nahwelt, die verständlich und durchschaubar ist, als Rahmen, in dem sich Verhaltenserwartungen stabilisieren, in dem sinnvolles, abschätzbares Handeln möglich ist - Heimat also als Gegensatz zu Fremdheit und Entfremdung, als Bereich der Aneignung, der aktiven Durchdringung, der Verlässlichkeit (Bausinger 1980, S. 20).

Es spricht vieles dafür, diese „Nahwelt“ vor allem in den primären Beziehungen, also der Familie der Jugendlichen zu suchen. Musikinstrumente, Traditionen, Musikstile oder die Sprache symbolisieren diese „Nahwelt“. Und aus dieser Sicht können diese Repräsentanzen als Heimat verstanden werden als ein

> vages, verschieden besetzbares Symbol für intakte Beziehungen. Das mag ausgedrückt werden in Landschaft oder Dialekt, in Tracht oder Lied, immer geht es um die Beziehungen zu Menschen und Dingen. (Bausinger 1980, S. 19)

Diese Studie hat gezeigt, dass insbesondere die langsame türkische Musik und die alte türkische Musik mit der Kindheit und mit der Familie verbunden sind. Die dominierende Tendenz, diese Musik zu hören, ist, wie sich gezeigt hat, konsolidierend. Die Musik kann dann z.B. bei Liebeskummer oder Trauer tröstend wirken, weil sie durch Identifikation mit dem Sänger eine Spiegelung und dadurch eine Affektregulation erreicht. Sie kann mit ihren alten Weisheiten Orientierung geben und sie kann die ethnische und damit auch familiäre Verbundenheit angesichts einer räumlichen Trennung oder Trennungsgefahr aktualisieren und betonen. Die sprachlichen Anteile, überhaupt, die türkische Sprache als solche, hat sich als Gefühlssprache bzw. emotionale Heimat herausgestellt, die gerade, wenn es um tiefgründige Themen geht, mit ihren bedeutungsgeladenen Metaphern einen Ausdruck für schwer vermittelbare seelische Befindlichkeiten findet.

Es wäre aber zu kurz gegriffen, die Beschäftigung mit türkischer Musik ausschließlich als „Heimatpflege“ in dem hier verwendeten Sinne anzusehen. Gerade die ausgesuchten Lieder haben gezeigt, dass die Jugendlichen sich auch mittels türkischer Musik mit ihrer Lebenssituation als Jugendliche zwischen zwei Kulturen aktiv auseinandersetzen. Die Jugendlichen streben einer expandierenden Tendenz gemäß danach, die elterliche Welt der Musik zu erweitern und einen eigenen Musikgeschmack aufzubauen. Neben der Beschäftigung mit deutschen oder englischen Popmusikstilen wird dies auch mittels modernen türkischen Musikstilen erreicht, die als integrative Gestalten Anknüpfungspunkte in beide Lebenswelten unterhalten. Hierfür ist auch nicht nur das intrinsische Bedürfnis nach Selbsterweiterung verantwortlich, sondern die Jugendlichen wollen auch außerhalb ihrer Familie, z.B. unter Gleichaltrigen eine guten Eindruck hinterlassen, sich zeigen und gemocht werden. Deshalb stecken auch einige viel Kraft in die Selbstdarstellung nach außen. Die emotional bedeutsamen

Wurzeln werden dann oftmals versteckt und nur im Privaten gepflegt, da hier weniger Abwertung droht. Hierbei besteht die Gefahr, dass diese Emotionswelten, diese „Heimatgefühle“ nie die Würdigung erfahren, die sie bräuchten, damit sich der Jugendliche auch vor der Mehrheitsgesellschaft selbstverständlich dazu bekennen kann. Diese Selbstverständlichkeit ist etwas anderes als ein zwar offensiv anmutender, aber in Wahrheit defensiv motivierter Nationalismus oder religiöser Extremismus. Sie erlaubt einen Austausch, welcher die Grundlage einer Verständigung darstellt. Gerade im Jugendalter ist es wichtig, dass auch außerhalb der Familie und am Ende auch mit der Gesellschaft „intakte Beziehungen“ (Bausinger 1980, S. 19) aufgebaut werden, so dass die Jugendlichen auch in der hiesigen Gesellschaft so etwas wie eine „Heimat“ finden können.

6.3 Zwischen zwei Sprachwelten

Die Äußerungen der Jugendlichen zum Thema „Sprache“ erzeugen das Bild einer auf zwei Sprachen aufgeteilten Ausdrucks- bzw. Kommunikationsfähigkeit, deren sprachliche Teilwelten wenige Beziehungen zueinander unterhalten und für spezifische Lebensbereiche zuständig zu sein scheinen. Im Folgenden soll dieses Bild unter Bezugnahme von Literatur und theoretischen Annahmen, welche die hier vorliegende Datenbasis übersteigen, näher erläutert werden.

Die Psychoanalytikerin Irmhild Kohte-Meyer sieht Sprache als zentralen Organisator der Psyche an (vgl. Kohte-Meyer 2008, S. 45). Sie erlaubt eine Koordination kognitiver und affektiver Inhalte und schlägt Verbindungen zu inneren psychischen Repräsentanzen. (vgl. ebenda, S. 46). In der Muttersprache werden sprachlich „die allerfrühesten Rollenmuster und Identifizierungen internalisiert, die in Familie und sozialen Gruppe angeboten werden“. (ebenda, S. 45). Die türkische Sprache repräsentiert für türkische Jugendliche auch primäre Beziehungserfahrungen. Die Sprache lässt sich Daniel Stern (2007) zufolge nämlich nie von den Szenen, in denen sie erworben wurde, und den darin handelnden Personen trennen. Ihre prosodischen Merkmale, ihr „Klang“ aber auch ihre Wörter und Redewendungen sind dadurch angereichert mit Bedeutungen. Diese Bedeutungen können sich beim späteren Hören in evozierten Szenen, Bildern, Phantasien und Gefühlen manifestieren. Die Sprache kann dabei auch subkortikal abgespeicherte vorsprachliche Erinnerungsvorräte erschließen, wie sinnliche Erfahrungen, sensorische und motivationale Zustände und Handlungsschemata (vgl. Kothe-Meyer 2008, S. 46).

Die türkische Sprache bleibt bei vielen türkischen Jugendlichen der zweiten Generation aber auf ein familiäres Umfeld, manchmal auch auf eigenethnische Freunde beschränkt und entwickelt sich mit der Ausbreitung des Aktionsradius in andere Lebensbereiche (z.B. Schule, deutscher Freundeskreis) außerhalb dieses engen innerethnischen Bereichs nicht weiter, so dass sie kein elaborierteres Niveau erreicht. Barans Aussage: „*Ich glaube meine TÜRKISCHEN grammatikalischen Fähigkeiten müssen noch ein wenig aufgebessert werden (in geschwollenem Hochdeutsch).*“ bringt diese Annahme etwas humorvoll zum Ausdruck. Im Deutschen demonstriert er die Elaboriertheit, die ihm im Türkischen fehlt. Aus entwicklungspsychologischer Sicht eignet sich das Deutsche gut, um sich im Alltag in dem multikulturellen Lebensumfeld Schule, Sportverein, Kaufhäuser, Beruf zu bewegen, sozusagen als Lingua Franca. Die befragten Jugendlichen verwenden das Deutsche auch in ihrem (multikulturell geprägten) Freundeskreis. Maria Wurm weist aber auch darauf hin, dass der Kontext, in dem Deutsch gesprochen wird „weniger mit Erscheinungen wie beispielsweise familiärer Geborgenheit oder Sicherheit verbunden ist, sondern eher mit Ablehnungs- oder Diskriminierungserfahrungen konnotiert ist.“ (Wurm 2006, S. 168).

Auch wenn Diskriminierung sich in Grenzen hält, so fehlt der deutschen Sprache dennoch die Unterfütterung mit den primären Beziehungserfahrungen und sie bleibt dadurch für tiefe Gefühlswelten steril und untauglich. Kothe-Meyer (2008) spricht von einem Kommunikationsproblem, da in der Zweitsprache „tiefere Mitteilungen, gerade auch über emotionale Inhalte“ (S. 48) kaum möglich sind. Es entsteht die Situation, dass beide Sprachen nicht vollständig zur Verfügung stehen: Das Türkische bleibt eher familienorientiert und passiv rezipierend, im Deutschen wird eine gewisse Redegewandtheit und Alltagstauglichkeit entwickelt, die aber nicht so tiefgründig ist. Diese Situation macht es schwierig, Übersetzungen vorzunehmen, weil die Sprachen unterschiedliche Lebensbereiche repräsentieren und genau der Teil, der in der einen Sprache ausgebildet ist, in der anderen Sprache unterentwickelt ist. Man könnte diese Situation auch als Symbolisierungslücke bezeichnen.

Die türkischen Liedtexte können hier als „Sprachrohr“ (Baran) dienen. Da gibt es jemanden, der der türkischen Sprache mächtig ist. Der für die Gefühle bzw. die Lebenssituation, in der man sich befindet, einen symbolischen Ausdruck findet. Künstlerische Sprachformen wie Poesie, Lyrik oder Lieder haben die Menschen schon immer fasziniert, weil es hier jemand versteht, die Sprache kreativ einzusetzen und

dem ganzheitlichen Empfinden nach passende sprachliche Ausdrucksformen für einen Sachverhalt zu finden. Für türkische Jugendliche in Deutschland, deren aktiver Sprachschatz im Türkischen auf dem Niveau einer Familiensprache verblieben ist, scheint dies um so wichtiger, gerade im Türkischen, weil die Affektregulation aufgrund der Lerngeschichte besonders mit dieser Sprache verbunden ist.

Aus psychologischer Sicht hat das Hören eines emotional bedeutsamen Liedes einen spiegelnden Charakter, das Identifizieren der eigenen seelischen Befindlichkeit in dem Lied erlaubt deren Betrachtung, es hilft, die Gefühle einzuordnen, verstehen zu können, und nimmt dadurch Unsicherheit. Hinzu kommt, dass etwas mitteilbar bzw. teilbar wird, man fühlt sich nicht mehr so alleine damit, sondern in Gemeinschaft. Allerdings ist diese Gemeinschaft zunächst auf die Sprachgemeinschaft der Türkischsprechenden beschränkt. Einen Transfer ins Deutsche können die langsamen türkischen Lieder nicht leisten. Das macht es auch verständlich, warum sie eher im Privaten gehört werden. Das Beispiel Özlem zeigt, dass es sich auch lohnen kann, damit offensiv umzugehen und den Austausch mit deutschen Freunden zu suchen. Wenn diese sich dafür interessieren, nachfragen und verstehen wollen, gibt es Chancen, Brücken zu bauen auch zwischen den Sprachwelten, denn Bedeutungen werden gemäß dem symbolischen Interaktionismus immer wieder interaktional ausgehandelt. Die Chance für ein interessiertes Nachfragen steigert sich mit dem Vorzeigen integrativer musikalischer Gestalten, die auch die deutschen Freunde aufgrund vertrauter musikalischer Verlaufsmuster ansprechen und diese dadurch schneller mal zum Nachfragen bringen, worum es da überhaupt gehe. Über diese Brücke kann auch die deutsche Sprache, über die man im Austausch über Gefühle ja auch Neues erfahren kann, nach und nach etwas von dem emotionalen Gehalt des Türkischen bekommen und ein flexibles Übersetzen fällt leichter.

7 Ausblick

Die hier durchgeführte qualitative Studie anhand von neun Fällen erlaubt keine generellen Aussagen über die Bedeutung von türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland. Die Studie erhebt auch keinen Anspruch auf Repräsentativität. Die gemachten generellen Aussagen sind als Hypothesen zu verstehen, welche die Fragerichtungen weiterer Studien lenken könnten und Anregungen für die Praxis geben sollen.

Im Ausblick soll zunächst ein kritischer und würdigender Blick auf das methodische Vorgehen in dieser Studie vorgenommen werden. Des Weiteren werden Ideen generiert, wie sich die Ergebnisse und die während der Erhebung gemachten Erfahrungen für eine musiktherapeutisch orientierte Jugendarbeit mit Migranten aber auch für transkulturelle Therapien einbringen lassen.

7.1 Evaluation des methodischen Vorgehens

Was das methodische Vorgehen betrifft, so erwies sich die Doppelmethode aus verbalen und nonverbalen Informationsquellen als gewinnbringend. In der Erhebungssituation schuf der Wechsel zwischen nonverbaler Interaktion (gemeinsames Hören und Musizieren) und dem Gespräch eine dichte Beziehungssituation, die - nachdem Vertrauen gefasst war -, meistens durch eine offene und authentische Atmosphäre geprägt war. In der Auswertung legten sich die beiden Informationsquellen häufig gegenseitig aus und ergänzten einander. Etwas irritierend war der Schritt zur freien Improvisation, die für die meisten Jugendlichen etwas völlig Neues bedeutete und deren Sinn für sie nicht immer nachvollzogen werden konnte. Die drei Improvisationen, die für die Einzelfallanalysen ausgewertet wurden, erwiesen sich aber als äußerst gewinnbringende Informationen. In ihnen spiegelte sich auf sinnlich-globale Weise eine Dynamik, die auch schon in den Umbrüchen, inhaltlichen Inkonsistenzen und Widersprüchen des Gesprächs erkennbar wurde und die als Lebensmethode des Probanden gedeutet wurde.

Im Vergleich der beiden Auswertungsstrategien sehe ich einen Vorteil für die Einzelfallanalysen. Das Bild der Beschäftigung mit türkischer Musik wurde erst dann lebendig, wenn es vor dem Hintergrund der Behandlung eines Lebenswerks gesehen und als Teil des lebensmethodischen Umgangs damit interpretiert wird. Dadurch lässt sich erst die Bedeutung von türkischer Musik für den Einzelnen ermessen. Erst wenn man bei mehreren Menschen verstanden hat, wie sie mit türkischer Musik ihre bikulturelle Lebenssituation behandeln, lohnt sich auch ein Quervergleich, der nach Ähnlichkeiten und Unterschieden in dieser Lebenspraxis sucht. Zum Verständnis trugen auch die nonverbalen Informationsquellen bei, die auch jenseits des manifesten Gesprächsinhalt dabei halfen, die Dynamik zu identifizieren, die mit dem Gegenstand aber auch mit der Begegnung als solche verbunden war. Es wäre lohnend, auch die restlichen sechs Probanden einzelfallanalytisch zu betrachten, um zu untersuchen, ob das an den drei Einzelfällen gefundene übergeordnete Grundverhältnis konsolidie-

ren – expandieren auch dort Sinn macht, oder ob sich noch ein anderes Grundverhältnis herauskristallisiert. Es könnte z.B. sein, dass die sich in der fallübergreifenden Exploration der Bedeutungsfacetten angedeutete Polarität von selbst- versus objektbezogenen Tendenzen, sich noch deutlicher herausschälen würde. Aufgrund der eingeschränkten zeitlichen Ressourcen konnte dies in dieser Arbeit nicht geleistet werden, wäre aber eine lohnende Aufgabe für Anschlussuntersuchungen. Es wäre auch sinnvoll, noch mehr Jugendliche zu befragen, so dass sich immer deutlicher die generalisierbaren Aspekte von individuellen Zügen abheben und auch Typen identifiziert werden könnten.

Die fallübergreifende Exploration der Bedeutungsfacetten war dagegen weniger aufschlussreich, zumindest auf den ersten Blick. Dieser Auswertungsgang lässt die Anschaulichkeit vermissen, welche die Wirkungsgestalt in den Einzelfallanalysen vermittelte. Dies ist wohl auch der Tatsache geschuldet, dass die nonverbalen Informationen hier nicht berücksichtigt wurden. Die ermittelten Erlebens- und Gebrauchsstrukturen stellen zwar ein anschauliches „Potpourri“ an psychologischen Funktionen der türkischen Musik dar, die aber, da sie vom Lebenswerk des Individuums abgelöst sind, wenig Aussagekraft besitzen. Sie sind wenig spezifisch für türkische Musik, sondern prinzipiell auch für andere Arten von Musik zu finden. Mit der Analyseebene und der entwicklungsbezogenen Ebene erfuhren sie erst die notwendige Einbettung, wodurch auch die Spezifität der türkischen Musik in einer notwendigen Ausdifferenzierung deutlich hervortreten konnte. Besonders die entwicklungsbezogene Ebene war fruchtbar, denn sie knüpfte die Ergebnisse wieder an die Lebenssituation der Jugendlichen an, hier zwar nicht an das individuelle Lebenswerk, aber an fallübergreifende Entwicklungsaufgaben der Jugend vor dem Hintergrund einer bikulturellen Lebenssituation, deren Bewältigung auch in der Beschäftigung mit türkischer Musik betrieben wird. Diese Analyseebene ermöglichte eine Integration verschiedener Ergebnisse. Eine entwicklungspsychologische Perspektive sehe ich daher auch für zukünftige Forschungsarbeiten in diesem Feld als sinnvoll an. Beispielsweise könnten auch benachbarte Wirkungseinheiten, z.B. die Beschäftigung mit deutschem Hip-Hop aus entwicklungspsychologischer Sicht näher beleuchtet werden oder man könnte, anstatt retrospektive Rekonstruktionen der Entwicklung des Musikgeschmacks zu erfragen, die Jugendlichen in einem Längsschnittdesign über längere Zeit begleiten, um die Transformationsprozesse im Musikgeschmack und in der Bedeutungszuschreibung direkter zu erfassen. Insgesamt lässt sich festhalten, dass

sich die beiden Auswertungsstrategien in dieser Arbeit gut ergänzten. In der fallübergreifenden Exploration der Bedeutungsfacetten wurde die dritte Version des morphologischen Forschungsprozesses, die in den Fallanalysen etwas zu kurz kam, explizit berücksichtigt. Bezogen auf die drei Einzelfälle Ayla, Orhan und Ergün stellt dieser vergleichende Auswertungsgang eine Neukontextualisierung dar, die das Verständnis darüber, welche Bedeutung türkische Musik für diese Jugendlichen hat, meiner Ansicht nach erweitern konnte. Die restlichen sechs Untersuchungsteilnehmer werden dagegen mit ihrem Lebenswerk immer nur sporadisch sichtbar, eine psychodynamische Fallrekonstruktion fehlt leider. In zukünftigen Arbeiten mit einem vergleichbaren Forschungsdesign sollten zumindest die zentralen Themen und psychodynamischen Kennzeichen jeder Begegnung referiert werden.

7.2 Die Beschäftigung mit türkischer Musik als transkulturelles musiktherapeutisches Beziehungsangebot

Die Ergebnisse der Studie sprechen dafür, dass es lohnend ist, in der pädagogischen und auch in der therapeutischen Arbeit mit Migrantenjugendlichen biographisch bedeutsame Musikstücke einzubeziehen. In den folgenden Ausführungen sollen dafür, ohne den Anspruch auf eine ausgearbeitete Konzeption zu erheben, Ideen entwickelt werden.

Zwei Ergebnisebenen geben Aufschluss auf eine mögliche Zielsetzung und methodische Ausgestaltung eines solchen musiktherapeutischen Beziehungsangebotes: Erstens die inhaltlichen Ergebnisse und zweitens die reflektierten Erfahrungen während der Erhebung.

In der Arbeit wurde deutlich, dass sich in der Beschäftigung mit türkischer Musik auch der lebensmethodische Umgang der Jugendlichen mit der zentralen Lebenssituation: „Adoleszenz in einem bikulturellen Umfeld“ widerspiegelt. Denn auch mittels Musik wird diese Lebenssituation mit ihren Entwicklungsaufgaben „behandelt“. Die türkische Musik wird dabei neben anderen bedeutsamen Musikstilen in die alltäglichen Lebenszusammenhänge der Jugendlichen eingeflochten und übernimmt dort ihre Funktion z.B. als Orientierungsquelle über Sinnangebote, als Tröster, Erleben von Zugehörigkeit und Verbundenheit aber auch, was die integrativen Gestalten der modernen türkischen Stile angeht, als Begegnungs- und Experimentierraum, in dem verschiedene kulturelle Elemente in einen Austausch gebracht werden. Sie ist also kein Traditionsrelikt, sondern hochaktuell. Insgesamt wurde deutlich, dass die beiden

Lebenswelten der Jugendlichen häufig noch stark getrennt sind. Es existiert eine Symbolisierungslücke, die sich besonders deutlich an der Sprache manifestiert. Dies führt zu einer Aufteilung von Zuständigkeitsbereichen. Vereinfacht ausgedrückt: tiefe Gefühle im Türkischen, Modernität und Selbständigkeit im Deutschen. Die Jugendlichen scheinen sich mit dieser Situation arrangiert zu haben, dennoch wird aber auch immer wieder ein „Leiden“ deutlich, das mit Wünschen nach mehr Austausch verbunden ist.

Hier könnte ein musiktherapeutisches Beziehungsangebot beim Bauen von Brücken helfen. Im gemeinsamen Anhören eines bedeutsamen türkischen Liedes entsteht ein triadischer Beziehungsraum. Die Lieder selbst sind sowohl präsentativ-symbolisch als auch diskursiv-symbolisch angereicht. Gerade die präsentative Symbolik der Musik, die, obwohl sie auch kulturell geprägt ist, ihre ganzheitlich-leiblich-emotionale Anschaulichkeit beibehält, erleichtert dabei eine Verständigung über die Erfahrungsqualitäten im psychischen Erleben (vgl. Deuter 2010, S. 72). Sie hilft auch, die emotionale Bedeutung, die der türkischen Sprache (hier in Form von Liedtexten) zugemessen wird, verständlich zu machen. So bietet die Musik als nonverbales Medium andere Verständigungsmöglichkeiten als die Sprache und stellt eine Grundlage dar, auf der in einem verbalen Austauschprozess auch neue sprachliche Symbolisierungen aufgebaut werden können, so dass der Graben zwischen den Sprachwelten überbrückt werden kann.

Das Thema, also das gemeinsame Musikhören und der spätere sprachliche Austausch darüber, ist auch weniger mit Wertungen überfrachtet als zum Beispiel die durch Politik und Medien ständig präsente Frage nach Identität oder Integration. Die Beschäftigung mit Musik kann mögliche ideologische Abwehrhaltungen umgehen, weil sie die ideologischen Standpunkte nicht herausfordert und dennoch einen Zugang zur Identitätsthematik und ihre Bearbeitung ermöglicht.

Hierbei ist auch die Haltung des Pädagogen oder Therapeuten, der sich in diesen Beziehungsraum begibt, besonders wichtig. Die Erfahrungen der Erhebungsphase und auch die Erfahrungen der interkulturellen Psychotherapie zeigen, dass eine interessierte, offene und wertschätzende Haltung dem anderen und seiner Musik gegenüber angebracht ist. Auch eine ständige Reflexionsbereitschaft für die eigene kulturelle Prägung ist wichtig (vgl. Kothe-Meyer 2008, Gerlach 2008). Strikte Neutralität ist meiner Ansicht nach nicht so gut, da sie keinen echten Kontakt und Austausch, wie er besonders in der pädagogischen Jugendarbeit wichtig ist, ermöglicht.

Im Prinzip gilt es, eine Situation zu schaffen, die einen Spielraum im Sinne Winnicotts (1974) ermöglicht, indem in angstfreier Atmosphäre schöpferische Prozesse stattfinden können, in denen z.B. Erfahrungen aus verschiedenen kulturellen Welten in einen Austausch kommen, sei es im ungezwungenen Gespräch über die Musik und damit verbundenen Themen oder im musikalischen Spiel.

Als musikalische Weiterführung, könnte ich mir im pädagogischen Setting z.B. eine musikalische Beschäftigung mit türkischen Liedern vorstellen. Kein Leistungsanspruch, sondern die spielerische Erfahrung sollte dabei im Vordergrund stehen. Das Lied könnte z.B. in ein leichtes Arrangement nachgespielt und je nach Prozessdynamik gerne auch variiert und verändert werden (z.B. mit einem neuen Text). Dies könnte auch in einer Gruppe mit türkischen Jugendlichen oder auch in einer multikulturellen Gruppe gemacht werden. So wie in der „Community Music Therapy" (COMT) empfohlen, könnte am Ende eines solchen Prozesses auch eine Aufführung vor anderen Jugendlichen oder in der Öffentlichkeit stehen, in der das Ergebnis auch Anerkennung erfahren kann (vgl. Ansdell 2005). In all diesen Interaktionen stecken Chancen, neue Erfahrungen durch die Neukontextualisierung der bedeutsamen Musik zu sammeln, sich mit den Beteiligten auszutauschen und Übersetzungen zu finden, welche die Lebenswelten auch innerlich näher zueinander treten lassen.

Selbstverständlich steckt darin immer auch ein Wagnis, denn das Sich-Öffnen und Sich-Zeigen nach außen muss nicht immer auf Anerkennung stoßen. Für die Psychotherapie erscheinen daher „geschütztere" Vorgehensweisen angebrachter. Die offene Improvisation, die auch reflektiert werden soll, ist meiner Meinung nach vor allem in einem psychotherapeutischen Setting mit klaren Settingsregeln wie Privatheit, Vertraulichkeit und klare Grenzen der Sitzungen bezogen auf Zeit, Ort und Personen sinnvoll. Die Erfahrungen in dieser Studie zeigen, dass sie ansonsten irritieren kann und ihr Wert nicht richtig eingeordnet werden kann. Sie hat aber, wie auch in dieser Studie nochmal deutlich wurde, einen hohen diagnostischen Wert bezüglich der Lebensmethode des Patienten und außerdem ein hohes therapeutisches und entwicklungsförderndes Potential. Denn gerade freie Improvisationen ermöglichen es, ins Spielen im Sinne Winnicotts (1974) zu kommen. Sie erlauben einen kreativen und spielerischen Umgang mit aktuellen Lebensthemen und den darin vorkommenden Spannungen, die in der Musik erfahrbar werden. In der Musik gelingt es dabei häufig leichter, zwischen gegenläufigen motivationalen Tendenzen zu vermitteln und Übergänge zu finden. Bezogen auf die Identitätsthematik bieten freie Improvisatio-

nen daher auch ein von sozialen und damit auch kulturellen Zwängen entlastetes Spielfeld, in dem auch mit Identitätselementen gespielt werden kann.
Alle diese skizzierten Interventionsideen haben im Prinzip ein Ziel: eine Ermutigung zu einem flexiblen und selbstbewussten Umgang mit kulturellen Prägungen. Vorbild dafür sind die Jugendlichen selbst, die diese Flexibilität häufig selbst schon leben, sei es im flexiblen Umgang mit Musikstilen, die je nach Situationen, in denen sie passend erscheinen, ausgewählt werden oder auch in der Beschäftigung mit integrativen Gestalten, die in gewisser Hinsicht auch ein mehr oder weniger geglücktes künstlerisches Vorbild für eigene Integrationsprozesse darstellen können. In dieser Arbeit hat sich „konsolidieren“ und „expandieren“ als entwicklungsleitendes seelisches Grundverhältnis hervorgetan. In Bezug auf diese Tendenzen suchen die Jugendlichen immer wieder ein Gleichgewicht zu finden. Ein transkulturelles musiktherapeutisches Beziehungsangebot könnte hierzu ein weiteres Erfahrungsfeld bieten, eins, welches wertschätzende Begegnungen zwischen den Menschen als Kulturträger und Individuum ermöglichen will, so dass die Vielfalt nicht als Gefahr, sondern als Bereicherung empfunden werden kann.

8 Literatur

Ansdell, Gary (2005). Being Who You Aren't; Doing What You Can't: Community Music Therapy & the Paradoxes of Performance. Voices: A World Forum for Music Therapy. Retrieved June 7, 110. *Quelle*: https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/229/173 (aufgerufen am 23.04.2012)

Apitzsch, U. (2008): Zur Dialektik der Familienbeziehungen und zu Gender-Differenzen innerhalb der Zweiten Generation. In: Scheifele, S. (Hrsg.). Migration und Psyche - Aufbrüche und Erschütterungen. (S. 113-135). Gießen: Psychosozial.

Argelander, H. (2007): Das Erstinterview in der Psychotherapie. 7., unveränderte Auflage. Darmstadt: WBG.

Bausinger, H. (1980): Heimat und Identität. In: Bausinger, H. & Köstlin K. (Hrsg.). Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. (S. 9-24). Neumünster: Wachholz.

Bilden, H. (1997). Das Individuum – ein dynamisches System vielfältiger Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft. In: Keupp, H. & Höfer, R. (Hrsg): Identitätsarbeit heute: klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. (S. 227-250). Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Böhm, A.. (2008): Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory. In: Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.). Qualitative Forschung. (S. 475-485). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Dantlgraber, J. (2006): Über das „musikalische“ Zuhören im psychoanalytischen Dialog. In: Tüpker R. & Schulte A. (Hrsg.). Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. (S. 89-103). Gießen: Psychosozial.

Deuter, M. (2005): Atmosphären – Wahrnehmungseinstellungen und Wirkungen in der musiktherapeutischen Behandlung. In: Musiktherapeutische Umschau – Forschung und Praxis in der Musiktherapie, Themenheft Atmosphären, Bd. 26, Heft Nr. 3, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 222-235.

Deuter, M. (2010): Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Wiesbaden: Reichert.

Dresing, T. & Pehl, T (2011): Praxisbuch Transkription. Regelsysteme, Software und praktische Anleitungen für qualitative ForscherInnen. 3. Auflage. Marburg. *Quelle*: www.audiotranskription.de/praxisbuch (aufgerufen am 23.04.2012)

Erikson, H. E. (1973): Identität und Lebenszyklus. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Freichels, H. J. (1995): Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews. Zwischenschritte. 14/2, 87-97.

Freud, A. (1958): Probleme der Pubertät. In: Die Schriften der Anna Freud. Bd. VI. (S. 1739-1770). München: Kindler 1980.

Gaertner, B. (2005): Analyse der verbalen Interaktion in der Musiktherapie. In: Seidel, A. (Hrsg.). Verschmerzen - Musiktherapie mit krebskranken Frauen und Männern im Spannungsfeld von kurativer und palliativer Behandlung. (S. 133-155). Wiesbaden: Reichert.

Gerlach, A. (2008): Faszination und Befremdung in der interkulturellen Psychotherapie. In: Scheifele, S. (Hrsg.). Migration und Psyche - Aufbrüche und Erschütterungen. (S. 21-33). Gießen: Psychosozial.

Keupp, H. (1997): Diskursarena Identität. Lernprozesse der Identitätsforschung. In: Keupp, H. & Höfer, R. (Hrsg). Identitätsarbeit heute: klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung (S. 11-39). Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Kohte-Meyer, I. (2008): Vernehmen und Erreichen – Psychoanalytische Begegnung im transkulturellen Raum. In Scheifele, S. (Hrsg.). Migration und Psyche - Aufbrüche und Erschütterungen. (S. 35-55). Gießen: Psychosozial.

Kowal S. & O'Connell D. C. (2008): Zur Transkription von Gesprächen. In: Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.). Qualitative Forschung. (S. 265-275). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

König, H.-D. (2008): Tiefenhermeneutik. In: Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.). Qualitative Forschung. (S. 556-569). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kraus, W., & Mitzscherlich, B. (1997): Abschied vom Großprojekt. Normative Grundlagen der empirischen Identitätsforschung in der Tradition von James E. Marcia und die Notwendigkeit ihrer Reformulierung. In: Keupp, H. & Höfer, R. (Hrsg.). Identitätsarbeit heute: klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung (149-173). Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Meinefeld, W. (2008): Hypothesen und Vorwissen in der qualitativen Sozialforschung. In: Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.). Qualitative Forschung. (S. 265-275). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Mentzos, S. (2009). Lehrbuch der Psychodynamik – Die Funktion der Dysfunktionalität psychischer Störungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Monzel, M. (2011): Kultursensible Musiktherapie in der ambulanten psychotherapeutischen Praxis. Seminararbeit im Fach Musiktherapie an der Fachhochschule Frankfurt am Main (unveröffentlicht).

Monzel, M. (2011): Beschreibung und Rekonstruktion. Referat im Fach Musiktherapie an der Fachhochschule Frankfurt am Main (unveröffentlicht).

Öztoprak, Ü. (2007): Identitäts- und Akkulturationsstile türkischer Jugendlicher. Frankfurt am Main: IKO.

Salber, W. (2006): Psychologische Psychästhetik. In: Tüpker R. & Schulte A. (Hrsg.). Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. (S. 113-133). Gießen: Psychosozial.

Schachtner, C. (1993): Geistmaschine – Faszination und Provokation am Computer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Scheifele, S. (2008): Migration und Psyche - Aufbrüche und Erschütterungen. In: Scheifele, S. (Hrsg.). Migration und Psyche - Aufbrüche und Erschütterungen (S. 9-20). Gießen: Psychosozial.

Stern, D. (2007): Die Lebenserfahrung des Säuglings. 9., erweiterte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.

Tüpker, R. (1996): Ich singe, was ich nicht sagen kann: Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Münster: LIT.

Tüpker, R. (2006): Zur Psychologie des Musikhörens. In: Tüpker R. & Schulte A. (Hrsg.). Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. (S. 11-30). Gießen: Psychosozial.

Tüpker, E. (2009): Behandlungsschritte. In: Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.). Lexikon Musiktherapie. (S. 76-82). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hogrefe, Göttingen.

Weyand, M. (2010): Musik – Integration – Entwicklung. Wiesbaden: Reichert.

Weymann, E. (2004): Zwischentöne – Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation. Gießen: Psychosozial.

Weymann, E. (2009): Improvisation und Musiktherapie. In: Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.). Lexikon Musiktherapie. (S. 190-194). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hogrefe, Göttingen.

Weymann, E. (2009): Beschreibung und Rekonstruktion. In: Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.). Lexikon Musiktherapie. (S. 99-103). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hogrefe, Göttingen.

Winnicott, D. W. (1974): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta.

Wurm, M. (2006): Musik in der Migration - Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland. Dissertation, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2004. Veröffentlicht, Bielefeld: transkript.

8.1 Sonstige Quellen

Frageleitfaden: „Zur Bedeutung von Musik für das Lebensgefühl und die Identität von Jugendlichen“
PDF-Dokument auf den Internetseiten der Alpen-Adria Universität Klagenfurt:
Quelle: http://wwwu.uni-klu.ac.at/cschacht/Frageleitfaden_interpret_Paradigma_2005_06.pdf (aufgerufen am 23.04.2012)

Internetseiten:

Forumsbeitrag aus dem Balkanforum zur „Damar“-Musik
http://www.balkanforum.info/f13/damar-musik-195835/ (aufgerufen am 23.04.2012).

Wikipedia „Heimat“:
http://de.wikipedia.org/wiki/Heimat (aufgerufen am 23.04.2012).

Wikipedia “Türkeistämmige in Deutschland”:
http://de.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkeist%C3%A4mmige_in_Deutschland (aufgerufen am 23.04.2012).

Dokumentarfilm:

Crossing the Bridge. Fatih Akin. (2005). DVD. edel records.

9 Anhang

Interviewleitfaden

Einleitende Worte:

Meine Masterarbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung von „türkischer Musik“ für türkischstämmige Jugendliche in Deutschland. Ich sehe und höre häufiger, dass Jugendliche sich türkische Musik anhören und habe mich auch schon selbst mit einigen Liedern mit der Gitarre auseinandergesetzt. Nun möchte ich genauer erforschen, was die Lieder den türkischen Jugendlichen geben und was sie damit verbinden.
Dazu findet man wenig in Büchern. Es interessieren mich außerdem auch mehr die persönlichen Erfahrungen damit. Daher würde ich mich sehr freuen, wenn Du an der Untersuchung teilnimmst und etwas über Deinen Umgang mit türkischer Musik erzählst. Selbstverständlich, wird das, was Du erzählst, nur für die Untersuchung verwendet und wird anonym (dein Name wird nicht genannt) gehandhabt.
Zur Vorbereitung auf das Gespräch bitte ich Dich, ein türkisches Lied, welches Dir wichtig ist (z.B. ein Lieblingslied), auszusuchen und zum Interviewtermin mitzubringen. Wir hören uns dann das Lied zusammen an. Anschließend möchte ich mit Dir ins Gespräch darüber kommen. Da sich die Musik und die Empfindungen dabei häufig nicht hinreichend gut mit Worten beschreiben lassen, lade ich Dich abschließend zum gemeinsamen ungeplanten Musizieren, was man auch Improvisieren nennt, ein. Dazu brauchst Du kein Musikinstrument gelernt zu haben. Es gibt dabei auch kein richtig oder falsch. Es geht vielmehr darum, das gerade Gehörte und Besprochene in der Musik nachklingen zu lassen. In der Musiktherapie geht man davon aus, dass eine Begegnung und Verständigung in der Musik auch ohne Worte stattfindet.
Bitte bringe Zeit mit, damit wir uns in Ruhe und ohne Stress unterhalten können. Da es für die Untersuchung wichtig ist, dass Du Dich ganz auf die Musik und auf Dich konzentrieren kannst und dass unser Gespräch bzw. unser Spiel nicht von außen gestört wird, treffen wir uns hier zu zweit im Proberaum. Da haben wir auch die notwendige Technik zum Anhören und Instrumente zum späteren gemeinsamen Musizieren. Die Gesamte Begegnung wird mittels eines Tonaufnahmegeräts aufgezeichnet, so dass ich nicht alles mitschreiben muss und mir zu Hause nochmal Dein mitgebrachtes Lied und unsere improvisierte Musik anhören kann.

Datenblock

Datum:

Code:

Soziodemografische Daten:

Geschlecht:

Alter:

Staatsangehörigkeit:

Religion:

Derzeitige Tätigkeit: (Beruf/Ausbildung/Schule)

Angestrebter oder erreichter Bildungsabschluss:

Herkunft:

Geburtsland: Einreisejahr:

Geburtsland Vater: Einreisejahr:

Geburtsland Mutter: Einreisejahr:

Sprache:

Welche Sprachen sprichst Du noch außer Deutsch?

Welche Sprache würdest Du als Deine Muttersprache bezeichnen?

In welcher Sprache sprichst Du mit Deinen Eltern?

In welcher Sprache sprichst Du mit Deinen Freunden?

Musikalischer Hintergrund

Machst Du selbst Musik?

Wenn ja, welchen Stil?

Spielst Du ein Musikinstrument?

Mit welcher Musikrichtung fühlst Du Dich am meisten vertraut?

Mit welchen Stilen türkischer Musik fühlst Du Dich am meisten vertraut?

Wie informierst Du Dich über türkische Musik?

Interview

Bitte achten auf: Erlebnisse, konkrete Szenen, Beispiele, „Woran denkst Du dabei?", „Keiner Meinung trauen, an der nicht mindestens einmal gedreht wurde". Dies hilft beim Identifizieren von Ambivalenzen, von Gegensatzeinheiten, die ein Spannungsfeld aufspannen.

Was kommt Dir spontan in den Sinn, nach dem Anhören dieses Liedes?

Die Musik und das Selbst: Wie beschäftige ich mich mit der Musik? Was macht die Musik mit mir? (Emotion, Kognition, Verhalten, Motivation, Identität)

Was verbindest Du mit dem Lied?

An was denkst Du, wenn Du das Lied Dir anhörst?

Welche Gefühle, Stimmungen sind damit verbunden?

Was macht das Lied mit Dir, wenn Du es hörst?

Was bedeutet Dir das Lied?

Welche Rolle spielt dabei, dass das Lied in Türkisch ist?

Entwicklung der Beschäftigung mit türkischer Musik (Wo, wann, von wem kennengelernt, Veränderungen der Beschäftigung über die Zeit)

Seit wann kennst Du das Lied, was wir gehört haben?

Hast Du noch in Erinnerung, in welcher Situation Du das Lied zum ersten Mal gehört hast?

Was war das für eine Situation? Wie geht's Dir, wenn Du an diese Situation denkst?

Im Vergleich zwischen früher und heute, wie hat sich Deine Beschäftigung mit türkischer Musik entwickelt?

Anlässe und Situationen der Beschäftigung mit türkischer Musik

Wann hörst Du das Lied dir an? (zu welchen Anlässen? in welchen Situationen? in welcher Stimmung? während welcher Beschäftigungen?)

Kannst Du mir eine Situation schildern, in der das Lied besonders wichtig war für Dich?

Wann hörst Du Dir türkische Musik an?

Profilierung, Kontrastierung zu anderen Wirkungseinheiten

Was hörst Du sonst noch für Musik?

Was ist für Dich das Besondere an türkischer Musik im Vergleich zu anderer Musik?

Wann hörst Du welche Musik?

Die Musik und die Anderen (Musik als sozial verbindendes (Kultur-)Gut, Familie, Gruppenzugehörigkeit oder auch Außenseitertum)

An wen Denkst Du, wenn Du Dir das Lied anhörst?

Was denken Deine Freunde über türkische Musik?

Hören oder machen Deine Eltern auch Musik? Wenn ja,
welche?

Was denken Deine Eltern über Deine Lieblingsmusik?

Improvisation

Ich möchte Dich nun zum gemeinsamen ungeplanten Musizieren einladen, was man auch improvisieren nennt. Dazu brauchst Du kein Musikinstrument gelernt zu haben. Es gibt dabei auch kein richtig oder falsch. Spiel einfach drauflos, es braucht nichts bestimmtes zu sein. Lass Deine Hände machen, was sie wollen.

Reflexion der Improvisation:

Finde drei Wörter, die Dir zu der entstandenen Musik einfallen!
Lassen sich Deiner Meinung zwischen unserem Spiel und dem vorhin Besprochenen bzw. der gehörten Musik Verbindungen herstellen? Wenn ja, welche?
Was hat Dich an entstandenen Musik beeindruckt?
Was ist Dir sonst noch aufgefallen?

Meine Beobachtungsebenen des Nonverbalen:

Ebenen:	Anhören des Musikstücks	Interview	Improvisation
Atmosphäre			
Szene (Gestik, Mimik, Körperhaltung, Räumliche Auffälligkeiten)			
Meine Gefühle, Eindrücke, Anmutungen Gegenübertragungen			
Kontakt, Beziehungsaspekte			
Musikalische Auffälligkeiten +Verlaufseigenschaften (z.B. Tempo, Dynamik, Melodie, Rhythmus, Übergänge, Anfang, Schluss)			

Gesamtatmosphäre:

Rückfragen zum Pretest

Wie war das hier für Dich?

Was fiel Dir hier besonders schwer?

Gab es etwas wo es gehakt hat?

Was fiel Dir hier besonders leicht?

Welche Erklärungen meinerseits wären hilfreich?

Was hat Deinen Erzählfluss bzw. Spielfluss gestört?

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Ort:

Datum:

Unterschrift:

Erklärung für die Bibliothek

Ich bin damit einverstanden, dass ein Exemplar meiner Master-Arbeit in der Bibliothek der Fachhochschule Frankfurt am Main aufbewahrt wird und im Online Public Access Catalogue eingesehen werden kann.

Ort:

Datum:

Unterschrift: