

bestimmt werden, um nun vor allem zu einem besseren Verständnis immanenter Zusammenhänge zwischen den verschiedenen musiktheatralen Werken (auch nicht expliziten Werken des Musiktheaters, wie bspw. Bergs *Lyrische Suite* für Streichquartett) zu gelangen – und somit der historiographischen Segmentierung des frühen 20. Jahrhunderts konstruktiv zu begegnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu insbesondere die Publikationsreihe im Rahmen des von 1995 bis 2002 implementierten interdisziplinären Schwerpunktprogramms der DFG unter dem Titel »Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften«, in welchem die Bamberg-Musikwissenschaft unter der Leitung von Martin Zenck über den gesamten Förderzeitraum vertreten war. In diesem Zusammenhang sind bereits erschienen: Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität, Theatralität* Bd. 1, Tübingen und Basel 2000; Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung, Theatralität* Bd. 2, Tübingen und Basel 2001; Dics. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität, Theatralität* Bd. 3, Tübingen und Basel 2001; Im Druck befinden sich die Bände 4 bis 7 mit den Titeln »Performativität und Ereignis«, »Ritualität und Grenze«, sowie zwei Bände zum Thema »Theatralität«; Vgl. weiter: Martin Zenck, Tim Becker, Raphael Woëbs: *Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen*, erscheint in: *Die Musikforschung* 2/2003.
- 2 Vgl. hierzu insbesondere Tim Becker, Raphael Woëbs: »Als dann, soll er uns etwas denken?« – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft (= Inner- und Interdisziplinärer Grundlagenvortrag auf der Abschlussstagung des DFG-SPP »Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften«, 2002).
- 3 Vgl. Eduard Hanslick: *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.
- 4 Béla Bartók: *Der wunderbare Mandarin*, op. 19, Partitur, Universal Edition Wien.
- 5 Eine ausführliche Dokumentation dieser Ereignisse findet sich bei Annette von Wangenheim: *Béla Bartók – »Der wunderbare Mandarin«*, Overath 1985.
- 6 Vgl. Paul Bekker: *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916.
- 7 Vgl. Max Weber: *Politik als Beruf*, 2. Aufl., München 1926.
- 8 Vgl. Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a.M. 1989, S. 591–716.
- 9 Vgl. Paul Bekker: a.a.O., S. 29.
- 10 Ebd., S. 25.
- 11 Ebd., S. 11.
- 12 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bde., hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.
- 13 Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918.
- 14 Ders.: *Das Prinzip Hoffnung*, GA Bd. 5, Frankfurt a.M. 1959.
- 15 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1998.
- 16 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1997.
- 17 Vgl. Magnus Hirschfeld: *Sittengeschichte des Weltkrieges*, Bd. 2, Leipzig 1930, S. 437.
- 18 Vgl. hierzu insbesondere Carl Dahlhaus: *Wagner und die musikalische Moderne*, in: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983, S. 139–144.
- 19 Vgl. Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine Musikalische Phisiognomik*, in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1986, S. 267–286.
- 20 Vgl. Carl Dahlhaus, a.a.O., S. 140.

Ideologie und religiöse Symbolik im Libanon: Die Sängerin Fayruz

von Ines Weinrich

Die libanesische Sängerin Fayruz (bürgerlich Nuhad Hadid) ist seit Beginn ihrer Karriere in den frühen 1950er Jahren bis heute eine der, wenn nicht sogar die wichtigste und populärste zeitgenössische Sängerin in großen Teilen der arabischen Welt. Im Libanon avancierte sie zu einer Person, in der sich politische wie kulturelle Fragen bündelten. Von vielen Libanesen wird sie als nationales Symbol gehandelt und mit der entsprechenden Verehrung bedacht. Zwei Aspekte nationalistischer Ideologie treffen in der Figur von Fayruz zusammen: die Funktion populärer Kultur als eines ihrer konstituierenden Elemente¹ und die häufige Rolle von Frauen als Repräsentantin der Nation².

Dabei ist Fayruz über lange Zeit Teil eines Trios gewesen: die längste Etappe ihrer Karriere arbeitete sie eng mit den Brüdern Rahbani zusammen, die den größten Teil ihres Repertoires schrieben. Dennoch war und ist es sie allein, die die leidenschaftlichen Emotionen auf sich zieht und Symbolcharakter erhielt. Zur Person und Sängerin Fayruz treten einige Fragen auf, von denen sich einige leichter, andere schwerer beantworten lassen: Wenn andere für sie schrieben, wie weit ist sie dann auch ein Produkt von anderen? Wie ist es möglich, dass unterschiedliche, teils widersprüchliche Images von ihr nebeneinander bestehen? Wie konnte sie all diese Bilder in sich vereinen und dabei

zur Bezugsperson für höchst unterschiedliche politische und ideologische Gruppierungen im Land werden?

Libanon war faktisch erst 1946 mit Abzug der letzten französischen Soldaten unabhängig geworden. Das politische System, dessen Basis bereits im 19. Jahrhundert unter europäischer Beteiligung gelegt wurde, ist gekennzeichnet durch den sog. Konfessionalismus, d.h. die proportionale Beteiligung religiöser Konfessionen – deren es heute achtzehn staatlich anerkannte gibt – an der politischen Macht. Federführend in der Ausarbeitung einer nationalen Ideologie, die Libanon als präexistente Nation mit distinktiver Geschichte und Kultur sah, war die christliche Religionsgemeinschaft der Maroniten. Sie machten ihren Einfluss auch bei der Schaffung der heutigen Grenzen durch die französische Mandatsmacht geltend.³ Andere Gruppen akzeptierten die ideologische Basis des Libanon nur zögerlich. Große Teile der Bevölkerung sahen den libanesischen Staat vielmehr als Teil einer umfassenden arabischen Nation, und damit war bei einigen durchaus auch der temporäre territoriale Charakter eingeschlossen. Somit war das Selbstbild des Staates von Beginn an umstritten, und die Auffassungen über seine kulturelle Zugehörigkeit gingen weit auseinander. Zerrissenheit, Fragmentierung und Fragilität waren dann auch die Attribute, mit denen sozialwissenschaftliche Studien wiederholt den Charakter des Staates umschrieben.⁴ Das nie öffentlich untereinander ausgehandelte nationale Selbstverständnis, wirtschaftliche und demographische Entwicklungen und schließlich das Ringen um eine Neuverteilung politischer Macht kulminierte im langjährigen Bürgerkrieg von 1975 bis 1990. In allen Phasen war Fayruz die Figur, die das entsprechende Gegengewicht zur inneren Zerrissenheit bildete: von allen Konfessionen rückhaltlos akzeptiert, (re)präsentierte sie einen Libanon, in dem sich alle Gruppen wiederfinden konnten.

Vom schüchternen Mädchen zur gefeierten Diva

Der soziale Hintergrund von Fayruz ist typisch für viele libanische Familien der damaligen Zeit: Aus ländlichen Verhältnissen stammend, zog ihre Familie in den 1930er Jahren nach Beirut in ein zentrumnahes Viertel, das seine besten Zeiten bereits hinter sich hatte, und lebte dort als Angehörige der unteren Mittelschicht in einem Zimmer der großen alten Stadthäuser. Spätere biographische Rückblenden betonen die Schüchternheit und Bescheidenheit des jungen Mädchens, das gerne sang und dessen Berufswunsch eigentlich Lehrerin war.⁵

Von überragender Wichtigkeit für die Karriere von Fayruz war das Zusammentreffen mit den Brüdern Asi und Mansur ar-Rahbani 1951 in den Studios des Libanesischen Rundfunks in Beirut, wo sie als Chorsängerin arbeitete. Die Brüder waren damals zwei junge ambitionierte Komponisten und Dichter, deren Lieder aber kaum jemand hören mochte. Für sie war das Zusammentreffen

mit Fayruz ebenso wichtig, da sie in ihr eine gelehrige Schülerin vorfanden, die ihren Liedern aufgeschlossen gegenüber stand und nicht die Einwände etablierter Sängerinnen und Musiker vorbrachte, die die Kompositionen als zu ungewohnt ablehnten. Obgleich Fayruz auch Kompositionen und Gedichte anderer arabischer Musiker und Dichter sang, schrieben den weitaus größten Teil ihres Repertoires die Brüder Rahbani. Zwischen ihr und Asi ar-Rahbani entwickelte sich auch eine private Bindung – sie heirateten 1955 –, die bis 1979 bestand.

Der Aufstieg von Fayruz und den Brüdern Rahbani fällt mit der postkolonialen Phase staatlicher Unabhängigkeit zusammen. Die libanesischen Medien nahmen die Produktionen der Rahbanis und Fayruz' nach anfänglichem Zögern immer stärker in ihr Programm auf und retrospektiv wurde ihnen nationaler Charakter bescheinigt: sie hoben sich stilistisch und sprachlich – die Rahbanis nutzten für ihre Texte den libanesischen Dialekt – gegen die in den Medien dominierenden ägyptischen Arbeiten ab, sie verwendeten libanesische Volksmusik, und die angesprochenen Themen bezogen sich auf den libanesischen Alltag. Zu ihrem Markenzeichen entwickelte sich das Genre des Gesangstheaters mit Fayruz in der Hauptrolle, eine Verbindung aus Musik, gesprochenen und gesungenen Dialogen, Liedern und Tänzen. In der allegorischen Darstellung der in den Mikrokosmos »Dorf« verlegten libanesischen Gesellschaft handelten sie soziopolitische Themen ab und nahmen dabei auf höchst aktuelle nationale und internationale Ereignisse Bezug wie Parlamentswahlen, Korruption, Kriege und Besatzung. Die Kompositionen der Brüder Rahbani fußen auf arabischen Vokalgenres, Volksmusik und nahöstlicher Kirchenmusik, oft bearbeitet unter der punktuellen Anwendung europäischer Kompositionstechniken wie einfacher Funktionsharmonik und Mehrstimmigkeit. Daneben schrieben sie in unterschiedlichen Phasen Adaptionen lateinamerikanischer Tanzmusik, europäischer Klassik und osteuropäischer Volksmusik. Zentrale Themen der Sololieder von Fayruz sind Liebe, Freiheit und Gerechtigkeit, meist eingekleidet in kurze, eher angedeutete Geschichten. Ihre Auftritte bei Festivals, in Theatern und auf ausgedehnten internationalen Tourneen wurden zu vom Publikum mit Spannung erwarteten Ereignissen.

Nachdem mit den Massenmedien das Phänomen des Stars und seiner Vermarktung eingesetzt hatte, hatten ab den 1920er Jahren Frauen im Nahen Osten begonnen, ihre Karriere selbst zu verwalten und dabei Einfluss auf ihr Image zu nehmen.⁶ Fayruz dagegen hat sich in der Öffentlichkeit weitgehend zurückgehalten. Zwar verlangte sie Filmaufnahmen und Fotos vor ihrer Veröffentlichung zu sehen⁷, doch gemessen an der Dauer und Größe ihres Erfolges erschienen in arabischen Medien ausgesprochen wenige Interviews mit ihr. Ihr Ehemann und ihr Schwager waren dort weitaus häufiger vertreten, und die sprichwörtliche Schweigsamkeit von Fayruz in der Öf-

fentlichkeit zugunsten der beiden Männer war ein Topos, der sowohl von Seiten der Journalisten als auch von ihr selbst thematisiert wurde⁸.

Die Tatsache, dass sie selbst weder dichtete noch komponierte, legt nahe, dass Fayruz zu weiten Teilen ein Produkt der Akteure des überwiegend männlich dominierten Musikbusiness darstellt: Komponisten, Dichter, Musiker, Tontechniker, Fotografen, Kameramänner, Werbedesigner und Journalisten. Eine besondere Rolle nimmt ihr Ehemann ein: Er wachte über ihre Auftritte und die Aufführungskontexte⁹, hatte das letzte Wort bei künstlerischen Interpretationen und schrieb einen Großteil von Musik und Texten. Fayruz selbst beschreibt das Verhältnis zwischen ihnen als das eines Lehrers und seiner Schülerin.¹⁰ Auch die enge Verbundenheit zwischen ihr, ihrem Ehemann respektive ihrem Schwager und dem künstlerischen Produkt betont sie:

Meine Beziehung zu den Brüdern Rahbani hat ihre und meine Zunge vereint, und ihre Arbeit mit meiner Arbeit. Ihre Sprache ist die meine geworden, als ob sie in mir ihren Ursprung hätte. (...) Alles, was ich gesungen habe, ist mit meinem Leben verbunden. (...) Meine Theaterrollen sind ein Teil von mir. Es gibt keine Rolle, die ich besonders gern habe. Ich glaube, dass ich keine Rolle im konventionellen Sinn gespielt habe, im Sinne von »etwas mimen«. Asi hat Rollen für mich geschrieben, die mir ähnlich sind. Jede Rolle, die ich gespielt habe, hat etwas von mir selbst widergespiegelt.¹¹

So nahe der Gedanke der ausschließlichen Fremdbestimmttheit bei Fayruz liegt, so kann doch kein überzeugendes Image geschaffen werden ohne die Person selbst: Ihre Präsenz auf der Bühne, ihre künstlerische Leistung und ihr öffentliches Auftreten sind untrennbar mit der Person Fayruz verbunden und gleichzeitig Teil ihres Images. Dabei kann im Übrigen ein Statement wie das obige bereits Teil desselben sein.

Da Images kollektiv kreiert werden, kann das, was das Publikum im Star sehen soll, niemals aus der Richtung des Stars heraus allein gesteuert werden, sei es nun durch die Sängerin selbst oder die Künstler, die mit ihr arbeiten. Fayruz ist mehr als das, was sie dem Publikum zu zeigen bereit war. Sie ist auch ein Produkt dessen, was das Publikum in ihr sehen wollte. Dabei unterscheidet ihr Publikum nicht zwischen öffentlicher und privater Person. Fayruz' Image setzt sich vielmehr zusammen aus einem Geflecht von Wirkungen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen bewegen: ihre Rollen in Theaterstücken, die in ihren Liedern verkündeten Botschaften, ihr öffentliches Auftreten sowie Stil und Genres ihrer Musik. Schließlich gab ihr zumeist sorgsam verhülltes Privatleben und besonders ihre gescheiterte Ehe Anlass zu vielfältigen Mutmaßungen und ergänzte damit die entfernte, idealisierte Figur um genau die Vertrautheit und Alltagskompatibilität, die es dem Publikum ermöglichte, sich in ihr

gespiegelt zu sehen und sie gleichzeitig als weit vollkommeneres Wesen zu verehren. Gerade die Verschränkung von Perfektion und Bruch, Nähe und Ferne machen das Wesen der Diva aus.

»Das Theater der Rahbanis besteht aus Träumen, und Fayruz macht, dass wir sie glauben«, schreibt der libanesische Theaterkritiker Isam Mahfuz.¹² Die mit so vielen positiven Werten ausgestaltete Heldenin der Theaterstücke schuf Erwartungen, die auch im realen Leben mit Fayruz verbunden wurden. Eigenschaften wie Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeitsempfinden werden wie selbstverständlich auf die Sängerin übertragen. Dies wurde durch bestimmte Auftritte bestärkt: so gab es regelmäßig Lieder für Palästina, die das Leid der Bevölkerung, aber auch Hoffnung thematisierten, und als politisches Engagement gewürdigt wurden. Damit einher ging die gleichzeitige Weigerung, für Politiker zu singen, was ihr viel Respekt einbrachte. So standen sie und ihre Kunst für Würde und nationalen Stolz in einer Zeit, in der die politische Situation in vielen arabischen Staaten schmerhaft als unbefriedigend empfunden wurde. Als sich im Nachkriegslibanon in der Bevölkerung Unmut über die Wiederaufbaupläne der Regierung breit machte, griffen Zeitschriften zu einer Figur aus einem ihrer Theaterstücke und forderten, eine solche Rolle sollte Fayruz jetzt auch in der Realität übernehmen.¹³

Die Verschränkung von Person und Image ist ein weiteres Kennzeichen der Diva. So schreibt Elisabeth Bronfen:

Weder bloßer Darsteller noch ausschließlich Selbstdarsteller, bezieht die Diva ihre Wirkung daher, dass sie zwischen realer und fiktionaler Figur changiert. Mit der Materialität ihres wirklichen Körpers füllt die Diva das mythische Zeichen, das seiner spezifischen Geschichtlichkeit entleert wurde, und verspricht unserem versehrten Alltagsleben Heilung. Der Starkörper verschränkt in sich das *Image* – aus dem Film- oder Bühnenrollen und inszenierten öffentlichen Auftritten – mit Bildern, die von der kommerziellen Erzeugung dieses Images am Körper einer realen Person erzählen. Mit anderen Worten, die Diva besteht aus zwei Körpern – dem *Image* (...) und dem das Bild entstellenden *Leib* (dem des Schauspielers, der jenseits seiner Rollen ein privates Leben hat).¹⁴

Dabei ist mit dem *Leib* jedoch nicht die authentische Persönlichkeit der Diva bezeichnet, die nicht ermittelt werden kann, sondern im Zusammenspiel mit dem Publikum macht das *Image* die Authentizität der Diva aus. Die ihr zugeschriebenen Eigenschaften spiegeln die Bedürfnisse ihres Umfeldes wider und sind kulturell codiert, indem sie an bereits vorhandenes Bildmaterial anknüpfen. Im Fall von Fayruz drängt sich ein Bild stärker als andere auf, das fähig ist, die widersprüchlichen Rollen, die die Figur »Fayruz« im Libanon einnimmt, in sich zu vereinen: das der Jungfrau Maria und der ihr über

die Jahrhunderte zugeschriebenen Rollen und Bilder. Evidenz dafür bieten ihre Auftritte und Botschaften sowie die Reaktionen, die sich in Presseberichten, Interviews, auf Internetseiten, in Diskussionsrunden der Medien sowie in Fayruz gewidmeten Gedichten und literarischen Zeugnissen finden lassen.

Junges Mädchen und Fürsprecherin

Ibre in Europa vielleicht bekanntere Vorgängerin in der Rolle einer Sängerin, die über nationale Grenzen hinweg in der arabischen Welt eine herausgehobene Stellung einnahm, die ägyptische Sängerin Umm Kulthum (ca. 1904–1975), trat als eine Art Urmutter der ewigen arabischen und ägyptischen Nation auf.¹⁵ Dagegen verkörperte Fayruz den Typus einer modernen Frau und damit das Bild, das der junge Staat Libanon sich geben wollte: zwar traditionsreich und mit ländlichen Wurzeln, aber modern, fortschrittlich und zeitbewusst. Fayruz bietet jedoch nicht in erster Linie ein neues weibliches Rollenmodell. Die in den Theaterrollen und Liedtexten gezeichneten Geschlechterverhältnisse sind nicht revolutionär, sondern eher affirmativ, sowohl in ihren Metaphern als auch den vorgelebten sozialen Rollen. Junge Mädchen sehen ihre Bestimmung in der Heirat und sind erst dann beruhigt, wenn ein Verlobungsring ihren Finger schmückt. Vorher leben sie in ständiger Sorge, ihr Geliebter würde sie verlassen oder nicht mehr zu ihnen zurückkehren. Männer stehen hier für den beweglichen, unberechenbaren Teil der Gesellschaft, Frauen verkörpern das Verlässliche und Beständige.

Die Fayruz in der Presse so oft bescheinigte Modernität ist vielmehr in einem neuen Umgang mit dem musikalischen Material zu suchen. Fayruz ist die Vertreterin der sog. *ughniya* (Lied), die durch kurze vorkomponierte Formen, die Konzentration auf schnörkellose Melodieführung und den schnellen Wechsel von Klangfarben gekennzeichnet ist. Die *ughniya* steht hier der langen *qasida*¹⁶ gegenüber, die viel Raum für individuelle vokale Ausgestaltung bietet. Der Rückgang improvisatorisch gestalteter Genres war ein konstituierendes Element dessen, was in Anlehnung an europäische musikalische Maßstäbe als modern empfunden wurde.

Daneben hatte Fayruz in vielen Theaterstücken die Rolle des einfachen Mädchens inne. In frühen Theaterstücken bis zum Ende der 1960er Jahre mimt sie das junge Mädchen, das sich in einer Gemeinschaft wiederfindet, die mit einem Problem konfrontiert ist. Streit, Hass, Unfreiheit und soziale Ungerechtigkeit sind dabei die Hauptursachen. Die weibliche Heldenin, ausgestattet mit einem quasi natürlichen Instinkt für Unrecht, stellt sich dem entgegen, schlichtet, versöhnt, ruft zum Kampf auf, ist Gewissen der Gesellschaft und geht mit leuchtendem Beispiel voran. Als Lösungsansatz setzt sie weniger auf Ursachenforschung als auf die Liebe unter den Menschen,

zu deren Nachahmung sie durch ihr vorgelebtes Beispiel auffordert. Dahinter steht die Vision einer Gesellschaft, in der konfessionelle und politische Unterschiede durch übergeordnetes Nationalgefühl und gegenseitigen Respekt aufgehoben werden können.

Mit fortschreitender Entwicklung der Bühnenpersönlichkeit und stärkerer politischer Prononciierung der Stücke werden die auf der Bühne dargestellten Fälle komplexer und die Figur der Heldenin von ihren Mitmenschen abgehobener. Eine Außenseiterin, oft ohne starke familiäre Bindung, mit enger Verbindung, ja nahezu Verbündung mit Naturphänomenen, ist sie prädestiniert, einen besonderen Kontakt zu höheren Mächten zu haben. Damit tritt sie in die klassische Position der Mittlerin und Fürsprecherin. In den frühen folkloristischen Stücken spielen Elemente von Magie und Volksglaube eine Rolle, später sucht sie Zuflucht bei einem nicht näher definierten »Herrn im Himmel«, was äußerlich durch einige in Form von Gebeten geschriebene Lieder und den Rückgriff auf Kirchenmusikalische Elemente deutlich wird.

Die Affinität zum Übernatürlichen korrespondiert mit der Reinheit der Figur: tatsächlich geht Fayruz in keinem ihrer Theaterstücke eine Liebesbeziehung zu einem Mann ein. Zwar nimmt Liebe in der abgehandelten Thematik eine zentrale Rolle ein, die erfüllte Liebesbeziehung auf der Bühne aber gehen die Nebenfiguren ein. Die Hauptfigur opfert sie einer reineren Liebe: der Veränderung der Gesellschaft, der Revolution, dem Auftrag und der reinen Liebe zur Heimat. Wie sehr dieses Liebesideal an die Person Fayruz geknüpft ist, zeigt sich darin, dass in den beiden Theaterstücken der Rahbanis, in denen eine Kollegin die Hauptrolle übernimmt, die Heldenin am Ende zu ihrem realen Geliebten findet. Fayruz dagegen ist nicht nur junges Mädchen, sondern auch Jungfrau – die Rolle der Eva, das Maria oft entgegen gesetzte Rollenmodell, übernehmen die anderen. Fayruz bleibt in der Rolle der Entrückten.

Schutzherrin und Heilerin

Zu unterschiedlichen Zeiten wurden unterschiedliche Komponenten im Image von Fayruz betont oder neue hinzuge schaffen. Ihr Image ist damit nicht zeitlos, sondern wandelt sich mit den durch die äußeren Umstände hervorgerufenen Bedürfnissen. Nachdem in den 1960er Jahren die Grundlage für kulturelle und nationale Selbstbestätigung gelegt worden war, begann sich die Rezeption der Sängerin von ihren konkreten Auftritten zu lösen: für ihr Publikum ist sie nun bei jedem Auftritt bereits die Summe dessen, was mit ihr assoziiert wird, unabhängig von ihrer aktuellen Darbietung. Dazu kommt, dass sich in den 1970er Jahren die politischen und sozialen Probleme im Libanon verschärften. Waren die Jahre zuvor wie auch in anderen Teilen der arabischen Welt von hoffnungsfrohem Optimismus bis hin zu revolutionären Erwartungen



erfüllt gewesen, so begannen sich jetzt die Fundamente, der politische Pakt, auf dem Libanon aufgebaut war, zu lösen. Fayrouz sollte nun die Stärke der Vision von einer besseren Heimat hervorrufen, die die Realität überwinden sollte.

»Fayrouz ist das neue kulturelle Erbe (*turath*), welches glänzt wie das blaue Kleid der Jungfrau Maria. Sie ist die Wunde im Herzen der Heimat von Brot und Würde. Fayrouz ist die Heimat, die kommen wird. Und die Heimat, die wir uns wünschen.«, schreibt Saymun ad-Dayri 1972.¹⁷ Fayrouz sollte das zusammenhalten, was auseinander zu brechen drohte. Sie bot einen Bezugspunkt, der jenseits politischer Ablehnungen lag. So bekannte der libanesische Dichter Unsi al-Hajj: »Ich habe keine Heimat außer ihrer Stimme, und ich habe keine Familie außer ihrem Volk, und ich habe keine Sonne außer dem Mond ihrer Lieder in meinem Herzen.«¹⁸ Die von ihm genutzte Lichtmetapher ist nur eines von vielen Beispielen dafür, welche erlösende Kraft von ihrer Stimme erhofft wurde: »In unseren dunklen Zeiten bricht ihre Stimme für uns einen Tunnel für das Licht und macht uns rein. (...) Es ist Zeit, dass das Licht anbricht, sagt Fayrouz [im Theaterstück *Lulu* 1974]. Aber das Licht ist über uns gekommen, wir sind das Volk deiner Stimme. Das Licht ist hereingebrochen. Denn du bist das Licht, oh Fayrouz.«¹⁹

Gleichzeitig zeichnete sich ein Wandel im Äußeren ab: Fayrouz spielte auf der Bühne nicht mehr nur das Mädchen vom Lande, sondern eine Frau, die schwerer an der Verantwortung trägt für die Gemeinschaft, in der sie wirkt,

und in deren Handeln auch Ambivalenzen zu erkennen sind. In Konzerten sorgen nun Folkloregruppen für das ländliche Lokalkolorit, sie selbst tritt gesetzter auf und trägt lange Roben, wenn auch teilweise mit traditioneller Stickerei verziert. Der Schritt zur Diva ist vollzogen: frühe Fotos zeigen sie als junges Mädchen mit dunklen Haaren. Allmählich werden ihre Bewegungen gesetzter, die Haltung würdevoller, der Blick weniger schüchtern nach unten gerichtet als in sich gekehrt. Das Endprodukt ist eine Frau mit langem blonden Haar, die jede ihrer Bewegungen zu kontrollieren scheint.

Königin und Schmerzensreiche Mutter

Auftritte werden jetzt von zahlreichen Presseartikeln und Veröffentlichungen begleitet, in denen Prominente eine Stellungnahme zu Fayrouz schreiben. Hier wird ein überhöhtes literarisches Bild entworfen, welches wenig mit der realen Sängerin und ästhetischem Werturteil zu tun hat, sondern strukturelle Ähnlichkeiten mit der Beschreibung der Geliebten in der Poesie aufweist.

Mit Beginn des Bürgerkriegs 1975 war Fayrouz noch stärker als Patronin und Schutzherrin einer zerrissenen und durch Krieg geschundenen Nation gefragt. Gleichzeitig nutzte jede ideologische Fraktion ihre Lieder für sich, weil sie sich jeweils im Besitz der »richtigen«, nämlich ihrer eigenen Version der Nation wähnte. Mit Fortschreiten des Krieges wird der Figur »Fayrouz« ein neues Moment zugefügt, das sich wie zuvor auf verschiedenen Ebenen festmachen lässt: künstlerisch, privat und politisch. Fayrouz singt nicht nur von dem Leid des Krieges, sondern hat in ihrem privaten Leben mit Schicksalsschlägen zu kämpfen: ihr Sohn verlässt aus privaten und politischen Motiven das Elternhaus und sie trennt sich von ihrem Ehemann. So wird sie zur Schmerzensreichen Mutter, von der sie selbst in ihren Aufnahmen der maronitischen Karfreitagsliturgie gesungen hat, nicht zuletzt auch durch den plötzlichen Tod ihrer Tochter in den 1980er Jahren. Ihr privates Schicksal wird so mit dem des Landes umso stärker verwoben. Der auf privater wie nationaler Ebene durchlebte Schmerz lässt sie ihrem Publikum näher rücken und bietet neue Identifikationsmöglichkeiten. Die gleichzeitige Verkörperung von Höhe und Tiefe, Unantastbarkeit und Nähe fügt sich ein weiteres Mal in das Marienmodell ein. Daneben schafft die Transformation des Leids als (positives) konstituierendes Element des Images das Moment, das für den Unterschied zwischen Star und Diva sorgt²⁰: die Diva darf scheitern, ohne zu verlieren. Für Fayrouz manifestiert sich das Scheitern doppelt: die Vision des glücklichen Libanon, von der sie gesungen hatte, hatte einem blutigen Bürgerkrieg weichen müssen und die Beziehung, in der diese Vision geschmiedet worden war, zerbrach nahezu zeitgleich. Dazu kam, dass ihre Stimmkraft nachließ. Sie erreichte nicht mehr die Brillanz und Obertonreiche, für die ihre Stimme be-

rühmt war, und sang frühe Lieder nun in tieferer Tonlage. Für das Publikum machte dies keinen Unterschied.²¹

Bild, Frau und Nation

In Person und Auftritten von Fayruz werden kulturelle und nationale Fragen abgehandelt. Innenpolitische Wirren, nationale Repräsentation nach außen, Krieg, gesellschaftspolitische Forderungen, kultureller Fortschritt und immer wieder Sehnsucht nach Heimat, identitätsstiftendes Moment und heiler Ort in einer versehrten Welt, sind die Koordinaten, in denen sich die Wechselwirkung zwischen ihr und ihrem Publikum bewegt und an denen sie sich letztendlich messen lassen musste – dagegen hat sie letzten Endes auch aufgelehnt, weil ihre Rolle sie ängstigte²². Die Frage nach der politischen Kompatibilität mit verschiedenen Ideologien konnte Fayruz auflösen – einerseits, weil ihre künstlerisch getroffenen Aussagen nie einen Grad der Allgemeinheit verließen, der es erlaubt hätte, sie einer bestimmten politischen Gruppe zuzuordnen, andererseits weil der Wunsch nach einer identifikationsstiftenden Figur weitaus größer war als das Verlangen, sich mit politischen Indifferenzen auseinander zu setzen, und die Vision, die sie anholt, den Kontrast zur politischen und sozialen Realität wohltuend auffing.

Die Frage stellt sich, ob die Funktion, die Fayruz einnimmt, zwangsläufig an eine Frau geknüpft ist. Der Körper der Diva ist geschlechtlich nicht definiert. Hier markiert das Bild der Maria mit seinem weiblichen Rollenangebot den Körper, weil es ermöglicht, eine Spannbreite von Paradoxa in sich zu vereinen: das reine Mädchen und die Schmerzensreiche Mutter, die unfehlbare öffentliche Person und die Person des Alltags, das Objekt der Verehrung und die Mitleidende, die talentierte und professionelle Sängerin und die einfache Frau, die von persönlichen Schicksalsschlägen nicht ausgenommen bleibt, und schließlich die Mittlerin zwischen Oben und Unten, zwischen Herrscher und Volk, zwischen Vision und Alltag, die Unversöhnliches versöhnt. Das in den Theaterstücken vertretene christliche Ideal der Erlösung durch Liebe bestärkt die Hinwendung zu einer solchen Rollenfigur.

Es erleichterte den kognitiven Umgang mit den Widersprüchlichkeiten im Image, dass Fayruz weniger als die kreativ Schaffende, sondern als Ausführende gesehen wurde. So zeichnen die biographischen Darstellungen bereits ein unterschiedliches Bild der Frühzeit der Kunstschaeffenden: Fayruz wird entdeckt, die Rahbanis arbeiten und kämpfen sich hoch. Fayruz wird zur Verkündung und Verkörperung der Botschaft, aber ist nicht ihr Ursprung. Beispielhaft wird die Rollenverteilung in einem Zitat aus einem Theaterstück über die mythische nationale Gründungsfigur Fakhr ad-Din vorgeführt, der dem Mädchen Itr al-Layl (Fayruz) sagt: »Ich bin das Schwert und du bist das Lied. (...) Ich mit meinem Schwert befreie diese



Region und verwirkliche Libanon. Du mit deinem Lied pflanzt seinen Namen in alle Herzen. (...) Und wenn (...) das Schwert zerhriht, wird das Lied bleiben«.²³

»Die Stimme Oum Kalthoums, die von Sehnsucht, Verlust und Niederlage sang, genoss wohl als einzige das Privileg, die Verletzlichkeit und den Schmerz der Nation in einer Weise zu verlautbaren, wie es den männlichen Politikern, den Imams und den heiligen Männern, den Vätern und Brüdern nicht gestattet war.«, schreibt Irit Rogoff mit Bezug auf eines ihrer Konzerte nach der Niederlage im Junikrieg 1967.²⁴ Daraus abzuleiten, dass

allein Frauen für die Artikulation von Emotionen und Schmerz zuständig seien, wäre eine Vereinfachung in der Zuweisung der Geschlechterrollen. In bestimmten Genres der Dichtung und Vokalmusik sind es vielmehr die Männer, die sich als emotional verletzbar präsentieren. Vielmehr ist eine feste symbolische Geschlechterordnung dann festzustellen, wenn es generell um die Repräsentanz von Werten geht, ungeachtet wie diese inhaltlich im Einzelnen besetzt sind.

In den Theaterstücken der Rahbanis nimmt Fayruz den Part der Mutmachenden, zuweilen Aufbegehrenden und Klagenden, aber immer moralisch Überlegenen ein. Konkrete politisch aktuelle Kritik im Stil kabarettartiger Einlagen wird aber von Männern ausgesprochen (seltener gesungen). Fayruz steht für die übergeordneten bleibenden Werte wie Nation, Recht, Freiheit und Würde. Ihre Rolle als eine, die Veränderungen initiiert, kann sie nur vor dem Hintergrund der ansonsten stabil bleibenden sozialen Geschlechterrollen einnehmen. Vor einem Gesellschaftsbild wie dem in den Stücken und Liedern vertretenen kann die Frau zur herausgehobenen Symbolfigur werden, ohne dass die sozialen Verhältnisse ins Wanken geraten. Durch die gleichzeitige symbolische weibliche Verkörperung von Beständigkeit kann Fayruz die Spannung von Veränderung und Wandel ausbalancieren: der Ruf nach revolutionärer Veränderung kann ohne Bedenken gestartet und aufgenommen werden, weil gleichzeitig Stabilität versprochen wird.

Überhöhung und überhöhte Emotionen gelten in gleicher Weise der Sängerin wie den von ihr verkörperten Werten. Gesellschaftliche Aufwertung ist damit nicht zwingend verbunden. Auch bleibt ihr der Subjektcharakter weitgehend verwehrt. Lied und Schwert, Repräsentanz und Aktion, operieren auf verschiedenen Ebenen und ermöglichen keine gleiche Teilhabe an der Gestaltung der Realität. Mit den Werten teilt sie das (Miss)Verhältnis zur Realität: beide sind sie fern und emotional nahe, sie sind Objekt der Sehnsucht nach Vollkommenheit bei gleichzeitiger Unvollkommenheit der Welt durch die reelle Abwesenheit der ersehnten Werte – und es fügt sich wie von selbst, dass diese Diskrepanz von Vision und Realität von einer Frauengestalt verkörpert wird, die über Jahrhunderte das unerreichbare Paradoxon der idealen Frau darstellte. Durch die Strategie der Ausgrenzung durch Überhöhung stellt der agierende Teil die Harmonie zwischen seiner unvollen Lebenswelt und dem Ideal wieder her, indem beides – Werte und Frau – kongruent der Realität enthoben sind.

Anmerkungen

- 1 Hierzu bahnbrechend Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hgg): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983. Populäre Kultur bedeutet im Fall von Fayruz im doppelten Sinn sowohl die durch Massenmedien vermittelte Kultur als auch die in der Volkskultur – hier überwiegend ländliche Kultur und Volksmusik – wurzelnden kulturellen Ausdrucksformen.
- 2 Vgl. dazu überblicksartig Nira Yuval-Davis: »Gender and Nation«, *Ethnic and Racial Studies* 16, 1993, S. 621–632.
- 3 Die Maroniten spalteten sich im 7. Jh. von der oströmischen Reichskirche ab und sind heute mit Rom uniert. Als 1920 die heutigen Grenzen des Libanon geschaffen wurden, machten sie mit 33% die größte Religionsgemeinschaft aus, heute wird diese Rolle von den Schiiten eingenommen. Weitere zahlenmäßig stark vertretene Konfessionen sind die griechisch-orthodoxen und griechisch-katholischen Christen, Sunniten, Drusen und Armenier.
- 4 z.B. Michael Hudson: *The Precarious Republic. Political Modernization in Lebanon*, Boulder und London 1985; Nabil H. Dajani: *Disoriented Media in a Fragmented Society: The Lebanese Experience*, Beirut 1992.
- 5 z.B. Jean Aliksan: *ar-Rahbaniyun wa-Fayruz*, Damaskus 1987; Riyad Jarkas: *al-Mutriba wa-l-mishwar Fayruz*, Beirut o.D.
- 6 Vgl. Sarah Graham-Browne: *Images of Women: The Portrayal of Women in the Photography of the Middle East, 1860–1950*, New York 1988, S. 181 ff.
- 7 Aliksan, *ar-Rahbaniyun wa-Fayruz*, S. 178.
- 8 *Mulhaq an-Nahar*, 06.11.1966, S. 15; *an-Nahar*, 11.07.1972, S. 7.
- 9 *al-Wasat*, 03.01.1994, S. 68.
- 10 Aliksan, *ar-Rahbaniyun wa-Fayruz*, S. 174.
- 11 Fayruz in *Mulhaq an-Nahar*, 07.11.1992, S. 7.
- 12 *Mulhaq al-itthhad al-lubnani*, 18.03.1973, S. 8.
- 13 z.B. *Fann*, 22.03.1994, S. 3.
- 14 Elisabeth Bronfen: »Zwischen Himmel und Hölle – Maria Callas und Marilyn Monroe«, in: dies. und Barbara Straumann (Hgg): *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002, S. 43–67, hier S. 47.
- 15 Siehe dazu Virginia Danielson: *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, And Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago und London 1997, bes. S. 187 ff.
- 16 *qasida*: hier: arabische Vokalgattung. Als unübertroffene Meisterin dieser Kunstform gilt Umm Kulthum.
- 17 *Mulhaq an-Nahar*, 10.12.1972, S. 11.
- 18 *Mulhaq an-Nahar*, 17.03.1974, S. 19.
- 19 Ebd.
- 20 Vgl. Bronfen: »Zwischen Himmel und Hölle«, S. 47. Interessant ist, dass biographische Darstellungen aus späterer Zeit das Moment des Leidens auch in die Frühphase des Lebens von Fayruz projizieren.
- 21 Dass mit Fayruz nicht die aktuelle Sängerin, sondern ihr sich verselbstständigt habendes Image gemeint war, zeigte sich auch, als sie versuchte, ihr Bild zu ändern. Dies geschah vor allem durch die Zusammenarbeit mit ihrem Sohn Ziyad nach 1979, einem staatskritischen Marxisten, der sich mit bitter-sarkastischen Gesellschaftssatiren einen Namen gemacht hat. Bei einem Großteil ihres Publikums stieß sie damit auf Irritation.
- 22 Fayruz in *Mulhaq an-Nahar*, 07.11.1992, S. 9.
- 23 Zitiert nach *Mulhaq an-Nahar*, 19.07.1966, S. 8.
- 24 Irit Rogoff: »Körper des Verlusts/Körper der Trauer«, in: Silvia Eiblmacher u. a. (Hgg): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 217–227, hier S. 219.

Forschungsforum, Heft 11
Berichte aus der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Genderforschung in Bamberg

herausgegeben von
Marianne Heimbach-Steins, Bärbel Kerkhoff-Hader,
Eleonore Ploil, Ines Weinrich



UNIVERSITÄTS-VERLAG BAMBERG

Inhaltsverzeichnis

5 Vorwort

Genderkonstruktionen in der Literatur des Mittelalters

- 7 **Funktionale Konstruktion von Weiblichkeit im »Conte du Graal« von Chrétien de Troyes und im »Parzival« von Wolfram von Eschenbach**
von Bettina Dengler
- 10 **Die Konstruktion von Männlichkeit im »Erec« Hartmanns von Aue**
von Christian Kramer
- 13 **»Sît daz iwer vrowe ein man ist«**
Aspekte des Kleidertauschs in Ulrichs von Liechtenstein »Venus-Fahrt«
von Susanne Primus
- 17 **»ein juncherre sol sîn sô gereit...«**
Konstruktionen von Männlichkeit in der didaktischen Literatur des Mittelalters
von Ruth Weichselbaumer

Genderkonstruktionen im Alten Testament

- 21 **Männlichkeit im Mückennetz**
Gendering und Crossgendering der Holofernesfigur in der Juditerzählung
von Barbara Schmitz
- 27 **Schuld ist nicht gleich Schuld**
Genderkonstruktionen im Jeremiabuch am Beispiel von Schuldzuweisung und Gerichtsankündigung (Jer 23,9–32; 13,20–27)
von Christina Nießen
- 33 **Wenn Männer den Kopf verlieren**
Judit – Von der frommen Frau zur Femme fatale
von Doris Egenhofer und Barbara Schmitz

Sprach-Bilder und Geschlecht

- 36 **»Women and Men Like Different Tbings – Doing Gender als Strategie der Werbesprache«**
Forschungsbericht zum Dissertationsprojekt
von Heiko Motschenbacher
- 39 **»Für Handwerker und Frauen«**
Geschlechterrollen in alten Sprachlehrbüchern
von Sandra Miehling

Körper und Geschlecht

- 43 **Identität im Grab?**
Sex und Gender im archäologischen Befund
von Brigitte Lohrke
- 52 **Weiblich und männlich im Quellenmaterial der Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit**
Erfahrungen aus einem Hauptseminar
von Ingolf Ericsson
- 55 **Objektivationen des Triebes?**
Inszenierung und Komposition des Körpers in musiktheatralen Werken des frühen 20. Jahrhunderts – Aspekte eines Dissertationsprojekts
von Tim Becker
- 58 **Ideologie und religiöse Symbolik im Libanon: Die Sängerin Fayruz**
von Ines Weinrich
- 65 **Körper – eine vergessene Kategorie in der Ethik?**
Die Bedeutung des Körpers in seiner symbolischen und sozialen Dimension für eine körperbewusste Ethik. Dargestellt anhand des Fähigkeitenansatzes von Martha Nussbaum und Amartya Sen
von Kerstin Rödiger

Gleichheitskonzepte und Geschlechtergerechtigkeit

- 68 **Gleichheitskonzepte und ihre Auswirkungen für die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung**
von Annette Spellerberg und Katrin Schäfgen

- 76 **Die neue private Altersvorsorge – Eine kurze Zwischenbilanz aus Genderperspektive**
von *Ulrich-Arthur Birk*
- 79 **Gender Mainstreaming**
Das neue »Zauberwort« in der Gleichstellungspolitik für Hochschulen?
von *Sabine Hofmann*
- Geschlechtsidentitäten im sozialen Wandel**
- 82 **Kirchgang, religiöses Humankapital und Arbeitsangebot verheirateter Frauen in Deutschland**
von *Guido Heineck*
- 89 **Partnerschaftsideale und Lebensformen von Lesben und Schwulen**
von *Hanspeter Buba*
- 96 **Geschlechterrollen: Differenzierungskonzept in den empirischen Sozialwissenschaften am Beispiel der Umwelteinstellungen und des Umweltverhaltens**
von *Susanne Globisch und Gerhard Nunner*
- 101 **Ostdeutsche Frauenidentitäten in Ost und West – Strategien von jungen Frauen für die neue soziale Realität**
von *Anja Schwatinski*
- Genderaspekte in Didaktik und Erziehungstheorie**
- 104 **Mädchen und Technik – Zur Interesseuförderung durch Technikunterricht in der Grundschnle**
von *Ingelore Mammes*
- 110 **Fremdsprachlicher Literaturunterricht unter geschlechtsspezifischer Perspektive**
von *Isolde Schmidt*
- 113 **Pädagogische Geschlechterforschung und der moderne Subjektbegriff**
Überblick über die Dissertationsschrift »Geschlecht – Subjekt – Erziehung.
Zur Kritik und pädagogischen Bedeutung von Geschlechtlichkeit und Subjektivität in der Moderne«
von *Fritjof Böbold*
- Politische Inszenierung von Geschlecht: Herrscher und Herrscherinnen**
- 117 **Warum mittelalterliche Königinnen herrschten, aber nicht regierten ...**
von *Klaus van Eickels*
- 120 **Kunigunde, empfange die Krone**
Szenen einer Krönung in der Kaiserpfalz Paderborn – Ausstellung im Museum in der Kaiserpfalz
in Paderborn vom 24.08.–13.10.2002
von *Simone Heimann*
- 122 **»Knnigunde – weibliche Frömmigkeit in Franken«**
Landesgeschichtliches Forschungsprojekt
von *Carla Meyer*
- 125 **Von Erbschaftsstreit und Sohnesmord**
Adela (von Hamaland) in der Geschichtsschreibung
von *Tania Brüsich*
- 130 **Leben im System dynastischer Heiratsverbindungen**
Die Markgräfinnen von Ansbach und Bayreuth im 18. Jahrhundert
von *Andrea Schödl*
- Handlungs(f)räume von Frauen**
- 132 **... mehr als Schänne**
Religiöse Träume schiitischer Frauen in Iran
von *Sabine Kalinock*
- 137 **Kaffeeklatsch und Sparvereine**
Formen weiblicher Öffentlichkeit in Damaskus
von *Friederike Stolleis*
- 140 **»Strukturierung von Wissen und die symbolische Ordnung der Geschlechter«**
Bericht über die Gender-Tagung an der Universität Bamberg am 10./11. Januar 2003
von *Andrea Rupprecht*
- 143 **Verzeichnis der Autorinnen und Autoren und Herausgeberinnen**