

# Vom Kalifenhof zur Kinoleinwand

## Karrieren und Strategien arabischer Musikerinnen und Musiker

Ines Weinrich

**M**usiker und Musikerinnen sind essenzieller Bestandteil arabischer Festtags- und Unterhaltungskultur, in der Geschichte ebenso wie in der Gegenwart. Soziale Zusammenkünfte, familiäre Feiern, religiöse Feste ohne Musik und/oder Tanz sind für viele Beteiligte nur schwer vorstellbar. Die ‚Königdisziplin‘ arabischer kultureller Ausdrucksformen, die Dichtung, war immer auch an den musikalischen Klang und damit ihre Ausführung als Lied gebunden. Über Jahrhunderte hinweg sind Musiker und Sänger in der arabischen Geschichte ebenso nachgewiesen wie Musikerinnen und Sängerinnen, wenn auch die Quellen und damit unsere Informationen über letztere quantitativ nicht in demselben Maße vorliegen. Auch zeichnet sich infolge der Neubewertung von Musik in der Moderne eine veränderte Wahrnehmung im Verhältnis von Musiker und Musikerin ab.

### 1. Karrieren

#### Historischer Abriss

Die frühesten Belege über Namen von Sängerinnen, die bei arabischen Stämmen und in städtischen Unterhaltungseinrichtungen beschäftigt waren, reichen bis ins sechste Jahrhundert zurück. Mit der Ausdehnung des islamischen Herrschaftsbereichs ab der zweiten Hälfte des siebten Jahrhunderts trafen vielfältige kulturelle Ausdrucksformen an den Kalifenhöfen zusammen, wo sie mit großem Interesse rezipiert wurden.

Musik als Unterhaltungsdienstleistung lag oft, aber nicht ausschließlich, in den Händen von Angehörigen der Familien von Sklaven und Schutzbefohlenen – arabischen Stämmen unterstellten und zur Loyalität verpflichteten Familien –, auch waren viele Ausführende nicht-arabischer Herkunft. Im achten Jahrhundert wurde eine regelrechte Auslese unter Sklavinnen betrieben, um die Talentiertesten auszubilden und teuer zu verkaufen. Ihre Ausbildung umfaßte neben Musiktheorie, Kompositionslehre und Instrumentalspiel auch Grundkenntnisse in Prosodie und Literaturtheorie, ein Wissen, welches für die Vertonung von Poesie unerlässlich war. Darüber hinaus wurde Wert auf die Beherrschung des damaligen Bildungskanons und eine hohe Konversationsfertigkeit gelegt, sollten doch die besten von ihnen nicht allein Gesang vorführen, sondern als Gesellschafterinnen ihre Herren und deren Gäste unterhalten und dazu auf allen Gebieten geschliffener Ausdrucks- und Umgangsformen bewandert sein.<sup>1</sup>

*1 Vgl. zu Sängerinnen und Sängern jener Epoche neben Kilpatrick (2003), Neubauer (1965) und Stigelbauer (1975) auch die Artikel „ghinā“ und „ḳayna“ sowie einzelne Namenseinträge in der Encyclopaedia of Islam.*

Die gesellschaftliche Einordnung der Sängerinnen läßt sich nicht anhand einer fixen sozialen Position beschreiben. Da gab es Frauen, die in den Weinschenken sangen oder fahrende Weinhändler begleiteten, solche, die von weniger reichen Familien zu Feierlichkeiten engagiert wurden, und die, die ihre Dienstleistungen in den Häusern und Palästen vermögender und einflußreicher Familien darboten, womit oft ein gesellschaftlicher Aufstieg verbunden war. Neben den Sängersklavinnen wirkten auch Freie und Freigelassene als Sängerinnen, wobei Freiheit nicht notwendigerweise ein Privileg darstellte. Je niedriger das soziale Umfeld und je geringer die Verdienstmöglichkeiten waren, desto wahrscheinlicher war es, daß die Frauen auch der Prostitution nachgingen. Umgekehrt konnten es Sängersklavinnen bei entsprechender Förderung und Kunstfertigkeit zu großem Reichtum und politischem Einfluß bringen. Manche von ihnen wurden auch freigelassen oder in die Familie ihrer ehemaligen Herren aufgenommen.

Gepriesen für den Grad ihrer Bildung, ihren Gesang und ihre Dichtkunst, hoch angesehen als Literatinnen und Musikerinnen, zuweilen vergöttert und mit Geschenken überhäuft, waren viele Sängerinnen als Sklavinnen letztendlich aber Besitz ihrer Herren und damit Kaufobjekt. Bipolare Zuordnungen von frei und unfrei erfassen jedoch auch die soziale Realität von Musikerin und vermeintlich besser gestellter Ehefrau nur höchst unzureichend: Weder war es allein der Status der Unfreiheit, der die Lebensverhältnisse der Sängersklavin bestimmte – so gibt es Berichte über erzwungene Auftritte trotz Krankheit ebenso wie über selbständig

unternommene Ausflüge und Zechgelage mit Freunden –, noch war es ihr Gegenteil, der der Freiheit, der allein das Leben der ‚ehrbaren Ehefrau‘ kennzeichnete.<sup>2</sup> Gut gestellte Sängersklavinnen verfügten über ein Mindestmaß an individueller Bewegungs- und Entscheidungsfreiheit. Manche Sängerinnen waren bekannt für ihre Moral und Treue, andere für wechselnde Liebschaften und Freundschaften.

Auch Musiker verdingten sich je nach Talent und Ausbildung in verschiedenen Bereichen der Unterhaltungskultur, und je höher ihre Kunstfertigkeit und damit ihre soziale Stellung ausfiel, desto umfangreicher sind die Berichte über sie. Nicht allein in der Quantität, auch in der Qualität unterscheiden sich die Informationen über Musiker von denen ihrer Kolleginnen, von denen oftmals nur Vornamen oder Künstlernamen überliefert sind. Trotz der hohen Wertschätzung, die gut ausgebildete Sängerinnen genossen, werden sie überwiegend auf die Rolle der Unterhalterinnen und damit der Ausführenden festgelegt, obgleich sie – anders als viele Stars im 20. Jahrhundert – selbst auch aktiv an der Produktion von Kunst, nämlich der Poesie und deren Vertonung, beteiligt waren. Die stilprägende Weiterentwicklung, die nachhaltigen Veränderungen in der Musiktheorie sind in der arabischen Musikgeschichte mit den Namen von Männern verbunden – obgleich viele von ihnen von Frauen ausgebildet wurden. Für die Lehre waren allein Ansehen und Können ausschlaggebend, nicht das Geschlecht. Die Sängerinnen und Sänger der Reichen hatten in der Regel auch eigene kleine Instrumentalensembles, mit denen sie auftraten und deren Spieler sie instruierten.

An ihrer Musik kann diese Diskrepanz in der Wahrnehmung nicht gelegen haben: Zahlreiche Nachrichten belegen, daß Künstlerinnen und Künstler auf der Bühne gleichberechtigt waren.<sup>3</sup> Auch die Art der Musikausübung und -überlieferung weist darauf hin, daß die hohe Kunst im schöpferischen Akt der Aufführung und nicht in der reinen Wiedergabe von bereits Geschaffenem gesehen wurde. Die Anforderungen an die Vortragenden waren hoch. Nur die spekulative Musiktheorie wurde ausführlich schriftlich niedergelegt; das komplexe Regelwerk zur praktischen Ausführung von Musik wurde oral tradiert, und die direkte Unterweisung geschah mündlich respektive auditiv. Das musikalische Produkt wurde allenfalls rudimentär aufgeschrieben. Es sind keinerlei Notenschriften überliefert, sondern lediglich sporadisch Hinweise auf das rhythmische Pattern eines Stücks und die verwendeten tonalen Modi. Solche Gedächtnisstützen waren aber nie Abbild des tatsächlichen musikalischen Geschehens.

2 Vgl. Stigelbauer (1975), 63ff. Vgl. auch Jones (1987), 71.

3 So hat es immer wieder Gesangs- und Dichtwettstreite gegeben, bei denen Frauen und Männer gleichermaßen auftraten. Vgl. Stigelbauer (1975), 70ff.

Daß das musikalische Können sich in der Realisierung eines Musikstücks zum Zeitpunkt seiner Aufführung manifestierte, zeigt nicht nur den hohen Anspruch an Musiker und Musikerinnen, sondern hat ambivalente Auswirkungen: Eben weil es sich um eine flüchtige Kunst handelte, deren Wirkung sich im Augenblick entfaltete und die nicht in allen Details fixiert und tradiert wurde, blieb von vielen Ausführenden oft nur der Name übrig – was aber nicht endgültig klärt, ob Leistungen wie Neuerungen an Instrumenten und Berechnungen zu Saitenteilungen tatsächlich fast nur von Männern vollzogen wurden.

Abb. 1: Die Sängerin Almaz (gest. 1891 oder 1896): Weiblicher Star vor dem Zeitalter der Massenmedien. In: Rizq (1993), Bd. 1, 61.



### Neue künstlerische Ausdrucksformen in der Moderne

Eine gut dokumentierte Veränderung der Unterhaltungskultur setzt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Ein allgemeines verstärktes Interesse am arabischen kulturellen Erbe, neue Medien und erste moderne akademische Bemühungen um Musik und Musikgeschichte zeichnen dafür mitverantwortlich. Musiker und Musikerinnen waren im 19. Jahrhundert noch in Gilden organisiert, etwa in der der Instrumentalisten, Tänzer, Tänzerinnen oder Sängerinnen. Der Vorsteher oder die Vorsteherin einer Gilde betreute die Ausbildung neuer Mitglieder und organisierte den Kontakt zu den Kunden.<sup>4</sup> Nach zeitgenössischen Berichten und neueren Musikgeschichten waren die unbestrittenen Größen im Ägypten des 19. Jahrhunderts der Sänger 'Abduh al-Ḥāmūlī (1841-1901) und die Sängerin Almaz (gest. 1891 oder 1896).

Neue Unterhaltungsformen, die Auflösung der Gilden zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgrund der veränderten ökonomischen Bedingungen und neue technische Medien stellten neue Anforderungen an Musiker und Musikerinnen. Europäische Besatzung, temporär oder längerfristig, und die damit einhergehende Truppenunterhaltung brachten Theater- und Operaufführungen in arabische Städte in Nordafrika. Anderswo förderten Reisen von Angehörigen der oberen Schichten und Missionschulen neue kulturelle Ausdrucksformen. Durch die Migration vieler Syrer nach Ägypten in den 1860ern waren die wichtigsten Protagonisten der Theaterbewegung in den darauf folgenden Jahrzehnten in Kairo und Alexandria versammelt. Zu einer besonders beliebten Kunstform entwickelte sich das Musiktheater, mit Adaptionen europäischer Theaterstücke oder Geschichten aus dem arabischen Kulturerbe. 'Abduh al-Ḥāmūlī ließ sich nicht mehr auf das neue Genre ein. Auch der größte Musiktheaterstar,

<sup>4</sup> Vgl. Racy (1988),

141f.

<sup>5</sup> Sadgrove (1996),

156f.

<sup>6</sup> Vgl. Danielson (1991),

296.

Salāma Ḥidjāzī (1852-1917), gab aus Sorge um seine Reputation erst nach langer Zeit des Widerstands am 13. April 1882 in Kairo sein vielbejubeltes Debüt als Schauspieler.<sup>5</sup> Frauenrollen wurden in der Frühzeit des Theaters überwiegend von Männern gespielt, erst ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurden Frauen auf der Theaterbühne immer zahlreicher. Die bekannteste und eine der aktivsten war Munīra al-Mahdiyya (ca. 1888-1965), die zunächst in verschiedenen Theatertruppen spielte – u.a. bei Salāma Ḥidjāzī, dessen (männliche!) Rollen sie während seiner Krankheit übernahm –, bis sie selbst eine Gruppe gründete und Stücke aufführte, deren Hauptrollen eigens für sie geschrieben worden waren.<sup>6</sup>

Nicht nur die Theaterbühne bot neue Auftrittsmöglichkeiten für Künstler und Künstlerinnen. Neben herkömmlichen Kaffeehäusern wurde der Betrieb von Musiksälen und Nachtclubs ein einträgliches Geschäft. Zum Zentrum des Unterhaltungsgeschäfts wurde die in den 1870er Jahren errichtete Muḥammad-‘Alī-Straße in Kairo, die Achse zwischen den Azbakiyya-Gärten und der Zitadelle. Hinsichtlich des Stils und der Qualität der Aufführungen sowie der Reputation der Auftrittsorte gab es große Unterschiede, und manche Künstlerinnen und Künstler gingen mehr oder weniger freiwillig Nebenbeschäftigungen nach – vom Zigarettenverkauf bis zur Prostitution.

### **Von Sänger und Sängerin zum Star**

Nachdem 1882 zum ersten Mal eine Zeitung mit Salāma Ḥidjāzī einen einzelnen Sänger hervorgehoben und gelobt hatte, sollten Zeitungen und Zeitschriften in der Folgezeit eine wichtige Rolle in der öffentlichkeitswirksamen Präsentation von Kunst spielen. Zuvor waren Sänger und Sängerinnen höchstens lokale Stars, d.h. ihr Bekanntheitsgrad war begrenzt auf die Städte, in denen sie auftraten, oder auf eine Region, wenn sie zu ihren Auftraggebern durch verschiedene Dörfer reisten. Um gute Engagements zu bekommen, waren sie auf Mundpropaganda angewiesen. Jetzt konnten sie durch Zeitungsartikel und Werbeanzeigen in nur kurzer Zeit einem großen Publikum vorgestellt werden. Zwanzig Jahre später setzten die Stars gezielt Fotos und Artikel zum Lancieren eines gewünschten Images ein.

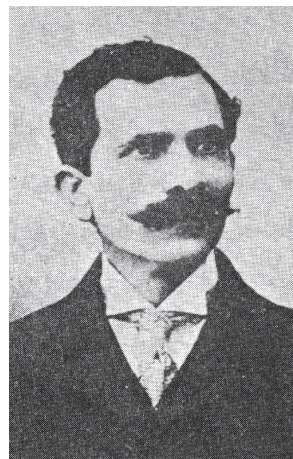


Abb. 2: Der Sänger Salāma Ḥidjāzī (1852-1917): Star des Musiktheaters. In: Rizq (1993), Bd. 1, 130.



Abb. 3: Munīra al-Mahdiyya (ca. 1888-1965): Früher Theater- und Schallplattenstar. In: Saḥḥāb (1997), 141.

Eine zentrale Rolle spielte auch die Aufnahmeindustrie, die ab etwa 1900 durch Agenten internationaler Plattenfirmen in arabischen Ländern aktiv wurde. Mit Zeitschriften und Schallplatten konnten nicht nur Stars, sondern auch Hits kreiert werden: Ein beliebtes Lied war nun unabhängig von Auftritt und Konzert verfügbar. Gesteigert wurde dieses Phänomen Ende der 1930er Jahre durch die ersten Radiostationen, mit denen ein ungleich größeres Publikum sehr viel schneller und gezielt erreicht werden konnte. Wenige Jahre zuvor machte noch ein anderes Medium von sich reden: Der Musikfilm wurde – und blieb bis in die 1950er – für viele karrierebestimmend. Nahezu alle Gesangsstars der 1930er wurden auch zu Leinwandstars, und das Musiktheater verschwand beinahe vollkommen.

Nach dem Wegfall der Gilden verhandelten die Ausführenden direkt mit Auftraggebern, Clubbesitzern und Konzertmanagern oder durch lokale Agenten, die ebenfalls ihre Büros im Künstlerviertel hatten. Ein typischer Karriereweg begann mit ersten Engagements zu Privatfeiern in Arbeitervierteln oder schlecht bezahlten Auftritten in wenig respektablen Nachtclubs, bis man sich je nach Talent und Kontakten in die reicheren Viertel und die Konzertbühnen der größeren Theater verbesserte. Eine neue Schicht, die von den ökonomischen Veränderungen profitierte und sich Eintrittskarten, Musikunterricht und Schallplatten leisten konnte, sorgte für die Ausdifferenzierung des Geschmacks und damit der musikalischen Stile. Kairo wurde zum Eldorado junger Sängerinnen und Sänger, die sich eine Karriere in einer seiner glänzenden Unterhaltungseinrichtungen versprachen.

## **2. Strategien**

### **Erfolg und Reputation**

Es war mehr als nur Talent nötig, um nicht an wenig anheimelnden Orten vor betrunkenem Publikum mit anzüglichen Liedern auftreten zu müssen. Genau dies befürchtete beispielsweise die Familie von Umm Kulthüm (1904-1975), einer der berühmtesten Sängerinnen des 20. Jahrhunderts, die Anfang der 1920er daher nur nach langem Zögern aus dem Nildelta nach Kairo übersiedelte. Anfängliche Patronage durch einen bereits etablierten Künstler, Kontakte zu angesehenen Dichtern und Mitgliedern der politischen Elite spielen in nahezu allen Karrieren des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle.

Mit dem Eintritt der Massenmedien in die Unterhaltungskultur rückten Frauen in den öffentlichen Blickpunkt. Abgesehen von den



öffentlich auftretenden Tänzerinnen, deren Reputation im allgemeinen nicht sonderlich hoch war, waren Musikerinnen bisher überwiegend in Privathäusern aufgetreten, meist vor Frauen oder zumindest durch einem Sichtschutz abgetrennt von den Männern. Auftritte in Kaffeehäusern galten bereits als Abstieg und waren oft nur der ökonomischen Notwendigkeit geschuldet. Aber auch hier war das Publikum – im Vergleich zu den Bühnen großer Theater- und Konzertsäle, zu Schallplatten, Werbefotos und zur Kinoleinwand – begrenzt. Frauen hatten so eine zusätzliche Klippe zu umschiffen: die der Definitionsmacht über ihren Körper und damit ihren Ruf. Angesichts des Ideals einer geschlechtersegregierten Gesellschaft waren Frauen, die von diesem Ideal abwichen, indem sie an von Männern dominierten Orten auftraten, grundsätzlich suspekt.

Umm Kulthūm sorgte auf verschiedenen Ebenen vor, um ihr Image zu kontrollieren. So trat sie in Kairo anfangs mit Vater und Bruder und einem überwiegend religiösen Repertoire auf. Als sich abzeichnete, daß ihr damit kein großer Erfolg beschieden sein würde, nahm sie Privatunterricht in Literatur und Gesang bei Sheikh Abū l-‘Alā’ Muḥammad (1873-1943), einem angesehenen Vertreter der traditionellen Gesangsschule, um sich die künstlerisch prestigereichen Genres zu erschließen. Zeit ihres Lebens achtete sie auf ein seriöses Image, das ihre ländliche Herkunft und ihr nationales Engagement betonte und über Kleidung, Fotos, Liedtexte und Filmrollen transportiert wurde. In ihren Erinnerungen beschreibt Umm Kulthūm, wie schwer dies im Kairo der 1920er war, wo das Publikum bei ihren ersten Konzerten lautstark sein Mißfallen an den religiösen Liedern ausdrückte und Erotik einforderte.<sup>7</sup> Noch 1957 mußte die heute weltberühmte libanesische Sängerin Fayrūz bei ihrem ersten öffentlichen Konzert dahingehend beruhigt werden, daß sich im Publikum auch Frauen befänden und alles respektable Leute seien. Sie bestand vorsichtshalber auf Rock und Bluse anstelle eines Abendkleids und sang eine Reihe schwieriger Gedichtvertonungen.

Auch heute bestehen Tänzerinnen oftmals auf einem Image, das sie als der Volkskunst zugehörig definiert, um eine größtmögliche Distanz zu erotisierenden Tanzdarbietungen der öffentlichen Unterhaltungseinrichtungen zu demonstrieren, ungeachtet der Tatsache, ob sie diese in ihrem Repertoire haben oder nicht. Neben dem Tanzstil geschieht dies durch die Wahl des Kostüms. Dabei geht es nicht allein um die Nuancen der Enthüllung des Körpers, sondern um den Zugriff auf Kleidungsstile aus der Zeit, bevor Europa und Amerika sich für orientalischen Tanz interessierten und dessen Kostüme prägten.

<sup>7</sup> Vgl. Fernea (1978), 158ff.

Um ihren Ruf zu schützen, wählen viele Sängerinnen und Tänzerinnen, deren Geschäft ja gerade überwiegend in erotisierender Unterhaltung besteht, schließlich eine weitere Strategie. Da es ihre Aufgabe ist, die Männer zu unterhalten, mit ihnen zu flirten und sie schließlich zum Trinken und zum Zahlen zu bringen – darin besteht ihr ökonomisches Interesse, da sie entweder am Alkoholumsatz beteiligt oder auf Trinkgelder angewiesen sind –, achten sie darauf, im Umgang mit Männern sonst besonders hart und forsch zu sein. Dazu gehört ein kollegialer, fast kumpelhafter Umgang mit Kollegen, der auch gemeinsames Trinken und Rauchen einschließt, ein striktes Vorgehen gegen männliche Avancen und die Fähigkeit zur Selbstverteidigung.<sup>8</sup> Ihr Beruf erfordert den schnellen Wechsel zwischen einer als weiblich definierten Verhaltensweise, welche gut fürs Geschäft ist, und männlich definierten Verhaltensweisen, die sie schützen.

8 Vgl. Nieuwkerk

(1992), 44ff.

9 Vgl. Graham-Brown

(1988), 184.

10 Vgl. Nieuwkerk

(1992), 44.

11 Vgl. Nieuwkerk

(1992), 44f.

So war Munīra al-Mahdiyya für ihren Witz und Charme bekannt, gleichzeitig aber auch für ihre Selbständigkeit und die Härte, mit der sie ihre Geschäfte führte. Von Badī'a Maṣābnī, die in den 1920ern einen der bekanntesten Theatersäle Kairos führte, wird erzählt, sie habe auch schon mal einen Journalisten mit dem Gewehr bedroht, damit er nichts Negatives über ihr Geschäft schrieb.<sup>9</sup> Zeitgenössische Sängerinnen und Tänzerinnen in Kairo verbalisieren den symbolischen Geschlechterwechsel, indem sie nicht nur ihre Stärke beschreiben, sondern sich auch mit männlichen sozialen Rollen wie der des starken Mannes im Viertel oder des Ernährers der Familie vergleichen.<sup>10</sup> Die Strategie eines betont harten Auftretens ist indes nicht nur bei Frauen belegt, die in der Unterhaltungsdienstleistung arbeiten, sondern auch bei anderen, die an von Männern besetzten Orten arbeiten (müssen), wie Arbeiterinnen, Marktfrauen oder Drogenhändlerinnen.<sup>11</sup>

Der Vorwurf, Frauen schwächten durch ihr der als natürlich postulierten Ordnung zuwider laufendes Verhalten die Gesellschaft, gründet in der Sexualisierung ihres Körpers respektive der Feminisierung von Körperlichkeit. So verwundert es nicht, daß der (symbolische) Vorwurf der Prostitution der häufigste ist, gegen den Frauen im Unterhaltungsgeschäft Vorkehrungen treffen müssen. Die meisten Strategien der Stars zielen daher letztendlich auf eine sexuelle Neutralisierung ihres Körpers: sei es das ländliche oder nationale Image, welches auf die Zugehörigkeit zu einer einzigen großen Familie abzielt, die performative Geschlechtertransgression durch temporäre Annahme männlicher Verhaltensweisen oder in vielen Fällen auch das Repertoire. Dies betrifft nicht allein den gezielten Einsatz anspruchsvoller Texte und Genres, sondern auch eine Form der Poesie, in der die Liebe zwar leidenschaftlich, aber – nicht zuletzt durch die Verwendung maskuliner grammatischer Formen – sexuell unbestimmt ist.



## Genuß und Ordnung

Es bleibt zu klären, weshalb aus der Geschichte so wenige Sängerinnen mit mehr als ihrem Namen und einigen Anekdoten überliefert sind. Betrachtet man die neueren musikgeschichtlichen Darstellungen, so nimmt sich der Anteil über Frauen verschwindend gering aus. Es stellt sich die Frage, ob damit gleichzeitig eine Geringschätzung ihrer Kunst verbunden ist. Tatsächlich zeichnet sich die Tendenz ab, erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert das Repertoire von Frauen als weniger gewichtig gegenüber dem der Männer zu bezeichnen. Hier lohnt sich ein genauerer Blick auf die Umstände solcher Wertungen.

Die Musikforschung ist eine äußerst junge Disziplin in der arabischen Welt. Zudem hat es insbesondere in Ägypten eine stark ideologisierte ‚nationale Musikgeschichtsschreibung‘ mit starker Tendenz zur Kanonbildung gegeben, die besonders Musiker hervorgehoben hat, die sich durch patriotische Texte oder Kompositionsstile hervorgetan haben, die zu Hochzeiten des Nationalismus favorisiert wurden. Es handelte sich dabei vor allem um als progressiv und modern eingestufte Kompositionen, die starke Anleihen an europäische Kompositionstechniken machten. So geriet Musikgeschichte vielerorts zu einem fest verschnürten ‚Namenpaket‘, d.h. zur Aufzählung von Personen, deren Beitrag zu formalen Änderungen in musikalischen Genres betont werden. Dies waren vorwiegend Männer, nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlich ausfallenden Einschätzungen der Wertigkeit einzelner Genres und einschneidenden Veränderungen in Musiklehre und -produktion.

Einige arabische Autoren sehen im andalusischen Strophenlied (*muwashshah*) die höchste Stufe musikalischer Entwicklung, andere im ägyptischen *dawr* oder der *qaṣīda*. Bei der *qaṣīda* handelt es sich um ein überwiegend metrisch freies durchkomponiertes Vokalstück, welches von Sänger oder Sängerin mit Orchester vorgetragen wird. Der *dawr* besteht aus zwei Teilen, die von Sänger oder Sängerin und Chor in alternierender Praxis zusammen mit Orchester vorgetragen werden. Dieses Genre erfuhr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ägypten eine Weiterentwicklung, bei der die einzelnen Teile in Melodie und Rhythmus voneinander unabhängig wurden und der Sänger oder die Sängerin immer größeren Freiraum zur individuellen Ausgestaltung musikalischer Passagen erhielt. In dieser Form wurde es sehr populär und galt als Höhepunkt eines Konzerts. Als typisches Frauengenre jener Zeit gilt die *taqtūqa*, ein strophisches Lied mit einfachen rhythmischen Pattern und kurzem Refrain. Sie entwickelte sich zum beliebten Genre der Kaffeehäuser und Clubs und wurde dort auch von Männern gesungen.



Abb. 4: Die Tänzerin, Schauspielerin, Sängerin und Unternehmerin Badī'a Maṣābīnī (geb. in den 1890ern) in den 1920er Jahren. In: Danielson (1997), Nr. 6, nicht paginiert.



Abb. 5 : Die Sängerin Umm Kulthūm (1904-1975): Das Mädchen vom Lande kurz nach ihrer Ankunft in Kairo (ca. 1924). In: Danielson (1997), Nr. 7, nicht paginiert.

12 Vgl. Buṭrus (1976),  
 17.  
 13 Vgl. al-Nadjmī  
 (1992), 95f.  
 14 Trotz entgegengesetzter  
 Aussagen zeigen aber frühe  
 Schallplattenaufnahmen,  
 daß Frauen auch mit  
 anderen Genres als der  
 ṭaqtūqa vertreten waren.

Für Fikrī Buṭrus besteht das Frauenrepertoire überwiegend aus minderwertigen und moralisch zweifelhaften Liedern, die nur aufgrund des schlechten Geschmacks der Masse und der Profitgier der Schallplattenproduzenten erhalten blieben, zum Leidwesen der nationalen Musikkultur.<sup>12</sup> Kamāl al-Nadjmī stellt die Frage, weshalb es so wenig Material über Frauen gebe, trotz der zahlreichen überlieferten Namen. Als er bei einem Abgleich von Schallplattenaufnahmen feststellt, daß nur zwei Frauen eine Aufnahme von *dawr* getätigt hätten, erklärt er dies folgendermaßen: Dieses Genre habe eben dem Geschmack der Männer entsprochen, Frauen hätten vor Frauen gesungen, deren Geschmack andere, einfache Lieder bevorzugte.<sup>13</sup> In der Tat sind die kürzeren strophischen Lieder einfacher, textlich amüsanter und eignen sich für leicht und schnell herzustellenden Genuß, anders als bei Genres, die auf einem komplexen modalen und emotionalen System beruhen. Für die elaborierten Formen ist mehr musikalisches Vorverständnis nötig, sowohl was das Singen als auch was das Hören betrifft. Bildung jeglicher Art aber war um die Jahrhundertwende für Frauen sehr viel schwieriger zugänglich.<sup>14</sup> Dies ist in erster Linie ein elitenpezifisches Phänomen. Die von al-Nadjmī vorgeschlagene Erklärung vernachlässigt auch die große Popularität der leichten Lieder, besonders der mit anzüglichen Texten, unter Männern in den Vergnügungslokalen.

Wenden wir uns den Entwicklungen zu, die auf das moderne Musikleben und damit die Perspektive der Autoren einwirkten. Was veränderte sich um die Jahrhundertwende? Die Auflösung der Gilden und der Aufbau eines modernen Bildungssystems fassen das bisherige Lehr- und Tradierungssystem und die Apperzeption von Musik vollkommen neu. Es entstehen auf Musik spezialisierte Zeitschriften und pädagogische Lehrbücher sowie erste private Musikinstitute, an denen unter Zuhilfenahme europäischer Notationssysteme unterrichtet wird. Europäische Maßstäbe, die Schriftlichkeit zum Qualitätsmerkmal erheben, lassen arabische Musik für viele arabische Intellektuelle als theorielos erscheinen, bestärkt durch das Engagement einiger Orientalisten, welche sich erklärtermaßen die ‚Theoriefassung‘ arabischer Musik zum Ziel gesetzt haben. Es kommt zu einer Standardisierung und Simplifizierung arabischer Musiktheorie unter nationalistischen Vorzeichen, freilich ohne die Komplexität der Musikpraxis vollkommen zu erfassen. Man könnte auch sagen: Die Musik soll diszipliniert werden.

Musik ist nicht länger ein von Spezialisten ausgeführtes kunstvolles Handwerk, sondern wird zur Kunst per se, zu einer intellektuellen Betä-

tigung, deren Beherrschung nach außen symbolisch neu legitimiert wird. Der Musiker inszeniert sich nicht mehr ausschließlich mit seinem Instrument, sondern in Denkerpose. Durch Entwicklungen im kommerziellen Musikgeschäft wie auch in der akademischen Organisation von Musik wird Komposition mehr und mehr von Aufführung getrennt. Komponieren wird als literater Prozeß inszeniert, und zu diesem haben Frauen keinen Zugang. Dies zeigt sich nicht allein in ihrer symbolischen Abwesenheit bei der Zuschreibung von Leistung – sie fehlen beispielsweise in der Aufzählung derer, die formale Änderungen vollzogen –, sondern auch in der konkreten Verwehrung des Zugangs: Am Konservatorium in Kairo wurden zunächst keine Frauen zugelassen. Musik als eine Kraft, die organisiert, geordnet und durch den Geist beherrscht wird, gerät zur männlich besetzten Domäne.

Der literat-intellektuelle Akt des Komponierens wird in der Moderne dem ‚intuitiven‘, ‚spontanen‘ Musizieren entgegengestellt, wobei letzteres eine deutliche Abwertung erfährt. Diese Dichotomie beschreibt nicht eine historische Kontinuität, sondern ist das Resultat einer veränderten Wahrnehmung von Musik. Zu der Zeit, als Komposition und Ausführung eine Einheit bildeten, waren intellektuelle Fähigkeiten und körperlicher Genuß nicht auseinanderdividiert. Auch waren Genuß und Erotik in den höfischen Kreisen nicht allein heterosexuell normiert. Mit den Massenmedien entsteht eine neue Qualität von Stars, die durch künstlerische und mediale Inszenierung zur Projektionsfläche kollektiver Sehnsüchte und Bedürfnisse werden. Häufig sind es hier Frauen, die zu nationalen Symbolfiguren werden – aber nicht allein: Als der künstlerische Prozeß eine Umorganisation erfuhr, indem sich Mechanismen der Arbeitsteilung in Komponist, Textdichter, Arrangeur und Sänger oder Sängerin etablierten, also auch Männer zu ‚Ausführenden‘ wurden, nahmen auch sie symbolhafte Funktionen und damit die weibliche Rolle der Repräsentanz ein.

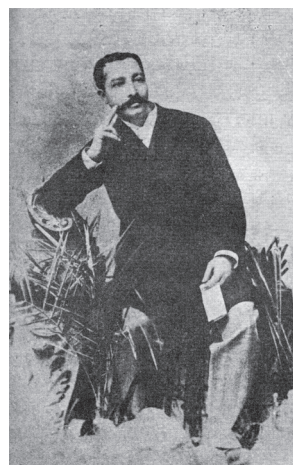


Abb. 6: Der Sänger 'Abduh al-Hāmūlī (1841-1901): Der Musiker als Denker. In: Rizq (1993), Bd. 1, 40.

## Bibliographie

**Buṭrus, Fikrī (1976):** *A'lām al-mūsīqā wa-l-ghinā' al-ʿarabī*. Kairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb. **Danielson, Virginia (1991):** „Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s“. In: *Women in Middle Eastern History. Shifting Boundaries in Sex and Gender*.

Hgg.: Nikki R. Keddie/Beth Baron. New Haven, London: Yale University Press, 292-309. **Danielson, Virginia (1997):** *The Voice of Egypt. Umm Kulthūm, Arabic Song, And Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago, London: The University of Chicago Press. **Ferne, Elizabeth Warnock (1978):** „Umm Kulthūm“. In: *Middle Eastern Muslim Women Speak*. Hgg.: Elizabeth Warnock Fernea/Basima Qatta Bezirgan. Austin: University of Texas Press, 136-165. Auszüge aus (Arab. Orig.): Maḥmūd ‘Awad (1971): *Umm Kulthūm allatī lā ya’rifuhā aḥad*. Kairo: Mu’assasat Akhbār al-yawm. **Graham-Brown, Sarah (1988):** *Images of Women: The Portrayal of Women in the Photography of the Middle East, 1860-1950*. New York: Columbia University Press. **Jones, L. JaFran (1987):** „A Sociohistorical Perspective on Tunisian Women as Professional Musicians“. In: *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Hg.: Ellen Koskoff. Urbana: University of Illinois Press, 69-83. **Kilpatrick, Hilary (2003):** *Making the Great Book of Songs. Compilation and the Author’s Craft in Abū l-Faraj al-Iṣbahānī’s Kitāb al-aghānī*. London, New York: Routledge. **Marcus, Scott (1989):** *Arab Music Theory in the Modern Period*. Los Angeles: Ph.D. Dissertation University of California. **al-Nadjmī, Kamāl (1992):** *Turāth al-ghinā’ al-‘arabī bayna al-Mawṣilī wa-Ziryāb wa-Umm Kulthūm wa-‘Abd al-Wahhāb*. Kairo: Dār al-Shurūq. **Neubauer, Eckard (1965):** *Musiker am Hof der frühen ‘Abbasiden*. Diss. Universität Frankfurt/M. **Nieuwkerk, Karin van (1992):** „Female Entertainers in Egypt: Drinking and Gender Roles“. In: *Alcohol, Gender, and Culture*. Hg.: Dimitra Gefu-Madianu. London, New York: Routledge, 35-48. **Nieuwkerk, Karin van (1995):** „A Trade Like Any Other“. *Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press. **Racy, Ali Jihad (1988):** „Sound and Society: The *takht* music of early twentieth century Cairo“. In: *Selected Reports in Ethnomusicology* 7, 139-170. **Rizq, Quṣṭandī (1993):** *al-Mūsīqā l-sharqiyya wa-l-ghinā’ al-‘arabī*. 2 Bde. Kairo: Maktabat al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Kitāb. Orig. in 4 Bden. Kairo, 1936ff. **Sadgrove, Philip C. (1996):** *Egyptian Theater in the Nineteenth Century (1799-1882)*. Reading: Ithaca – Press. **Ṣaḥḥāb, Fiktūr (1997):** *Mu’tamar al-mūsīqā l-‘arabiyya al-awwal – al-Qāhira 1932*. Beirut: al-Sharika al-‘Ālamiyya li-l-Kitāb. **al-Sharīf, Ṣamīm (1991):** *al-Mūsīqā fī Sūriyya. A’lām wa-tārīkh*. Damaskus: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfa. **Stügelbauer, Michael (1975):** *Die Sängerinnen am Abbasidenhof um die Zeit des Kalifen Al-Mutawakkil. Nach dem Kitāb al-Aḡānī des Abū-l-Faraḡ al Iṣbahānī [sic] und anderen Quellen dargestellt*. Diss. Universität Wien. **Zakī, ‘Abdalḥamīd Tawfiq (1990):** *A’lām al-mūsīqā l-miṣriyya ‘abra 150 sana*. Kairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb.