

Burkhard Schnepel, Gunnar Brands, Hanne Schöning (Hg.)  
Orient – Orientalistik – Orientalismus

**POSTCOLONIAL STUDIES | Band 5**

Bereitgestellt von | Universitäts- und Landesbibliothek Münster  
Angemeldet  
Heruntergeladen am | 19.03.19 19:25

Ein Beitrag wird schmerzlich vermisst. Der Theologe, Ostkirchenkundler und Armenienkenner Prof. Dr. theol. Dr. h.c. Hermann Goltz, der auf der Tagung über die orientalisches-christlichen Völker der Gegenwart gesprochen hatte, konnte seinen Beitrag nicht mehr zum Druck einreichen. Er verstarb am 9. Dezember 2010 in Halle.

BURKHARD SCHNEPEL, GUNNAR BRANDS,  
HANNE SCHÖNIG (HG.)

# **Orient – Orientalistik – Orientalismus**

Geschichte und Aktualität einer Debatte

**[transcript]**

Bereitgestellt von | Universitäts- und Landesbibliothek Münster

Angemeldet

Heruntergeladen am | 19.03.19 19:25

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Kairouan I, Aquarell von August Macke, 1914,  
bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Lektorat & Satz: Hanne Schönig, Antje Seeger

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1293-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## INHALT

<b>Neu-Orient-ierungen</b>	7
<hr/> BURKHARD SCHNEPEL/GUNNAR BRANDS/HANNE SCHÖNIG	
<b>Verschlungene Wege in den Orient und zurück: Ein Prolog</b>	15
<hr/> BURKHARD SCHNEPEL	
<b>Der Kulturbegriff Edward Saids</b>	29
<hr/> FRITZ W. KRAMER	
<b>Julius Wellhausen und die ‚Kinder Adams‘. Die Aktualität der Orientalisten</b>	43
<hr/> ÉDOUARD CONTE	
<b>Orthodoxie versus Heterodoxie? Europäisch-christliche Konzepte und Begrifflichkeiten in den Schia-Studien</b>	71
<hr/> VERENA KLEMM	
<b>Neu-Orient-ierung an Maimonides? Orientalistische Deutungsparadigmen in der jüdischen Aufklärung und der frühen Wissenschaft des Judentums</b>	93
<hr/> REIMUND LEICHT	
<b>Die geographische Gestaltung des Begriffs <i>Orient</i> im 20. Jahrhundert</b>	123
<hr/> ANTON ESCHER	
<b>American Holy Land: Orientalism, Disneyzation, and the Evangelical Gaze</b>	151
<hr/> JACKIE FELDMAN/AMOS S. RON	

<b>Spielraum ‚Neu-ORIENT-ierung‘ bzw. ‚Neuorientierung‘</b>	177
<hr/>	
JOACHIM GANZERT	
<b>Verdis <i>Aida</i> und die Orientalisierung des Ägyptenbildes im 19. Jahrhundert</b>	207
<hr/>	
KARL-HEINZ KOHL	
<b>Musik zwischen den Welten. Zur Entwicklung des modernen Musiklebens in arabischen Staaten</b>	221
<hr/>	
INES WEINRICH	
<b>Über die Notwendigkeit, zeitgenössisch zu sein: Die islamische Kunst im Schatten der europäischen Kunstgeschichte</b>	245
<hr/>	
AVINOAM SHALEM	
<b>The Turks of Prague: The Mundane and the Sublime</b>	265
<hr/>	
IVAN DAVIDSON KALMAR	
<b>Riding the Turns: Edward Saids Buch <i>Orientalism</i> als Erfolgsgeschichte</b>	279
<hr/>	
BIRGIT SCHÄBLER	
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	303
<hr/>	
<b>Autorinnen und Autoren</b>	307
<hr/>	

## **Musik zwischen den Welten. Zur Entwicklung des modernen Musiklebens in arabischen Staaten**

---

INES WEINRICH

„Das erste Konzert, das ich als kleiner Junge (Mitte der vierziger Jahre) besuchte, war ein mich völlig überforderndes, nicht enden wollendes, aber gleichwohl eindrucksvolles Konzert von Umm Kalthoum, die in dieser Zeit bereits die wichtigste Vertreterin des klassischen arabischen Gesangs war. Ich konnte damals nicht wissen, daß ihre schwer verständliche Musik von einer Ästhetik herrührte, deren Hauptmerkmal eine Variationstechnik in ständiger Wiederholung war, eine Art meditativer Fixierung auf ein oder zwei kurze Schemata fast ohne jegliche Spannungssteigerung durch einen Entwicklungsgedanken (im Sinne Beethovens). Erst später begriff ich, daß der Sinn der Musik eben nicht darin lag, sich bis zum Abschluß einer logisch aufgebauten Struktur vorzuarbeiten, sondern darin, Seitenwege einzuschlagen, sich den Details und minimalen Veränderungen zu widmen, abzuschweifen und von jeder Abschweifung nochmals abzuschweifen. Und weil ich aufgrund meiner vorwiegend abendländischen Erziehung an ein Ethos der Produktivität, eines ständigen Hürdennehmens gewohnt war, konnte ich mit der von Umm Kalthoum praktizierten Kunstrichtung damals wenig anfangen. Aber sie grub sich unter der Oberfläche meines Bewußtseins ein und schlummerte dort in Vergessenheit, bis in den letzten Jahren mein Interesse an der arabischen Kultur wiedererwachte.

Ich entdeckte die Sängerin für mich wieder und konnte jetzt ihre Musik zum Teil auch mit der abendländischen Musik in Zusammenhang bringen.“<sup>1</sup>

An diesem Zitat ist mehreres bemerkenswert. Es vergleicht arabische Musik, hier vertreten durch Umm Kulthūm (eingedeutscht u. a.: Umm Kalthoum), eine der erfolgreichsten, wenn nicht die erfolgreichste arabische Sängerin des 20. Jahrhunderts, mit abendländischer (im englischen Original: „Western classical“<sup>2</sup>) Musik, vertreten durch den deutschen Komponisten Ludwig van Beethoven (1770-1827). Für den Autor handelt es sich dabei um zwei einander entgegen gesetzte Musikkulturen, die anscheinend nichts gemeinsam haben, ja sogar jeweils das gegensätzlich Andere verkörpern. Erst nach langer Zeit – es handelt sich um mehrere Jahrzehnte – gelingt es dem Autor, eine Verbindung zwischen beiden Musikkulturen herzustellen. Autor des Zitats ist kein geringerer als Edward Said. Es stammt aus einer Reihe von Vorlesungen, die er 1989 auf Einladung eines Kollegen an der University of California in Irvine gehalten hat. Edward Said hat sich immer wieder mit Musik beschäftigt, sowohl als praktizierender Musiker – die besagten Vorlesungen hat er durch Musikbeispiele illustriert, die er teils selbst auf dem Klavier realisierte – als auch in zahlreichen Schriften. Die Vorlesungen erschienen 1991 in Buchform: *Musical Elaborations* (deutsch: *Der wohltemperierte Satz*, 1995).<sup>3</sup> Schauen wir uns seine Beschreibung genauer an.

Der übergeordnete Eindruck ist der einer Ambivalenz: die Konzerte Erfahrung ist ästhetisch unbefriedigend, gleichwohl hat sie etwas Faszinierendes. Diese Kombination bei der Beschreibung von Fremdem ist häufig anzutreffen. Said gibt zu, dass er die Musik nicht verstanden hat, dass sie ihn überforderte. Auch das ist ein Hinweis, dass die Musik ihm fremd war. Die Erwähnung des Zeitpunktes bzw. seines jungen Alters (im englischen Original: „very small boy“) – Said ist damals etwa zehn Jahre alt gewesen – mag die Erklärung nahelegen wollen, das Alter sei ein Grund gewesen, dass die Musik (noch) nicht verstanden werden konnte. Dies ist in zweierlei Hinsicht nicht plausibel. Zunächst finden wir Hinweise in arabischen Biographien, dass Jungen in demselben Alter die Art von Musik, wie sie Umm Kulthūm vertrat, durchaus zu schätzen wussten, ja sich sogar von zu Hause wegeschlichen, um Konzerte zu

---

1 Edward W. Said: *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press 1991; dt. Übersetzung (Christine Mrowietz), *Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik*, München, Wien: Hanser 1995, S. 128f.

2 E. W. Said: *Musical Elaborations*, S. 98. Alle folgenden Verweise auf die englische Fassung des Zitats beziehen sich auf dieselbe Seite.

3 S. Anmerkung 1.



hören.<sup>4</sup> Said selbst schreibt in seiner Biographie, im Alter von sechs Jahren Klavierunterricht erhalten zu haben. Seine große Leidenschaft aber war die Oper, und er erschloss sich als Kind eine neue Welt durch das Hören von westlicher Klassik – v. a. Opern – im Radio und durch die Schallplatten seiner Eltern, während er sich im Klavierunterricht eher zu wenig gefordert fühlte.<sup>5</sup> Diese Art von Musik war ihm also nicht zu schwer zu verstehen. Daher ist die Überforderung auf die Fremdartigkeit zurückzuführen und nicht auf einen Grad von Komplexheit, der erst ab einem bestimmten Alter begriffen werden kann.

Vielsagend, ja fast schon verräterisch sind die Begriffe, die Said zur Beschreibung der jeweiligen Musikkulturen verwendet. „Meditativ“ ist eine geläufige dem Orient zugeschriebene Eigenschaft. Das Attribut gehört in dasselbe Wortfeld wie „spirituell“ oder „sinnlich“. „Kurze Schemata“ verweisen auf eine wenig komplexe Kunstform, die mehr Natur als Kunst ist. Auch das finden wir zuvor an prominenter Stelle: Claude Debussy (1862-1918) war von indonesischer Gamelanmusik, die er bezeichnenderweise auf Weltausstellungen in Europa hörte, fasziniert – hielt diese Art von Musik aber trotz aller Wertschätzung für „Natur“.<sup>6</sup> Die Formulierungen Suids legen darüber hinaus nahe, dass das musikalische Geschehen sich in einem reinen Neben- bzw. Hintereinander erschöpft, ohne innere Zusammenhänge. „Entwicklungsgedanke“ dagegen bedeutet Fortschritt, „Logik“ ebenfalls. Darüber hinaus sind beide Begriffe mit „Rationalität“ konnotiert, während „Natur“ bzw. die „meditative Fixierung auf ein oder zwei kurze Schemata“ dem musikalischen Geschehen eine bewusste Gestaltung abspricht. „Abschweifung“ stellt vielmehr das Gegenteil von „Entwicklung“ und „Logik“ dar und ist damit ein Hindernis für die allein der westlichen Kultur zugeordnete „Produktivität“. Die Schlüsselworte werden im Folgenden tabellarisch einander gegenübergestellt:

4 Ein prominentes Beispiel ist der ägyptische Musiker Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, vgl. Raṭība al-Ḥifnī: Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb. Ḥayātuhū wafannuhū, Kairo: Dār aš-šurūq 1991, S. 16.

5 Vgl. Edward W. Said: *Out of Place. A Memoir*, New York: Alfred A. Knopf 1999, S. 35, 96, 97.

6 Vgl. Hans Oesch: „Was bedeutet asiatische Musik heute in westlichen Stilkreisen?“, in: Dieter Rexroth (Hg.), *Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des „Nationalen“ in der Neuen Musik*, Mainz: Edition Schott 1979, S. 128-139, hier S. 129f.

<b>arabisch</b>	<b>europäisch</b>
Variationstechnik in ständiger Wiederholung meditative Fixierung auf 1-2 kurze Schemata	Spannungssteigerung durch einen Entwicklungsgedanken
Seitenwege einschlagen, sich Details widmen	logisch aufgebaute Struktur
abschweifen und von jeder Abschweifung nochmals abschweifen	Ethos der Produktivität und des ständigen Hürdennehmens

Kondensiert tauchen hier nicht nur sich gegenseitig ausschließende Gestaltungsprinzipien auf, sondern auch negative respektive positive Konnotationen derselben. Streicht man den Gegenstand, um den es hier konkret geht – die Musik –, so bleiben bemerkenswert bekannte binäre Zuordnungen zu „Orient“ und „Okzident“ stehen. Auf der einen Seite finden wir einen Orient, der in Unproduktivität verharrt, zu keiner kraftvollen schöpferischen Leistung fähig, weil er zu kleinschrittig und orientierungslos sich in Bedeutungslosigkeiten verliert. Ihm gegenüber steht der rationale Okzident, der durch geistige logische Durchdringung ein Höchstmaß an Produktivität zu erreichen in der Lage ist. Dies ist in besonderer Weise verstörend, da es sich weder um einen besonders alten Text, der vor dem Aufkommen der postkolonialen Studien geschrieben wurde, noch um einen unverbesserlichen Autor handelt, der von den Erkenntnissen jüngerer Entwicklungen der Kulturwissenschaften unberührt geblieben ist. Wie kommt es also, dass ein Autor, der sich so vehement für eine Befreiung des „Orients“ aus der Definitionshoheit der Mächtigen einsetzte, bei dieser Beschreibung selbst in den von ihm anderswo so scharf kritisierten Kategorien feststeckt?

Es soll an dieser Stelle nicht um eine Entlarvung Saids gehen, die darauf abzielt, sein Wirken zu diskreditieren. Es geht auch nicht darum, ihm aufs Neue Ungenauigkeiten und Überzogenheit vorzuwerfen – dies wurde in genügender Weise getan, denn Said zu kritisieren ist ebenso beliebt (gewesen), wie ihn zu verehren. Ein Großteil der deutschen Rezeption konzentrierte sich vor allem darauf, ihm Fehler und Inkonsistenzen in *Orientalism* nachzuweisen und spätere Entwicklungen in seinen Schriften auszublenden, ein Phänomen, das Andrea Polaschegg pointiert dessen „konsequente Erstlektüre“ nennt.<sup>7</sup> Hier interessiert viel-

7 Zur unterschiedlichen Rezeption Saids im deutschem und anglo-amerikanischem Wissenschaftsbetrieb vgl. Birgit Schäbler: „Post-koloniale Konstruktionen des Selbst als Wissenschaft: Anmerkungen einer Nahost-Historikerin zu Leben und Werk Edward Saids“, in: Alf Lüdtke/Reiner Prass (Hg.), *Gelehrtenleben. Wissenschaftspraxis in der Neuzeit*, Köln, Weimar,

mehr der Rahmen, der eine solche Beschreibung möglich macht: was sind die politischen, intellektuellen und sozialen Bedingungen, unter denen Schreiben über Musik geschieht? Wie wird arabische Musik wahrgenommen, wie haben sich Muster in ihrer Beschreibung entwickelt? Wie stehen diese im Verhältnis zur konkreten Produktion von Musik?

## Wahrnehmung: Musik hören

Hören, Einordnen und Beurteilen von Musik hängen in erster Linie von Hörerfahrungen und Hörgewohnheiten ab. Menschen sind in ihrer Umgebung ständig Tönen ausgesetzt, die meiste Zeit überwiegend unbewusst. Dennoch speichern sie diese Hörerfahrungen; und auch Menschen, die von sich behaupten, gänzlich unmusikalisch zu sein, haben einen reichen Vorrat an Melodien und Rhythmen im Langzeitgedächtnis gespeichert. Sie können beispielsweise Melodien mitsummen oder erkennen, wenn jemand einen Ton durch einen anderen ersetzt. Abgesehen von konkreten Rhythmen und Melodien haben Menschen auch allgemeine musikalische Prinzipien gespeichert wie Tonleitern und die Strukturen eines Tonsystems, z. B. des europäischen Tonsystems mit seinen Tonabständen und Harmoniefolgen, ohne diese im Einzelnen benennen oder erklären zu können. All diese kulturell erworbenen musikalischen Vorerfahrungen werden genutzt, um neu Gehörtes zu strukturieren und einzuordnen. Neben musikalischen Prinzipien werden auch Ordnungsmechanismen wie Abläufe und Schemata im Gedächtnis behalten und abgerufen. Dabei kann es sich um die Struktur einer Symphonie oder auch eines Popsongs handeln. Diese sind mit geringfügigen Veränderungen immer gleich. Das Verhältnis zwischen Gewohntem und Ungewohntem ist ausschlaggebend dafür, wie viel Aufmerksamkeit ein Musikstück erfährt und wie hoch es geschätzt wird. Das gesamte kommerzielle Musikgeschäft fußt heute auf diesen Prinzipien.<sup>8</sup>

Kann ein Mensch beim Hören nicht auf vorgespeicherte bekannte Strukturen zurückgreifen, wird das Hörerlebnis als unbefriedigend oder gar störend empfunden. Im positivsten Falle entsteht keine Reaktion, und das Gehörte wird sofort wieder vergessen. Es fehlen Koordinaten, die eine Orientierung und Einordnung erlauben. Nichts anderes belegen

---

Wien: Böhlau 2008, S. 88-91; Andrea Polaschegg: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005, S. 28-30; zur „konsequenten Erstlektüre“ ebd., S. 29.

8 Vgl. Manfred Spitzer: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk, Stuttgart: Schattauer 2008, S. 132ff., 166.

auch frühe Zeugnisse über die gegenseitige Wahrnehmung von europäischer und arabischer Musik. Zu glatt, reizlos, mit zu wenigen Nuancen, überladen und zu wuchtig, lauteten oft frühe arabische Reaktionen auf europäische Musik.<sup>9</sup> Dies hängt damit zusammen, dass das arabische Tonsystem mehr Abstände zwischen zwei Tonstufen kennt als die Ganz- und Halbtonschritte, die in Europa verwendet wurden und werden. Eine melodische Linie entfaltet sich langsam und in kleinen Schritten, über viele Stationen hinweg, die Begleitung ist filigran und spielt leicht versetzt, so dass Reibungen entstehen. Diese musikalische Textur wurde umgekehrt von Europäern als dissonant empfunden, das gesamte Klangbild erschien ihnen armselig, während alles, was für sie eine gelungene Darbietung ausmachte, fehlte: eine überschaubare Melodie, Mehrstimmigkeit durch funktionsharmonische Begleitung oder polyphone Technik, ein runder satter Klang durch die Gleichzeitigkeit verschiedener instrumentaler Klangfarben.

Zum herausragenden Merkmal jeglicher „orientalischer“ Musik avancierte in Europa dann auch die ihr zugeschriebene „Monotonie“. Viele der in europäischen Kompositionen eingesetzten Stilmittel, die etwas „Orientalisches“ ausdrücken sollten, versuchten diesen Höreindruck herzustellen: häufige Wiederholungen, Melodien mit kurzen Motiven, die Begleitung spielt unisono, oder Oktave und Quinte werden verstärkt.<sup>10</sup> Dass es aber bei längerer Beschäftigung, Offenheit und Interesse nicht unmöglich ist, einen Zugang zu einer zunächst fremden Musik zu entwickeln, zeigt das Beispiel von Edward William Lane. Der englische Gelehrte hielt sich zwischen 1825 und 1835 zu Studienzwecken fünf Jahre in Ägypten auf und ist einer der wenigen Reisenden, der zwischen verschiedenen musikalischen Stilen unterscheidet. In seinem bekannten *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* schreibt er: „I must confess that I generally take great delight in the more refined kind of music which I occasionally hear in Egypt ; and the more I become habituated to the style, the more I am pleased with it ; though, at the same time, I must state that I have not met with many Europeans who enjoy it in the same degree as myself.“<sup>11</sup>

---

9 Vgl. Peter Gradenwitz: *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977, S. 245ff.

10 Vgl. dazu auch ebd., S. 193ff., 301.

11 Edward William Lane: *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. The Definitive 1860 Edition*, Cairo, New York: The American University in Cairo Press 2003, S. 354. Die erste Fassung des Buches erschien 1835; Lane verbrachte später weitere sieben Jahre in Ägypten und ließ für die Ausgabe von 1860 einige Änderungen vornehmen.

Eine Musik mit ihrem Bedeutungssystem ist somit „lernbar“ wie eine Sprache. Umgekehrt haben ab dem späten 19. Jahrhundert viele Araber europäische Musik erlernt, sei es durch europäische Lehrerinnen und Lehrer, die in arabischen Ländern unterrichteten, oder durch Studienaufenthalte in Europa.<sup>12</sup> Etwa zeitgleich zeichnet sich ein neuer Trend ab: es wird die Wahrnehmung dominant, dass von arabischer Seite aus europäische Musik durchaus geschätzt wird, während umgekehrt arabische Musik von Europäern als defizitär deklariert wird. Es kommt also zu einem Ungleichgewicht, dessen Gefälle weiter verstärkt wird durch den Umstand, dass es von arabischer Seite aus Stimmen gibt, die sich dem europäischen Urteil anschließen. Sie stellen Forderungen an die arabische Musikkultur, die deren angebliche Defizite im Vergleich zur europäischen Musikkultur ausgleichen sollen. So wie Lane arabische Musik schätzen lernte, lernten viele Araber europäische Musik schätzen und mehr: Sie internalisierten die von außen zugeschriebenen Beurteilungen ihrer Musikkultur und bemühten sich in der Folge entsprechend, ihre Musik dem vermeintlich höher stehenden Modell anzupassen.

Dieser Vorgang wurde durch die intellektuellen und politischen Rahmenbedingungen mitbestimmt. Die Beurteilung arabischer Musik durch die meisten europäischen Reisenden, die diese nach Europa kommunizierten, beruhte auf der ausbleibenden Erfüllung einer Erwartungshaltung. Sie vermissten das, was sie als Angehörige der Oberschicht aus ihrer eigenen Musikkultur kannten. Diese Haltung war den Europäern durchaus selbstverständlich, entsprach sie doch den als natürlich empfundenen kulturellen Entwicklungen. Bestimmt wurden diese durch den im 19. Jahrhundert vorherrschenden Evolutionsgedanken, der andere Kulturen und deren Spielarten immer nur als Vorstufen der eigenen sehen konnte. So urteilt Philip Bohlman über den intellektuellen Hintergrund, vor dem viele Musikstudien in Europa erfolgten:

„The preoccupation with stages led to a belief among many writers that theirs, that is the music of early 19th-century European civilization, was a culmination of all that came before and could not be surpassed by any music to follow. The rationale behind this belief was the equation of the three stages of civi-

12 Vgl. Ali Jihad Racy: *Musical Change and Commercial Recording in Egypt 1904-1932*, Ph.D. Dissertation, University of Illinois 1977, S. 34-39; allein im Jahr 1923 wurden über 3.000 Klaviere nach Kairo importiert (vgl. Scott Marcus: *Arab Music Theory in the Modern Period*, Los Angeles: Ph.D. Dissertation, University of California 1989, S. 22). Ohne hier im Einzelnen näher darauf eingehen zu können, sei auf die Militärmusikschulen (in Ägypten ab den 1820er Jahren) und auf Missionsschulen hingewiesen, die beide ebenfalls europäische Musik lehrten.

lization, referred to by a number of rubrics, such as Comte's theological, metaphysical, and scientific [...], with melody, polyphony, and harmony."<sup>13</sup>

Die so historisch gebundene Bewertung arabischer Musik ist ein Fakt, der also nicht weiter verwundern sollte. Erstaunlich sind aber die Wirkungsmächtigkeit dieser Bewertung und die konkreten Resultate, die sie nach sich zog.

## **Anpassung: Musik organisieren**

Wie sahen die Rahmenbedingungen am Ende des 19. Jahrhunderts für die Neuorganisation weiter Teile des Musiklebens im Nahen Osten aus, die wohlgerne nicht allein von innermusikalischen Entwicklungen oder ästhetischen Überlegungen geleitet waren? Die ökonomische und politische Überlegenheit Europas ließ es in den Augen vieler im Nahen Osten als Modell erscheinen; ökonomische und soziale Umwälzungen schufen Freiräume für Umgestaltungen. Eine Reihe von europäischen Institutionen wurde übernommen, während alte Institutionen – beispielsweise Gilden, in denen auch Musiker organisiert waren – sich auflösten und eine Neuorganisation des Lehrsystems insgesamt stattfand. Private Musikschulen entstanden, und die Anfangsstrukturen einer öffentlichen formellen Musikausbildung bildeten sich heraus.<sup>14</sup> All dies wurde von zahlreichen Diskussionen begleitet. Im Vergleich mit europäischer Musik wurde von einem Teil der arabischen Gesellschaft – v. a. in der Oberschicht – das vermisst, was man in der eigenen Musikkultur offensichtlich nicht fand: ein schriftliches Korpus als „klassisches musikalisches Erbe“, eine handliche Musiktheorie, möglichst in Buchform, die zu didaktischen Zwecken verwendet werden kann,<sup>15</sup> und schließlich Mehrstimmigkeit in Form von Harmonie. Auch das Fehlen bestimmter Genres wie programmatische Musik, Oper oder Musiktheater wurde

---

13 Philip V. Bohlman: „R. G. Kiesewetter's *Die Musik der Araber*: A Pioneering Ethnomusicological Study of Arabic Writings on Music“, in: *Asian Music* 18 (1986), S. 168.

14 Der Hinweis auf strukturelle Änderungen ist mir wichtig. Es soll keinesfalls der Eindruck einer Klage um den missglückten „Artenschutz“ einer Musikkultur entstehen. Musik ist immer Veränderungen unterworfen. Allein die Richtung der Entwicklung und deren Motivation sind in diesem Rahmen Gegenstand.

15 Arabische Musiktheorie war über Jahrhunderte zwar in schriftlichen Traktaten niedergelegt, doch die konkrete Musik und das unmittelbar zur Musikpraxis gehörende Regelwerk waren bis ins 19. Jahrhundert oral tradiert worden.

thematisiert. Scott Marcus hat die Transformationen in der modernen arabischen Musiktheorie im Detail untersucht. Seine Beobachtungen zum frühen 20. Jahrhundert fangen die Situation anschaulich ein:

„A large percentage of the well-to-do classes were so taken with the idea of Western cultural superiority that they avoided their own musical heritage. [...] Accepting as fact the perception that Western music represented a more highly evolved form of cultural expression, they agreed that Arab music needed to adopt many of the features that contributed to Western music's more 'advanced' state. We find this idea expressed as one of the main objectives of numerous music clubs, institutes, conferences, and publications from the 1920s to the present day.“<sup>16</sup>

Musikalische Fragen wurden ab dem Ende des 19. Jahrhunderts in den neu entstandenen Zeitschriften diskutiert, später bildeten sich spezialisierte Musikzeitschriften und -organisationen heraus, vor allem in Kairo, Damaskus und Aleppo. Katalysatorische Wirkung und Vorbildcharakter hatte die erste gesamtarabische *Konferenz für Arabische Musik*, die 1932 unter Schirmherrschaft von König Faruk in Kairo einberufen wurde und an der Delegationen aus verschiedenen arabischen Regionen sowie ausländische Wissenschaftler teilnahmen. Die Kongressakten dokumentieren damals verwendete und bekannte Skalen und Rhythmen und haben in vielen heutigen Staaten die Curricula beeinflusst.<sup>17</sup> Mit ihnen wurde der Versuch unternommen, eine Bestandaufnahme und gegebenenfalls Vereinheitlichung der Musiktheorie vorzulegen. Es hat unzählige Nachfolgekonferenzen gegeben, die sich immer wieder ähnlichen Themenstellungen widmeten.<sup>18</sup>

Die Vorläufer der heutigen in fast allen arabischen Staaten existierenden staatlichen Konservatorien für Musik waren die Musikclubs und -schulen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf private Initiativen hin entstanden.<sup>19</sup> Teilweise wurden diese Gründungen mit Hilfestellung oder Beratung europäischer Experten durchgeführt. Unterichtet wurde zum großen Teil bereits mit einer leicht modifizierten

16 S. Marcus: *Arab Music Theory*, S. 30f. Vgl. für weitere und frühere Beispiele auch ebd., S. 21, 24; A. J. Racy: *Musical Change*, S. 36, 42ff.

17 Vgl. *Kitāb mu'tamar al-mūsīqā l-'arabiyya*, Kairo: al-Maṭba'a al-amīriyya 1932.

18 Abū š-Šāmāt, Nabīla: „al-Buḥūṭ wa-t-tawṣiyāt. Ḥawla mahraġān wa-mu'tamar al-mūsīqā l-'arabiyya aṭ-ṭānī fi l-Qāhira“, in: *Tiṣrīn*, 23.11.1993.

19 Vgl. für Ägypten A. J. Racy: *Musical Change*, S. 34ff.; S. Marcus: *Arab Musical Theory*, S. 26ff.; für Syrien 'Adnān Ibn Ḍurayl: *al-Mūsīqā fi Sūriyya. al-Baḥṭ al-mūsīqī wa-l-funūn al-mūsīqiyya 1887-1987*, Damaskus: Ṭlāsdār 1989, S. 189ff.

europäischen Notenschrift und mit Solmisationssilben. Europäische Musiktheorie war häufig ganz selbstverständlich Teil der Ausbildung, so auch bei der Einführung von formellem Musikunterricht in den Schulen in Kairo 1931.<sup>20</sup> Von offizieller Seite – oft Komitees in Radiostationen, später von Kulturministerien – wurden Handlungsanreichungen veröffentlicht, in welcher Weise komponiert werden sollte: beispielsweise empfahl der Kairoer Rundfunk in den 1940er Jahren u. a. die Komposition von Instrumentalgenres, kürzeren Liedern und die Verwendung von Harmonisierung.<sup>21</sup> Gleichzeitig ging die Organisation des Musiklebens immer stärker in staatliche Hände über, und hier wechselten die kulturpolitischen Ausrichtungen mit den politischen und ideologischen Umstürzen der kommenden Jahrzehnte.

## Wandel: Musik praktizieren

Mit diesen Reformen ist ein Wandel in der Aufführungspraxis verbunden. Das arabische Orchester (*taht*) des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bestand aus vier jeweils einfach besetzten Melodieinstrumenten (Geige, Laute, Zither, Rohrflöte) und Trommel. Der Sänger oder die Sängerin hatte die führende Rolle inne, die Begleitung geschah auf Absprache bzw. in ständiger nonverbaler Kommunikation zwischen den einzelnen Instrumentalisten. Die typische musikalische Begleitung ist heterophon. Dies manifestiert sich auf zweierlei Arten: überlappend oder gleichzeitig. Die erste Art ist v. a. bei der Gesangsbegleitung zu hören: die Instrumente spielen die Melodie, doch nicht exakt zusammen, sondern leicht zeitversetzt. Spielen die Instrumente gleichzeitig die melodische Linie, dann spielen sie nicht exakt dasselbe, sondern erzeugen Reibung und Spannung durch subtile Veränderungen der Melodie. Dazu gehören Auslassungen von Tönen oder deren Antizipierung, Verzögerungen oder Synkopisierung. Zusätzliche Nuancen werden durch Verzierungen erzielt. Einige Techniken sind nicht unähnlich denen, die man in manchen Jazzaufführungen beobachten kann.

„[...] the performers produce interlocking melodic structures and intricate heterorhythms. A musical ‚note‘ may be deliberately dropped out by one instru-

---

20 Kitāb muʿtamar, S. 368ff.

21 Vgl. Salwa El-Shawan Castelo-Branco: „Modernes Ägypten“, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Band 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 307.



ment to be provided by another, or sometimes an instrument may play a certain portion of it, thus leaving it for another instrument to ‚pick up‘ the other portion. Realized spontaneously in actual performance, heterophony is a highly coordinated process rather than a mere confluence of isolated musical renditions or a collection of simultaneous variations of one fixed tune.“<sup>22</sup>

Diese Spielweise erfordert Konzentration, gute Kenntnis des Tonsystems und eine hohe Kommunikationsfähigkeit. Von einigen Sängerinnen und Sängern des 20. Jahrhunderts ist beispielsweise bekannt, dass sie nur mit bestimmten Musikern zusammen auftraten, mit denen sie nahezu blind auf der Bühne interagieren konnten.

Verglichen mit den großen europäischen Orchestern und dem leicht entstehenden Vorwurf des „ungeordneten Zusammenspiels“ ausgesetzt, wurde die nahezu kammermusikalische Qualität des traditionellen arabischen Ensembles als Manko empfunden. Im Zuge der Erneuerungen wurde das Ensemble sukzessive erweitert. Diese Entwicklung nahm in Ägypten ihren Anfang und wurde anschließend auch in anderen arabischen Regionen nachvollzogen.<sup>23</sup> Zunächst wurden nur die Geigen verdoppelt, dann auch die restlichen Instrumente; hinzu kamen eine weitere Trommel, ein bis zwei Celli, Kontrabass, Flöte und Akkordeon. Gab es in den 1930er Jahren ein bis zwei Geigen, so waren es in den 1940ern drei bis fünf und in den 1960ern bereits 15 Geigen.<sup>24</sup> In den 1960ern wurden je nach Geschmack auch elektrische Instrumente eingesetzt. Mit der neuen Besetzung hielt auch ein neuer Name für das Ensemble Einzug: *firqa* (wörtl.: Gruppe, Abteilung). Die hergebrachte Art der Begleitung war nicht mehr möglich, dafür gibt es nun präskriptive Notenschrift und einen Dirigenten. Meist wird ein Chor eingesetzt, und viele zuvor solistisch ausgeführte Stücke werden chorisches aufgeführt.

Die heutigen in fast allen Ländern vorhandenen Staatsensembles für arabische Musik haben in der Regel keine elektrischen Instrumente.

22 Ali Jihad Racy: *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 80; ausführlich zum gesamten Komplex des musikalischen Zusammenspiels vgl. ebd., S. 76-96.

23 Vgl. für ähnliche Entwicklungen in Musikorganisation, -ausbildung und -praxis in anderen Regionen beispielsweise Jürgen Elsner: „Modernisierungen in der Musikkultur des Jemen in unserem Jahrhundert“, in: Doris Stockmann/Jens Henrik Koudal (Hg.), *Historical Studies on Folk and Traditional Music*, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 1997, S. 177-190; Ruth Davis: *Ma’luf. Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*, Lanham, MD: Scarecrow Press 2005.

24 Vgl. Salwa El-Shawan: „Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967: ‚The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework‘“, in: *Ethnomusicology* 28 (1984), S. 271-288, hier S. 275.

Laute, Zither und Rohrflöte sind oft nur zwei- bis dreifach vorhanden, dafür gibt es einen ausgedehnten Streichapparat und mehrere Schlaginstrumente. Bei der Entwicklung dieser Einrichtung hat durchaus das sowjetische Modell Pate gestanden. Die zum kulturellen Erbe (*turāt*) gehörige Musik wurde für einen orchestralen Satz arrangiert, zeitweise wurde dafür Harmonisierung empfohlen. Der Musiker und langjährige Leiter des ägyptischen Ensembles für arabische Musik ‘Abd al-Ḥalīm Nuwayra (1916-1975) gibt außergewöhnlich detaillierte Anweisungen, wie die Stücke für eine Orchesteraufführung zu behandeln seien.<sup>25</sup>

## Zeitgenössisches Musikleben

Neben den Ensembles für arabische Musik unterhalten viele Staaten heute ein Symphonieorchester. Die staatlichen Musikkonservatorien sind so aufgebaut, dass sie in der Regel auch eine fundierte Ausbildung in westlicher Musiktheorie bieten. Viele sind zweigeteilt in einen *qism garbi/šarqī* (wörtl.: eine östliche/westliche Abteilung). Dies ist bemerkenswert, denn eine parallele Abteilung für chinesische, arabische oder indische Musik wäre in Deutschland kaum durchsetzungsfähig an den Musikhochschulen. Nur die Perzeption der europäischen Musik als eine Art internationale Musiksprache, losgelöst von regionaler Herkunft, und als Zielvorgabe für künftige musikalische Entwicklungen kann dies erklären oder rechtfertigen. Der ägyptische Konzertpianist und Musikkritiker Selim Sednaoui will die europäische Musik etwa dreier Jahrhunderte als eine universale Technik verstanden wissen.<sup>26</sup> Beispielhaft soll im Folgenden das staatlich organisierte Kulturleben in drei Ländern näher beschrieben werden.

In Ägypten, wo viele Änderungen und Neuerungen der arabischen Musik ihren Anfang nahmen, existieren heute mehrere Ensembles und Orchester nebeneinander. Ihr Zentrum ist das Kairoer Opernhaus mit mehreren Theater- und Konzertsälen. Dabei handelt es sich aber nicht um das von dem Khediven Ismail erbaute und 1869 mit *Rigoletto* von Giuseppe Verdi (1831-1901) eingeweihte Opernhaus. Dieses wurde 1971 durch einen Brand zerstört, und 1988 wurde das mit Geldern der japanischen Regierung errichtete heutige Opernhaus eingeweiht. Auf

---

25 Vgl. ‘Abd al-Ḥalīm Nuwayra: „Qawālib wa-tarkībāt fi t-ta’lif al-mūsīqī“, in: al-Mağalla al-mūsīqīyya 55/56 (1987), S. 34-42.

26 Vgl. Selim Sednaoui: „Western Classical Music in Umm Kulthum’s Country“, in: Sherifa Zuhur (Hg.), Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East, Cairo: The American University in Cairo Press 1998, S. 123-134, hier S. 123.

dem Programm stehen Symphonie- und Kammerkonzerte, Oper, Ballet und arabische Musik sowie Gastspiele ausländischer Ensembles. Die wichtigsten Orchester sind das *Nationale Ensemble für Arabische Musik* (al-Firqa al-qawmiyya al-‘arabiyya li-l-mūsīqā) sowie das *Kairoer Symphonieorchester* (Ūrkistrā l-Qāhira as-sīmfūnī). Das Nationalkonservatorium sowie das Opernhaus unterhalten darüber hinaus jeweils eigene Orchester. Das Nationalkonservatorium wurde 1959 durch den Musiker Abū Bakr Ḥayrat (1910-1963) gegründet.<sup>27</sup> Westliche Musiktheorie und Instrumentalausbildung wird dort ebenso gelehrt wie arabische Musik. Die Gründung des Symphonieorchesters geht auf dasselbe Jahr zurück. Im Opernhaus treten heute genauso private Ensembles europäischer und arabischer Musik auf.<sup>28</sup>

Auch in Syrien hat es nach temporären privaten Musikgesellschaften in den 1920ern und Gründungen von Musikinstituten und Symphonieorchestern in den 1940ern sukzessive staatliche Initiativen gegeben. Das heutige *Höhere Institut für Musik* (al-Ma‘had al-‘ālī li-l-mūsīqā) stammt aus dem Jahr 1990 und hat zwei Abteilungen – eine für westliche und eine für orientalische Musik – mit den entsprechenden Orchestern. Aus ihm ging unter dem damaligen Leiter Ṣulḥī l-Wādī 1993 das *Nationale Symphonieorchester* (al-Firqa as-sīmfūniyya al-waṭaniyya as-sūriyya) hervor. Zehn Jahre später entstand in der Nähe des Musikinstituts, in dem auch die Theater- und Schauspielschule untergebracht ist, am Umayyadenplatz ein großzügig angelegter Gebäudekomplex: das *Asad-Haus für Kultur und Kunst* (Dār al-Asad li-t-ṭaqāfa wa-l-funūn). Mit mehreren Theater- und Konzertsälen, einer Galerie und mit einer eigenen Publikationsreihe ausgestattet, erfüllt es die Funktion eines Opernhauses und Kulturinstituts. Zahlreiche Gastspiele ausländischer Ensembles aus der gesamten Welt ergänzen das Programm von zeitgenössischer und traditioneller arabischer Musik, Kammer- und Symphonieor-

27 Abū Bakr Ḥayrat gehört zur ersten Generation ägyptischer Musiker, die arabische Symphonien nach europäischen Vorbildern schrieben, häufig ägyptische Melodien und Rhythmen mit europäischer Orchestermusik verbindend. Zu seiner Person s. Zayn Naṣṣār: *al-Mūsīqā l-miṣriyya al-mutaṭawwira*, Kairo: al-Hay‘a al-miṣriyya al-‘amma li-l-kitāb 1990, S. 49-59. Der Institution strukturell vorausgegangen sind private Gründungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, später teils unter Schirmherrschaft des Königs.

28 Vgl. S. Sednaoui: „Western Classical Music“; S. El-Shawan Castelo-Branco: „Ägypten“, Sp. 315f. Sednaoui siedelt irrtümlich die Gründung des Symphonieorchesters 1956 an (S. 126). S. auch die Webseiten des Opernhauses und des Symphonieorchesters (<http://www.cairoopera.org> und <http://www.cairo-symphony.com> vom 5. Juni 2009).

chestern und Tanzaufführungen.<sup>29</sup> Daneben existieren diverse Folkloregruppen und Ensembles arabischer Musik.

Das *Libanesische Nationale Symphonieorchester* (L'Orchestre Symphonique National du Liban)<sup>30</sup> existiert seit 1998 und ist dem Nationalkonservatorium für Musik zugeordnet. Das Nationalkonservatorium geht auf eine Gründung durch den Musiker Wadī' Šabrā 1910 zurück und wurde 1959 dem libanesischen Bildungsministerium zugeordnet. Viele Musikerinnen und Musiker des Orchesters haben ihren Abschluss am Konservatorium gemacht, und sein Dirigent, Walīd Ġulmiyya, ist gleichzeitig Direktor des Konservatoriums. Das Orchester beherbergt wie auch das ägyptische oder syrische viele ausländische Mitglieder, doch die Internationalität von Symphonieorchestern ist ein weltweites Phänomen und kein arabisches Spezifikum. Daneben existiert seit 2000 das *Nationale Orchester für Arabisch-Orientalische Musik* (al-Ūrkistrā l-waṭāniyya li-l-mūsīqā š-šarq-ʿarabiyya [sic!]),<sup>31</sup> ebenfalls unter der Leitung von Walīd Ġulmiyya. Beide Orchester geben monatlich Konzerte in Beirut, sowohl unter Walīd Ġulmiyya als auch unter Gastdirigenten. Auf dem Programm stehen arabische und nicht-arabische Komponisten, symphonische Werke und Kammermusik. Dafür besteht ein eigenes Kammerorchester, dessen Besetzung wechselt. Da es keine eigene Konzerthalle gibt, finden die Konzerte derzeit entweder in der Jesuitenkirche Saint-Joseph oder im Auditorium der gleichnamigen Jesuitenuniversität<sup>32</sup> statt; der Eintritt ist in der Regel frei. Der staatliche Fernsehkanal *Télé Liban* sendet regelmäßig sonntagabends Aufzeichnungen von Kon-

29 Vgl. Ibn Ḍurayl: al-Mūsīqā fī Sūriyya, S. 189, 192, sowie die Webseite des Orchesters (<http://www.syriansymphony.org> vom 17. Dezember 2009). Das Konservatorium unterhält keine eigene Webseite, zusätzliche Informationen können aber dem arabischen Part der Seite des Orchesters entnommen werden. Im Studienjahr 1993/94 war ich Gaststudentin in der Abteilung für orientalische Musik. Das *Asad-Haus* unterhält eine eigene Webseite: <http://www.opera-syria.org>.

30 Umbenannt im Dezember 2009 in *L'Orchestre Philharmonique du Liban*. Die Konzertankündigungen sind in französischer Sprache.

31 Der Ausdruck „arabisch-orientalisch“ wird statt „arabisch“ bevorzugt; im libanesischen Kontext kann dies ideologisch interpretiert werden als Abgrenzung gegenüber einer als vereinnahmend empfundenen arabischen Kultur und Seitenhieb gegen panarabische Strömungen.

32 Die weitgehend französischsprachige *Université Saint-Joseph* wurde 1875 durch Jesuiten gegründet. Ihr alter Campus inklusive der traditionsreichen *Bibliothèque Orientale* liegt neben der großen Kirche, die für Konzerte genutzt wird, im Beiruter Stadtteil Achrafieh. Der neue Campus liegt an der Damaskus-Straße (Rue de Damas) und hat in einem seiner Gebäude ein großes Auditorium integriert, das als Konzertsaal genutzt wird.

zerten. Im Libanon kommen zu privaten Ensembles auch einige an Musikinstituten der Universitäten angeschlossene (arabische) Ensembles.<sup>33</sup>

Im öffentlichen Musikleben vieler arabischer Länder hat sich ein Dualismus etabliert, der wiederum in Europa schwer vorstellbar wäre. Von offizieller Seite aus wird ein zweispuriges System gefahren, mit Ausbildung in europäischer Musik, Symphonieorchestern und regelmäßigen Aufführungen aus dem Kanon der sogenannten „klassischen Musik“ (hier im populären Gebrauch des Wortes „klassisch“) auf der einen und Ausbildung in arabischer Musik, Staatsensembles für arabische Musik und entsprechenden Aufführungen auf der anderen Seite. In Europa werden Konzerte nicht-europäischer Musik eher als exotische Tupfer im Programm begriffen, in vielen arabischen Ländern sind die Konzerte nicht-arabischer Musik dagegen staatstragend.

## Edward Said, Umm Kulthūm und die Länge der Lieder

Kehren wir zu Edward Said und seinem Konzertbesuch zurück. Anscheinend dasselbe Konzert, das er in der eingangs zitierten Vorlesung erwähnt, wird zehn Jahre später in seiner Autobiographie nochmals beschrieben.

„[...] his [seines Vaters, I. W.] answer came a few weeks after an excruciating evening at the Diana Cinema attending a concert by the singer Om Kulthum that did not begin until nine-thirty and ended well past midnight, with no breaks at all in a style of singing that I found horrendously monotonous in its interminable unison melancholy and desperate mournfulness, like the unending moans and wailing of someone enduring an extremely long bout of colic.“<sup>34</sup>

Der Kontext ist hier sein erster Opernbesuch, der einige Wochen nach dem offensichtlich verstörenden Ereignis liegt. Die Konzerterfahrung dient allein als Kontrast zu den zeitgleich weitaus positiver wahrgenommenen Opernaufführungen. Die später in Rückschau entstandene Beschreibung ist weitaus weniger höflich<sup>35</sup> im Vergleich zu den in der

33 Interview der Autorin mit Walīd Ġulmiyya, 16.04.1997 und eigene Beobachtungen während der Saison 2009/2010; <http://www.conservatoire.org.lb> vom 5. Juni 2009.

34 E. W. Said: *Out of Place*, S. 99. Hier erwähnt er, er sei zwölf Jahre gewesen.

35 Dies kann indirekt als Reaktion auf an ihn – real oder eingebildet – herangetragene Erwartungen gedeutet werden, als Araber müsse er Umm Kulthūm lieben und verehren. Er schreibt an anderer Stelle über die Sängerin: „Her secret power has eluded me, but among Arabs I seem to be quite

Vorlesung verwendeten Formulierungen. Das Konzert gerät hier zu einem nahezu traumatischen Ereignis.

Schauen wir uns genauer an, was den Gesang von Umm Kulṭūm so herausfordernd macht. Virginia Danielson beschreibt in ihrer ausgezeichneten Studie über das Wirken Umm Kulṭūms die Ästhetik, die diesem Gesang zugrunde liegt. Die 1940er Jahre, von denen hier die Rede ist, gelten als die „Goldenen Jahre“ in der Karriere Umm Kulṭūms.<sup>36</sup> Sie arbeitete mit unterschiedlichen Komponisten zusammen, experimentierte mit poetischen und musikalischen Ausdrucksmitteln, nutzte neue Medien und war eine fest etablierte Größe, wenn nicht gar ein Machtfaktor im öffentlichen Musikleben Kairos geworden. Ihre Konzerte hatten eine Standardform erreicht, die sie bis 1966 beibehielt: drei Lieder, unterbrochen durch zwei Pausen von 30 bis 60 Minuten. Die Zeitangaben bei Danielson decken sich mit dem, was Said schreibt – Beginn 21.30 Uhr und Ende weit nach Mitternacht –, allein die Erwähnung der Pausen sind ein Widerspruch.<sup>37</sup> Konzertlänge und damit verbunden der Umgang mit dem zu singenden Text waren ein Markenzeichen geworden, mit dem Umm Kulṭūm eine kulturelle Positionierung verband:

„The timing and length of her performances reflected old and important ideas associated with good singing and *ṭarab*:<sup>38</sup> the pleasure of listening to a wonderful singer all night; the excellence of the singer who could enchant her audience until dawn; the marvelous strength of the voice that could sing until daybreak. The dispersement of time in her performances as a whole was a significant factor in her association with Arab tradition. She insisted on this schedule even when she sang in Paris in 1967, to the amazement of French officials and the non-Arab audience.“<sup>39</sup>

Zu einem der herausragendsten Kennzeichen der Konzerte Umm Kulṭūms geriet ihre Interaktion mit dem Publikum. In einer typischen *ṭarab*-Aufführung reagiert das Publikum an bestimmten Stellen auf die Musik

---

alone in this feeling.“ (Edward W. Said: „Farewell to Tahia“, in: Sherifa Zuhur (Hg.), *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo, New York: The American University in Cairo Press 2001, S. 228-232, hier S. 230).

36 Vgl. Virginia Danielson: *The Voice of Egypt. Umm Kulṭūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1997, S. 100ff.

37 Ebd., S. 136.

38 *Ṭarab* ist ein zentraler Begriff in der arabischen Musikkultur und wird zeitweise synonym für (eine bestimmte Art von) Musik verwendet. Er bezeichnet einen herausgehobenen emotionalen Status als Reaktion auf Musik. Ausführlich zu *ṭarab* s. A. J. Racy: *Making Music in the Arab World*.

39 V. Danielson: *The Voice of Egypt*, S. 137.

mit Gesten und/oder Ausrufen. Ein Schlüssel hierzu liegt im Text bzw. im Umgang mit dem Text. Für das arabische Publikum ist der Text die Grundlage für eine gelungene Aufführung – ein ansprechender Text, der korrekt und ansprechend dargeboten wird –, und gute Sängerinnen und Sänger bemühen sich, diesen Anforderungen gerecht zu werden. Die Wiederholungen von Zeilen sind keine reinen Wiederholungen, sondern immer wieder neue Darbietungen mit minimalen Veränderungen und überraschenden Wendungen, die vom Publikum geschätzt und belohnt werden, so dass manche Zeilen zwanzig Mal oder öfter gesungen werden können. „She never sang a line the same way twice“, heißt es anerkennend über Umm Kulṭūm.<sup>40</sup> Danielson beschreibt ihre Technik folgendermaßen:

„To formulate her multiple iterations of lines, she relied primarily on the techniques she used for her delivery in general: her point of departure was the text, which she divided, sometimes truncated, to present partial or different meanings. Melodic excursions first occurred on the individual words; eventually the entire line became fragmented and subjected to variations, often very small ones: slight rhythmic displacement, the introduction of unexpected silences, the addition of ornaments, and the extension of cadences.“<sup>41</sup>

Umm Kulṭūm beherrschte zahlreiche vokale Verzierungstechniken und setzte unterschiedliche Stimmfärbungen ein, um Bedeutungen hervorzuheben. In der Zeile „Denk an mich, immer wenn die Morgendämmerung am Horizont leuchtende Strahlen auffächert“ benutzt sie eine nasale Einfärbung für das Wort „auffächert“. Nasalität wird hier eingesetzt als Markierung einer wichtigen Textstelle durch hervorgehobene Stimmfärbung und soll die starke emotionale Stimmung widerspiegeln, in der sich das lyrische Ich – der zurückgelassene Liebhaber – befindet.<sup>42</sup> Da Said den Text nicht verstand, blieben solche Nuancen für ihn nicht nachvollziehbar, die Wiederholungen und emotional stark eingefärbten Passagen langweilten oder quälten ihn sogar: „Not only did I comprehend nothing of what she sang but I could not discern any shape or form in her outpourings, which with a large orchestra playing along with her in jangling monophony I thought was both painful and boring.“<sup>43</sup>

40 Vgl. ebd., S. 146. Diese Art von Konzerten ist heute insgesamt seltener geworden; ein zeitgenössischer Vertreter dieser Technik ist der Aleppiner Sänger Ṣabāḥ Faḥrī.

41 Ebd., S. 147.

42 Die Zeile stammt aus dem Lied *Uḍkurīnī* (Text Aḥmad Rāmi, Musik Riyād as-Sunbātī, 1939). Vgl. dazu V. Danielson: *The Voice of Egypt*, S. 48.

43 E. W. Said: *Out of Place*, S. 99.

Edward Said hört das Konzert mit den Ohren eines Europäers, dem der Zugang zum semantischen System der Musik verschlossen bleibt. Damit greift er, auch oder gerade in der Rückschau, auf ein Beschreibungsinstrumentarium zurück, das von europäischer Seite in der Beschreibung arabischer Musik verwendet wurde und wird.<sup>44</sup> Von früherer Reiseliteratur bis in die heutige Zeit sind die von ihm benutzten Begriffe Teil eines Modells in der Beschreibung, das wiederum nur auf der Folie der Gegenüberstellung mit europäischer orchestraler Musik und ihrer Struktur – überschaubare Melodie, harmonischer Satz, Kontraste durch Sprünge in der melodischen Linie, Dynamik<sup>45</sup> und verschiedene Klangfarben – funktioniert. An der Spitze seiner Bestandteile stehen „die drei ‚M‘“: monoton, melancholisch, monophon (hier: „monotonous“, „melancholy“, „monophony“). Nahezu ebenso häufig tritt der Vergleich des Gesangs mit „Weinen“, „Jammern“ oder gar „Quietschen“ auf (hier: „mournfulness“, „moans“, „wailing“). Heterophonie wird als missglücktes Unisono gedeutet („unison“/„jangling“).

## Schreiben zwischen den Welten

Dass Beurteilung von Musik abhängig ist von Hörgewohnheiten und daraus resultierenden Hörerwartungen, wird eindrücklich illustriert durch Lane und Said. Edward William Lane konnte der arabischen Musik nach langer Zeit eine ästhetische Qualität abgewinnen, weil er ein Ohr für die Nuancen entwickelte und die Struktur nachvollzog. Edward Said kann dies mit europäischer Musik, weil er sich von klein auf mit ihr beschäftigte. Dagegen blieben ihm weite Teile der arabischen Musik verschlossen. Er hat auch nie versucht, analytisch über arabische Musik zu schreiben, da ihm hierfür das Instrumentarium fehlte.

Said ist in erster Linie mit europäischer Klassik aufgewachsen und hat arabische Musik nur marginal wahrgenommen. Seine Schriften ha-

---

44 Es irritiert, dies ausgerechnet bei Said zu lesen, da es der Erwartungshaltung widerspricht, die sich gemeinhin mit Said verbindet. Viel stimmiger erscheint es, seine Wortwahl hier und im Eingangszitat als rhetorische Figur zu interpretieren, die westliche Beschreibungen arabischer Musik persifliert und damit entlarvt. Doch Said hat nichts über Stereotype in der Beschreibung von Musikkulturen veröffentlicht, was einer solchen Interpretation einen Rahmen geben und sie damit als solche erkennbar machen würde. Es zeigt vielmehr, wie erlernte Wahrnehmungen sind, und Said ist hier durchaus repräsentativ für weite Kreise von in der Entwicklung des modernen Musiklebens aktiven Personen.

45 Hier als Fachterminus im Sinne von Tonstärkegrade, d. h. Wechsel in der Lautstärke.



ben nahezu ausschließlich die Werke europäischer Komponisten zum Thema. *Musical Elaborations* (1991) ist das erste Buch von Said über Musik. Einige Jahre zuvor hatte er begonnen, regelmäßig Konzertkritiken für amerikanische Zeitschriften zu verfassen. Kurz vor seinem Tod erschien *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*.<sup>46</sup> Es enthält Aufzeichnungen von Gesprächen Saids mit Daniel Barenboim, zusammengestellt durch den künstlerischen Leiter der Carnegie Hall in New York, Ara Guzelimian, und die Nachdrucke einiger Presseartikel, darunter Saids Essay „Barenboim and the Wagner Taboo“,<sup>47</sup> der ursprünglich in der arabischen Tageszeitung *al-Hayāt* (15. August 2001) erschienen war. Said hatte Barenboim in den frühen 1990er Jahren getroffen, und seitdem hatten die beiden immer wieder ausführliche Diskussionen über Musik, teils privat, teils öffentlich. Ende 2000 stieß Guzelimian als Moderator zu ihren Gesprächen, der mit Said die Erfahrung teilt, in Kairo aufgewachsen zu sein und dessen Familie damals teils dieselben Konzerte besuchte wie Said. Gemeinsam mit Barenboim hatte Said großen Anteil an der Initiative, die 1999 arabische und israelische Musiker zum gemeinsamen Musizieren nach Weimar brachte.<sup>48</sup> 2006 erschien *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*,<sup>49</sup> an dem Said bis kurz vor seinem Tod gearbeitet hatte. Ebenfalls posthum erschien *Music at the Limits*,<sup>50</sup> eine Auswahl von Musikkritiken, die Said vor allem für *The Nation*, aber auch andere Presseorgane verfasst hatte. Alle diese Bücher sind inzwischen in mehreren Auflagen erschienen und teilweise in mehrere Sprachen übersetzt. Said hat aber seine Kenntnisse und seine Leidenschaft für das Thema Musik immer wieder auch in seine allgemeinen kulturtheoretischen Schriften einfließen lassen.

Dass Musik eine große Rolle in seinem Leben spielte, wird nicht zuletzt aus seiner Autobiographie deutlich. Fast jede Beschreibung einer neuen Lebensstation enthält auch eine Beschreibung seiner musikalischen Entwicklung: wer ihn auf dem Klavier unterrichtete, welchen bedeutenden Musiker er traf oder welches Musikstück/welcher Komponist ihn in jener Zeit beeindruckte. Lange Zeit trug er sich sogar mit dem

46 Daniel Barenboim/Edward W. Said: *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, New York: Pantheon Books 2002; dt. Übersetzung (Burkhardt Wolf), *Parallelen und Paradoxien. Über Musik und Gesellschaft*, Berlin: Berlin Verlag 2004.

47 Vgl. ebd., S. 175-184.

48 Ebd., S. 6-12.

49 Edward W. Said: *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York: Pantheon Books 2006.

50 Edward W. Said: *Music at the Limits*, New York: Columbia University Press 2007. Eine deutsche Übersetzung ist für 2010 angekündigt: *Musik ohne Grenzen*, Übers.: Hainer Kober, München: C. Bertelsmann.

Gedanken, die Musik zu seinem Beruf zu machen.<sup>51</sup> Die westliche Kunstmusik stellte ein rares und damit kostbares Kontinuum in seinem ansonsten von so vielen Wechsellagen geprägten Leben dar. Doch Liebe macht bekanntlich blind, und seine Liebe zur Musik ließ ihn unachtsam werden gegenüber den verborgenen Machtmechanismen, die auch in musikalischen Konstellationen wirken. Die Internationalität des Musiklebens in vielen arabischen Ländern kann heute theoretisch positiv gedeutet werden als neue Durchlässigkeit, als Möglichkeiten der gleichzeitigen Teilhabe an verschiedenen kulturellen Traditionen im Gegensatz zu krampfhaft gepflegten „Nationalkulturen“. Doch historisch ist sie zunächst einmal das Resultat eines Denkens gewesen, das europäische Musik als Norm und (in diesem Fall) arabische Musik als Devianz begreift. Auch ist in rezenteren Statements eine solche Haltung herauszuhören.<sup>52</sup> Die „Internationalität“ beschränkt sich darüber hinaus zu weiten Teilen auf europäische Musik. Chinesische oder japanische Musik ist beispielsweise nicht in gleicher Weise repräsentiert – in beiden Staaten ist aber die europäische Musik ebenfalls in höchstem Maße präsent.

Said scheint davon auszugehen, dass Musik universal ist und daher auch universal über sie geschrieben werden kann. Bei seinem Schreiben über Umm Kulṭūm kommt er aber über eine rein intuitive Betrachtungsweise nicht hinaus. Hinter der Gesangstechnik von Umm Kulṭūm steht durchaus eine Logik. Es gibt Regeln in der Ausführung der Musik und Gründe für ihre Entscheidungen, etwas so und nicht anders zu singen – beispielsweise welchen Modus sie für welche Textstelle verwendet. So wie im europäischen funktionsharmonischen System Dominante und Tonika in einem definierten Verhältnis stehen, so stehen auch im arabischen modalen System die Modi in Beziehung. In Suids Urteil im Eingangszitat hingegen ist die Abwesenheit von Logik ein wesentliches Merkmal arabischer Musik. Sie gehöre zum essentiellen Wesen der Musik. Dass sich ihm keine Logik erschließt, wird dadurch erklärt, dass sie nicht existiert. Was er für eine allgemeine universale Herangehensweise hält, ist tatsächlich das Herantragen der eigenen Erwartungshaltung – die in diesem Falle eine an der europäischen Musik geschulte ist – an die zu

---

51 Vgl. E. W. Said: *Out of Place*, S. 291.

52 Vgl. beispielsweise Toufic Succar: „Problèmes de la musique arabe“, in: *Les conférences du cénacle* 8 (April 1954), S. 289-302; Emmanuelle Ricard: *Influences de la politique culturelle sur la pratique et l'enseignement de la musique arabe savante (Damas, XXème siècle)*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Département des langues vivantes étrangères, mention Arabe, Diplôme d'Études Approfondies, Octobre 1997, besonders S. 65ff.

beschreibende Musik. Damit verfestigt er den Blick der Mächtigen auf den „Rest der Welt“.

Edward Said hat einen scharfen Blick für die Asymmetrien in Feldern der kulturellen Produktion besessen. Er hat aber seinen Blick vor allem auf den Westen gelenkt, wo er den größten Teil seines Lebens wirkte und lehrte. Die Entwicklung von kulturellen Produktionen oder den Institutionen kultureller Produktion in arabischen Ländern war nicht sein Thema. Vor allem die Institutionalisierung von kultureller Produktion in den postkolonialen Staaten kann jedoch nicht losgelöst von der kolonialen Vergangenheit gelesen werden. Die diskursive Ebene im Bereich von Musik hat die Ästhetik und Klangproduktion in höchstem Maße beeinflusst. Die Entstehungsbedingungen der in vielen Bereichen vorherrschenden europäisch geprägten Perspektiven können nicht einfach ausgeblendet werden. Die Annahme orientalistischer Zuschreibungen wirkt in vielen Bereichen der offiziellen Ideologien in den postkolonialen Staaten. Said ist aktiv in der Kritik derselben gewesen, gleichzeitig ist er aber selbst ein Produkt der postkolonialen kulturellen Entwicklungen. Wie sich künstlerische Produktionen in einem globalen (und damit durchlässigen) Raum deuten und analysieren lassen, wird immer stärker auch die Wissenschaft beschäftigen. Hier ein Analyseinstrumentarium zu entwickeln, das keine dominante Erwartungshaltung an den Gegenstand heranträgt, sondern der Durchlässigkeit und Eigenständigkeit gewachsener künstlerischer Traditionen gleichermaßen gerecht wird, darin wird eine Herausforderung für die unterschiedlichen Disziplinen in den Kulturwissenschaften liegen.

## Literatur

- Abū š-Šāmāt, Nabīla: „al-Buḥūṭ wa-t-tawṣiyāt. Ḥawla mahraġān wamuṭtamar al-mūsīqā l-‘arabiyya at-tānī fī l-Qāhira“, in: Tišrīn, 23.11.1993.
- Barenboim, Daniel/Said, Edward W.: *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, New York: Pantheon Books 2002; dt. Übersetzung (Burkhardt Wolf), *Parallelen und Paradoxien. Über Musik und Gesellschaft*, Berlin: Berlin Verlag 2004.
- Bohlman, Philip V.: „R. G. Kiesewetter’s *Die Musik der Araber: A Pioneering Ethnomusicological Study of Arabic Writings on Music*“, in: *Asian Music* 18 (1986), S. 164-196.
- Danielson, Virginia: *The Voice of Egypt. Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1997.

- Davis, Ruth: Ma'luf. Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia, Lanham, MD: Scarecrow Press 2005.
- El-Shawan, Salwa: „Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967: The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework?“, in: Ethnomusicology 28 (1984), S. 271-288.
- El-Shawan Castelo-Branco, Salwa: „Modernes Ägypten“, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite neu bearbeitete Ausgabe, Sachteil, Band 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 296-320.
- Elsner, Jürgen: „Modernisierungen in der Musikkultur des Jemen in unserem Jahrhundert“, in: Doris Stockmann/Jens Henrik Koudal (Hg.), Historical Studies on Folk and Traditional Music, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 1997, S. 177-190.
- Gradenwitz, Peter: Musik zwischen Orient und Okzident, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977.
- Ġulmiyya, Walīd: Interview mit Ines Weinrich, 16. April 1997.
- Ĥifnī, Ratība al-: Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb. Ḥayātuhū wa-fannuhū, Kairo: Dār aš-šurūq 1991.
- Ibn Ḍurayl, ‘Adnān: al-Mūsīqā fi Sūriyya. al-Baḥṭ al-mūsīqī wa-l-funūn al-mūsīqiyya 1887-1987, Damaskus: Ṭlāsḍār 1989.
- Kitāb mu’tamar al-mūsīqā l-‘arabiyya, Kairo: al-Maṭba’a al-amīriyya 1932.
- Lane, Edward William: An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. The Definitive 1860 Edition, Cairo, New York: The American University in Cairo Press 2003.
- Marcus, Scott: Arab Music Theory in the Modern Period, Los Angeles: Ph.D. Dissertation, University of California 1989.
- Naṣṣār, Zayn: al-Mūsīqā l-miṣriyya al-mutaṭawwira, Kairo: al-Hay’a al-miṣriyya al-‘amma li-l-kitāb 1990.
- Nuwayra, ‘Abd al-Ḥalīm: „Qawālib wa-tarkībāt fi t-ta’līf al-mūsīqī“, in: al-Mağalla al-mūsīqiyya 55/56 (1987), S. 34-42.
- Oesch, Hans: „Was bedeutet asiatische Musik heute in westlichen Stilkreisen?“, in: Dieter Rexroth (Hg.), Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des „Nationalen“ in der Neuen Musik, Mainz: Edition Schott 1979, S. 128-139.
- Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgensländischer Imagination im 19. Jahrhundert, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005.
- Racy, Ali Jihad: Musical Change and Commercial Recording in Egypt 1904-1932, Ph.D. Dissertation, University of Illinois 1977.
- Racy, Ali Jihad: Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of *Ṭarab*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.

- Ricard, Emmanuelle: Influences des la politique culturelle sur la pratique et l'enseignement de la musique arabe savante (Damas, XXème siècle), Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Département des langues vivantes étrangères, mention Arabe, Diplôme d'Études Approfondies, Octobre 1997.
- Said, Edward W.: Musical Elaborations, New York: Columbia University Press 1991; dt. Übersetzung (Christine Mrowietz), Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik, München, Wien: Hanser 1995.
- Said, Edward W.: Out of Place. A Memoir, New York: Alfred A. Knopf 1999.
- Said, Edward W.: „Farewell to Tahia“, in: Sherifa Zuhur (Hg.), Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East, Cairo, New York: The American University in Cairo Press 2001, S. 228-232.
- Said, Edward W.: On Late Style. Music and Literature Against the Grain, New York: Pantheon Books 2006.
- Said, Edward W.: Music at the Limits, New York: Columbia University Press 2007.
- Schäbler, Birgit: „Post-koloniale Konstruktionen des Selbst als Wissenschaft: Anmerkungen einer Nahost-Historikerin zu Leben und Werk Edward Saids“, in: Alf Lüdtke/Reiner Prass (Hg.), Gelehrtenleben. Wissenschaftspraxis in der Neuzeit, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 87-100.
- Sednaoui, Selim: „Western Classical Music in Umm Kulthum's Country“, in: Sherifa Zuhur (Hg.), Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East, Cairo: The American University in Cairo Press 1998, S. 123-134.
- Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk, Stuttgart: Schattauer 2008.
- Succar, Toufic: „Problèmes de la musique arabe“, in: Les conférences du cénacle 8 (April 1954), S. 289-302.

## Internetquellen

- <http://www.cairoopera.org> vom 5. Juni 2009
- <http://www.cairo-symphony.com> vom 5. Juni 2009
- <http://www.conservatoire.org.lb> vom 5. Juni 2009
- <http://www.opera-syria.org>
- <http://www.syriansymphony.org> vom 17. Dezember 2009

