



Daisam Jalo

Immaterielles Kulturerbe in Kriegszeiten

Die Bedeutung der syrischen
Musiktraditionen für den kulturellen
Wiederaufbau Syriens

LIT

Daisam Jalo

Immaterielles Kulturerbe in Kriegszeiten

Sounding Heritage

herausgegeben vom

UNESCO Chair on Transcultural Music Studies
der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar

Band 6

LIT

Daisam Jalo

Immaterielles Kulturerbe in Kriegszeiten

Die Bedeutung der syrischen Musiktraditionen
für den kulturellen Wiederaufbau Syriens

LIT

Umschlagbild: „Damaszener Oud“ (Foto: Daisam Jalo)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 538104398, durch die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-643-25124-4 (br.)

ISBN 978-3-643-45124-8 (PDF)

ISBN 978-3-643-45172-9 (OA)

DOI: <https://doi.org/10.52038/9783643251244>

ISSN 2512-7985

Zugl.: Dissertation, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena
der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der
Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2022

© **LIT VERLAG** Dr. W. Hopf Berlin 2025

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20

E-Mail: lit@lit-verlag.de <https://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag, Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Vorwort des Herausgebers

Tiago de Oliveira Pinto, UNESCO Chair Holder

Wie kann ein Wiederaufbau der gesellschaftlich verankerten kulturellen Strukturen und Netzwerke und deren lebendig zu haltende Praktiken in der Nachkriegszeit gelingen? Diese Frage zieht sich durch die umfangreichen Ausführungen zu Kulturerbe, Kulturgeschichte, insbesondere auch zu den musikalischen Landschaften in Syrien. Der aus Damaskus stammende Musiker und Musikwissenschaftler Daisam Jalo kennt sich wie kaum jemand sonst in diesem Gebiet aus.

Seine Ausführungen zeichnen sich durch profunde Kenntnisse im Hinblick auf die Musiktraditionen Syriens aus. Gerade musikalische Kulturtraditionen werden als wesentlicher Bestandteil des gesamt-kulturellen Erbes im Land gesehen. Sie versprechen den Wiederaufbau des Kulturlebens in einer Nachkriegsära grundlegend zu befördern. Auch wenn eine zu erhoffende baldige Zeit des Friedens zunächst hypothetisch bleiben muss, untermauert der Autor seine Thesen mit fundierten Argumenten, die über die spezifische Lage in Syrien hinaus auch zu grundlegenden Erkenntnissen um die gesellschaftliche Wirkung von musikalischem Kulturerbe ganz grundsätzlich dienen. Im friedenserhaltenden Potential von Kulturarbeit erkennt Daisam Jalo die größte Chance künftigen sozialen Engagements für die im Land wiederherzustellende Kulturlandschaft.

Dazu müssen jedoch vorab kulturelle Konzepte, die für einen nachhaltigen kulturellen Wiederaufbau in Frage kommen, geklärt werden. Überlegungen, die in diese Richtung führen, ziehen sich wie ein roter Faden durch die einzelnen Abschnitte dieses Buches. Kritisch hinterfragt wird der Begriff der Wiederbelebung von Kultur, wie man sie nach dem Krieg für Frankreich und für Deutschland verstanden hatte. Das Problem daran ist, dass „Wiederbelebung“ etwas totes, bzw. fast verendetes voraussetzt, dieser Zustand jedoch dem Verständnis von immateriellem Kulturerbe, dem die Musik Syriens zuzurechnen ist, widerspricht. Das Inventarisieren des immateriellen Kulturerbes gründet sich auf tatsächlich praktiziertes Kulturerbe. Dass sich dieser Zustand von Kultur auch während der Zeit des Krieges erhält und lebendig gehalten wird – selbst unter sehr erschwerten Bedingungen – ist die Grundlage dafür, dass der Wiederaufbau der Kultur vor allem in friedlichen Zeiten möglich wird. Hierbei geht Daisam Jalo einen eigenen, im Ansatz originellen Weg, indem er auf die

Grundlagen des immateriellen Kulturerbes als Musik eingeht und die Verbindung zur UNESCO Konvention von 2003 zum Erhalt des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit herstellt.

Auf diese Prämisse bauend, wird zunächst auf die geistige Entstehung der UNESCO Konvention von 2003 eingegangen. Wie eng an deren Genese die Länder Asiens und des Vorderen Orients waren, lässt sich an den Besonderheiten der Musikkulturen dieser Räume ausmachen, wofür Syrien wichtige Beispiele liefert. Maßgeblich für das Immaterielle Kulturerbe ist ein Begriff, der losgelöst ist von jeglicher materiell-objektbezogenen Konnotation, wie Jalo dies für Syrien exemplarisch aufzeigt. Somit ist hier der Schlüssel zu sehen für einen möglichen Wiederaufbau des Kulturlebens in Syrien. Alleine dem Umstand geschuldet, dass es sich hier um ein lebendiges Kulturerbe handelt, liegen hier die grundlegenden Eigenschaften vor, die Zeiten des Krieges und der Zerstörung zu überleben.

Um der Definition der UNESCO Konvention von 2003 näher zu kommen wiegt der Autor die gängigen Kulturbegriffe gegeneinander ab. Hierbei gelangt er zum Begriffspaar Transkulturalität und Transkulturation, die irrtümlich oftmals synonym verwendet werden. Ersteres drückt etwas Statisches, bereits Erfolftes aus, letzteres die kulturelle Entwicklung als dynamischen Prozess. Diese theoretische Grundlage dient dem Autor als Idee einer transkulturellen Identität in Syrien, die bei seiner Analyse der Aufarbeitung der Musik im Land als wichtiges Element in dem zu erwartenden Wiederaufbau von Kultur spielt.

„Musiklandschaften Syriens“ bekommen in dieser transkulturellen Betrachtung ein den tatsächlichen Landschaften vergleichbares Konstrukt gegenübergestellt, das ebenso unterschiedliche, klar voneinander abgesonderte Musikstile, als auch konkretes Repertoire ausmacht. Daisam Jalo geht dabei auf die Musik unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen ein. Es geht um muslimische wie christliche arabische Bevölkerungsgruppen, um Kurden, Jesiden, Turkmenen, Tscherkessen usw. Die Aufarbeitung der diesbezüglichen Literatur belegt den umfassenden Anspruch des Autors in Bezug auf die Erforschung der musikalischen Vielfalt in Syrien. Auch wenn dieser seit Jahren nicht mehr in Syrien wohnt, er kann sich auf hervorragende eigene Vorarbeiten stützen. Das Buch profitiert davon, denn es schafft an dieser Stelle die einzelnen Volksgruppen geradezu musik-lexikalisch zu charakterisieren, ebenso wie die wichtigsten traditionellen Musikgenres aufzulisten und zu bewerten. Dieses Kompendium der Musik in Syrien befeuert die erneut aufkommende Frage nach dem kulturellen Wiederaufbau des Landes. Jetzt sind es die Rahmenbedingungen im

Austausch mit musikalisch-inhaltlichen Aspekten, die Wichtigkeit erlangen.

Schließlich wirft die vorliegende Untersuchung neben den gegenwärtigen vom Krieg in Syrien bedrohten Musikkulturen auch eine weitere Frage auf: inwiefern kann ‚Syrien‘ als nationales Konstrukt (ab 1946) für die tatsächlich gegebene Kulturvielfalt zum Problem werden? Damit in Verbindung steht die Problematik der Quellen, da sich die wenigen vorliegenden Untersuchungen den verschiedenen Musikkulturen von dem Anspruch der Existenz einer syrischen Nationalkultur her nähern. Diese Selbstverständlichkeit wird mit dem vorliegenden Buch in Frage gestellt. Dafür einzustehen gelingt Daisam Jalo deswegen, weil er den Kulturbegriff der UNESCO Konvention von 2003 geltend macht, um von hieraus nach einer differenzierten Perspektive auf das prekäre Verhältnis zwischen dem Anspruch einer Nationalkultur und einer tatsächlichen Kulturvielfalt zu suchen.

Diese tatsächliche Vielfalt zeigt sich alleine schon in den geschichtlichen, räumlichen bzw. geographischen, regionalen, ethnischen und religiösen Differenzierungen. Über Juden, Araber, Christen, Alawiten, Tscherkessen und ihre Musikkulturen wird zu diesem Thema ebenso instruktiv gesprochen wie über Jesiden oder Drusen und viele andere, von denen in der gängigen musikwissenschaftlichen Literatur bisher nur sehr vereinzelt zu lesen steht.

Daisam Jalo bringt in diesem Zusammenhang die Perspektive auf Neue Musik ins Spiel, die sich in vielen Ländern einerseits gegenüber tradierten, von Diktaturen noch verstärkten Musikauffassungen als auch im Hinblick auf zeitgenössische Musikauffassungen der Unterhaltungsindustrie zu behaupten hatte. Im Austausch mit Neuer Musik aus Frankreich und aus der BRD machten sich einige syrische Komponisten die Synergieeffekte zunutze, die auch in andere Szenen Neuer Musik ausstrahlten, so etwa in Polen, Italien und alsbald auch in der DDR.

Interessant wird hierbei das Verhältnis zwischen Funktion, Authentizität und Kreativität, im Blick auf Volksgruppen, dann aber auf die musikalische Kreativität von Einzelpersonen bezogen. Die Gefahr einer Instrumentalisierung von Musik steht hierbei im Raum, wiewohl dies differenziert betrachtet werden kann, da die in Rede stehende Musik schon von ihren jeweiligen Funktionen innerhalb einer Volksgruppe bzw. Nationalität her nicht nach Maßstäben einer *l'art pour l'art* im westlichen Sinne beurteilt werden kann. Gleichwohl ergeben sich einige Hinweise auf systemische und artifizielle Grundlagen unterschiedlicher Musik in Syrien, so dass zumindest Potentiale eines nicht-funktionalen individuellen Musikverständnisses bzw. Potentiale eines in wechselnden

Funktionen sich allmählich autonomisierenden Musikverständnisses erahnbar werden. Dieses kann von Neuer Musik aufgegriffen werden, ohne dass deswegen ein tradiertes Musikverständnis in den Hintergrund gedrängt werden muss.

Daisam Jalo gelingt es den humanitären Wiederaufbau mit der vielfältigen Kultur in Syrien auf verschiedene Weise kausal in einen Zusammenhang zu bringen. Mit seinem Ansatz veranschaulicht er, dass die Zusammenarbeit im Bereich von Forschung und Kulturarbeit auf vielfältige Weise gelingen kann. In einem so neu erlangten Selbstverständnis kann Syrien dann einer modernen Welt beitreten ohne gewisse weitgehend entwurzelte Zukunftsperspektiven zu riskieren. Ein baldiger Frieden ist neben dem humanitären Aspekt, auch angesichts dieser von Daisam Jalo beschriebenen verheißungsvollen Perspektive dringend zu wünschen.

Berlin/Weimar, im Dezember 2024

Vorwort

Die Grundlage dieses Werkes ist meine Dissertation, die ich am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena eingereicht habe. Die Disputation fand am 13. Mai 2022 statt.

Während der Promotionszeit gestaltete sich die Auseinandersetzung mit dem Thema immer wieder neu und hatte ihre Höhen und Tiefen. In diesem Sinne war die Erstellung dieser Dissertation für mich eine Herausforderung und zugleich eine persönlich sehr bereichernde Erfahrung.

Mein herzlicher Dank gilt an erster Stelle meinem Doktorvater Herrn Prof. Tiago de Oliveira Pinto sowohl für die Betreuung und Erstbegutachtung der Arbeit als auch für die Förderung seit Beginn meines Studiums. Mein herzlicher Dank gilt auch Herrn Prof. Albrecht von Massow für die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens.

Mein besonderer Dank gebührt Herrn Stefan Pohl, Frau Barbara-Maria Vahl und Frau Angelika Spiewak, die freundlicherweise meinen Text Korrektur gelesen haben.

An dieser Stelle möchte ich auch der Musikabteilung des Ethnologischen Museums Berlin danken sowohl für die Bereitstellung des Tonmaterials, das ich für meine Forschung untersucht habe, als auch für die Erleichterung meiner vielen Besuche in der Abteilung.

Darüber hinaus danke ich dem DAAD, der diese Arbeit von 2017 bis 2021 finanziell unterstützt hat.

Persönlich richte ich meinen Dank an all diejenigen, die mich in allen Phasen der Promotion unterstützt haben.

Berlin, im Januar 2023

Daisam Jalo

Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Herausgebers	V
Vorwort	IX
Abkürzungsverzeichnis	XXI
Abbildungsverzeichnis	XXIII
Notenbeispielverzeichnis	XXV
Einleitung	1
Fragestellung	1
Forschungsstand	3
Ausspracheführer	4
Kultureller Wiederaufbau	7
Zum Kulturbegriff	9
Zum Konzept der kulturellen Identität	31
Französische und westdeutsche Erfahrungen beim kulturellen Wiederaufbau	67
Frankreich	73
Bundesrepublik Deutschland	83
Zusammenfassung	112
Die Lage des immateriellen Kulturerbes in Syrien	115
Die Vorgeschichte der UNESCO-Konvention	115
Das Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes	121
MedLiHer-Projekt	126
Die Bemühungen der UNESCO in Syrien seit 2012	133
Syrische Bemühungen um den Schutz syrischer Musiktraditionen	136
Zusammenfassung und Kritik	148

Einführung in die Musiklandschaft Syriens	151
Landschaft.....	151
Gruppen.....	151
Musiktraditionsterminologie in arabischer und syrischer Fachliteratur.....	169
Musiktraditionen zwischen Stadt und Land.....	171
Genres der syrischen Musiktraditionen in der Fachliteratur	172
Der kulturelle Wiederaufbau im syrischen Kontext.....	219
Die Rahmenbedingungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus	219
Die politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus.....	251
Die Kultur und die syrische(n) Identität(en).....	253
Der veränderungsintendierte kulturelle Wiederaufbau Syriens	322
Vorschläge für die praktische Umsetzung der Neubetrachtung syrischer Kultur.....	348
Erhaltung durch Erneuerung, Erneuerung durch Transkulturation – eine Zusammenfassung.....	369
Literaturverzeichnis	375
Anhang	393
Die Metrik der arabischen Dichtung.....	394
Notenbeispiele.....	394

Detalliertes Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Herausgebers	V
Vorwort	IX
Abkürzungsverzeichnis	XXI
Abbildungsverzeichnis	XXIII
Notenbeispielverzeichnis	XXV
Einleitung	1
Fragestellung	1
Forschungsstand.....	3
Ausspracheführer	4
Kultureller Wiederaufbau	7
Zum Kulturbegriff.....	9
Der bedeutungsbezogene Kulturbegriff	12
Das Transkulturalitätskonzept.....	19
Kritik und Gegenkritik	21
Aus der Perspektive der Kulturerbe-Forschung	21
Aus der Perspektive der Musikethnologie	23
Fazit.....	28
Musikanthropologische Einsichten	29
Eine Arbeitsdefinition	30
Zum Konzept der kulturellen Identität.....	31
Die persönliche Identität	31
Die kollektive Identität.....	33
Die konkurrierenden Identitäten	38
Die nationale Identität	39

Die kulturelle Identität und das Kulturerbe.....	40
Die kulturelle Identität der ersten Nationen	42
Die nationale Identität ehemaliger Imperien.....	44
Neue Länder, neue kulturelle Identität.....	46
Von der Ethnie zur Nation	55
Die kulturelle Identität und die Musik	58
Musik, kulturelle Identität und Macht.....	60
Die transkulturelle Identität	62
Fazit.....	65
Französische und westdeutsche Erfahrungen beim kulturellen Wiederaufbau	67
Frankreich	73
Die Wiederaufbauvisionen und die symbolisierte Wiederauferstehung der Nation.....	76
Fazit.....	81
Bundesrepublik Deutschland	83
Die deutsche musikkulturelle Identität von 1700 bis 1945 – eine Kurzdarstellung.....	83
Die musikbezogenen Visionen des westdeutschen kulturellen Wiederaufbaus und deren Verwirklichungen nach 1945	87
Die Rahmenbedingungen des westdeutschen kulturellen Wiederaufbaus nach 1945	87
Regressive Vision, sichere Identität.....	91
Neue Vision, intellektuelle Identität	94
Zukünftige Vision, hochkulturelle Identität.....	97
Das deutsche Volkslied – Verfehlte Vision nationalistisch- gemeinschaftlicher Identität	99
Adornos Kritik	106
Fazit.....	110
Zusammenfassung.....	112

Die Lage des immateriellen Kulturerbes in Syrien	115
Die Vorgeschichte der UNESCO-Konvention.....	115
Das Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes	121
MedLiHer-Projekt.....	126
Die Bemühungen der UNESCO in Syrien seit 2012	133
Syrische Bemühungen um den Schutz syrischer Musiktraditionen	136
Eigeninitiative	136
Syrische Kulturpolitik in Bezug auf die Musiktraditionen	138
Kulturpolitik vor 2005	139
Kulturpolitik von 2005 bis 2011	140
Kulturpolitik von 2012 bis 2017	143
Zusammenfassung und Kritik	148
Einführung in die Musiklandschaft Syriens	151
Landschaft.....	151
Gruppen.....	151
Die arabischsprachigen Communitys.....	152
Die arabischen Beduinen	152
Die Gruppen anderer Islamauslegung.....	155
Die Melkiten und andere arabischsprachige Christen.....	158
Die Araber anderer Nationalitäten	159
Die nicht arabischsprachigen Communitys.....	160
Die Kurden und Jesiden	160
Die Turkmenen und die Turkmän	161
Die antichalcedonischen Christen	164
Die Tscherkessen	167
Die Juden	168
Musiktraditionsterminologie in arabischer und syrischer Fachliteratur.....	169
Musiktraditionen zwischen Stadt und Land.....	171
Genres der syrischen Musiktraditionen in der Fachliteratur	172
Die religiösen Musiktraditionen.....	173

Die christlichen Musiktraditionen.....	175
Die religiöse Musik der Drusen und Schia	179
Die jesidische religiöse Musik	180
Die jüdische religiöse Musik.....	181
At-Taqṣīm	181
As-Samā'ī	182
At-Taḥmīl.....	182
Ad-Dūlāb.....	182
Al-Mauwāl	182
Al-Muhāhā	190
Al-Qudūd Al-Ḥalabīya.....	191
Al-Muwašṣaḥāt Al-Ḥalabīya.....	192
Al- 'Atābā	193
Al-Miḡanā	195
Al-Waṣla	195
Lieder mit erkennbaren Melodietypen	196
Kontextbedingte Genres.....	198
Erntelieder	199
Begräbnisgesänge.....	200
Al-Hḡainī	201
Die Melodientypen von al-Hḡainī.....	202
Die Struktur von al-Hḡainī.....	204
Al-Ḥudā'	204
An-Nāiyl	205
As-Swyḥlī	206
Al-Māymir	206
Al-Lālā	206
Aš-Šrūqīy	207
Ad-Daḡya	208
Al-Ġūfiy	209
Qaṣīdat Al-Fann	210
Al-Hūliya	211

Az-Zağal	211
Andere Musiktraditionen in Syrien.....	213
Die Musik der „Nawar“	215
Der kulturelle Wiederaufbau im syrischen Kontext.....	219
Die Rahmenbedingungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus	219
Die arabische Renaissance	220
Die regionalen Identitäten.....	220
Syrien und die Tanzīmāt	221
Die arabisch-christlichen Intellektuellen und der Nationalismus	224
Das Kulturerbe und die Renaissance.....	227
Renaissance oder Salafismus?	227
Renaissance oder Synkretismus?	231
Die Poesie als kulturelle Ausdrucksform der arabischen Renaissance	231
Zusammenfassung.....	234
Politisch-intellektuelles Geschehen im Ausgang des Osmanischen Reiches.....	235
1918–1946.....	237
Der arabische Nationalismus	237
Die sektenbasierte Regionalität.....	239
1946–1963.....	240
1963–2011.....	243
Die „syrische“ Identität.....	246
Die islamistische Identität.....	248
Die syrische Identität um 2011	250
Zusammenfassung.....	251
Die politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus.....	251
Die Kultur und die syrische(n) Identität(en)	253
Eine „syrische“ kulturelle Identität?	254
Das Kulturerbe und die syrischen Identitäten	255
Die musikkulturellen Identitäten in Syrien	258
Die ethnisch bedingten musikkulturellen Identitäten.....	259

Alternative arabische musikkulturelle Identitäten und das Radio.....	260
Die kurdische politisch-alternative musikkulturelle Identität	267
Die Vertreibungserfahrungen und die tscherkessische alternative musikkulturelle Identität	272
Die armenische Heimat und die armenische alternative musikkulturelle Identität	276
Die beduinische alternative musikkulturelle Identität.....	283
Die turkmenischen alternativen musikkulturellen Identitäten	287
Die religiös bedingten musikkulturellen Identitäten	289
Die musikkulturellen Identitäten der Ismailiten, Jesiden, Schiiten und Sunniten	290
Die musikkulturelle Identität der Drusen.....	291
Die alawitische musikkulturelle Identität.....	295
Die christlichen musikkulturellen Identitäten	299
Die regional bedingten musikkulturellen Identitäten	301
Die städtischen musikkulturellen Identitäten	301
Kleinstädtische musikkulturelle Identitäten	303
Bäuerliche und beduinische alternative musikkulturelle Identitäten	304
Eine vermeintliche regionale Karte syrischer Musiktraditionen.....	306
Die Emotionalität und die syrisch-„orientalische“ musikkulturelle Identität	308
Das Ṭarab	310
Die Soziokultur des Ṭarab-Genres in Aleppo	311
Eine alternative syrische kulturelle Modernität?.....	315
Über die Entzeitlichung und Wiederverzeitlichung im Ṭarab und im Alltag.....	318
Fazit.....	320
Kommentar und Zusammenfassung.....	320
Der veränderungsintendierte kulturelle Wiederaufbau Syriens	322
Die transkulturelle Gesellschaft als Alternative zur gespaltenen Gesellschaft.....	324
Die transkulturelle Bedeutung der syrischen Kultur	325
Die „transkulturellen“ Musikpraktiken in Syrien	327
Geteilte Musikpraktiken.....	327
Musikpraktiken mit „fremden“ Elementen	329

Eine kulturelle Aneignung?	330
Das Community- und Individuen-Engagement	337
Das Experimentieren mit den Musiktraditionen	339
Eine Instrumentalisierung der Musik?	340
Funktion, Authentizität oder Kreativität?	341
Die Veränderung durch das künstlerische Experimentieren	344
Auf künstlerisch-kultureller Ebene	344
Auf soziokultureller Ebene	346
Vorschläge für die praktische Umsetzung der Neubetrachtung syrischer Kultur	348
Transkulturelle Narrative als Lösung?	349
Musik, Islam und Veränderung – eine andere Ausdeutung des herkömmlichen Narrativs	353
Ein arabisches diatonisches Tonsystem?	357
Neue Impulse	359
Populärer vs. höfischer Gesang	362
Fazit	364
Der Musikunterricht als neuer innovativer Kontext	367
Erhaltung durch Erneuerung, Erneuerung durch Transkulturation – eine Zusammenfassung	369
Literaturverzeichnis	375
Anhang	393
Die Metrik der arabischen Dichtung	394
Notenbeispiele	394
Die Maqāmāt	394
Al-Mauwāl	396
Al-Muwaššahāt Al-Ḥalabīya	404
Al-Miğānā	405
Lieder mit erkennbaren Melodietypen	406
Kontextbedingte Genres	407

Abkürzungsverzeichnis

Bd.	Band
Bde.	Bände
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
CDU	Christliche Demokratische Union
CSU	Christliche Soziale Union
ebd.	ebenda
d. h.	das heißt
f.	folgende Seite
ff.	fortfolgende Seite
Fn.	Fußnote
ggf.	gegebenenfalls
hl.	heilig
Hrsg.	Herausgeber
IKE	immaterielles Kulturerbe
IKEK	Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes
Jh.	Jahrhundert
k. A.	keine Angaben
NB	Notenbeispiel
n. Chr.	nach Christus
NGO	nicht staatliche Organisation
Nr.	Nummer
o. g.	oben genannte(n)
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
o. O. u. J.	ohne Ort und Jahr
Pl.	Plural
S.	Seite(n)
Sg.	Singular
sog.	sogenannte(n)
Sp.	Spalte

SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
s. S.	siehe Seite(n)
v. a.	vor allem
v. Chr.	vor Christus
vgl.	vergleiche
wie Anm.	wie Anmerkung
wörtl.	wörtlich
u.	und
u. a.	unter anderem / in Literaturangaben „und andere“
usw.	und so weiter
Zit.	Zitat
z. B.	zum Beispiel
z. T.	zum Teil

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Die Entstehung einiger Bedeutungsebenen in der damaszenischen Gesellschaft zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert.....	18
Abbildung 2:	Karte Syriens (1)	120
Abbildung 3:	Karte Syriens (2)	153
Abbildung 4:	Karte Syriens (3)	309

Notenbeispielverzeichnis

Notenbeispiel 1:	Der erste Melodietypus von al-Hġainī	203
Notenbeispiel 2:	Der zweite Melodietypus von al-Hġainī.....	203
Notenbeispiel 3:	Der dritte Melodietypus von al-Hġainī.....	203
Notenbeispiel 4:	Der vierte Melodietypus von al-Hġainī.....	203
Notenbeispiel 5:	Ein Auszug aus dem als Hġainī gesungenen Gedicht „Haihu Yallī Rākibīna ‘alā l-Ṣalāiyīl“	210
Notenbeispiel 6:	Ein Auszug aus dem als Ġūfy gesungenen Gedicht „Haihu Yallī Rākibīna ‘alā l-Ṣalāiyīl“	210
Notenbeispiel 7:	Der Melodietypus von al-Hūliya „Ġaišinā Yallī Madd l-Yaum“	212
Notenbeispiel 8:	Der Melodietypus von al-Hūliya „Yā Ṭālī‘a ‘al- Balkūn“	212
Notenbeispiel 9:	Eine vereinfachte Darstellung des Bayātī-Maqām	394
Notenbeispiel 10:	Eine vereinfachte Darstellung des Maqām Musta‘ār aufgrund dessen theoretischer Darstellung in der kirchlich-byzantinischen Musiktheorie	395
Notenbeispiel 11:	Eine vereinfachte Darstellung des Maqām Musta‘ār aufgrund dessen Darstellung in der türkischen Musiktheorie	395
Notenbeispiel 12:	Eine vereinfachte Darstellung des Huzām-Maqām	395
Notenbeispiel 13:	Eine vereinfachte Darstellung des Nahawand-Maqām.....	395
Notenbeispiel 14:	Eine vereinfachte Darstellung des Ḥiġāz-Nawā- Maqām	396
Notenbeispiel 15:	Eine vereinfachte Darstellung des Ṣabā-Maqām.....	396
Notenbeispiel 16:	Eine vereinfachte Darstellung des Rast-Maqām	396
Notenbeispiel 17:	Eine vereinfachte Darstellung des Sikāh-Maqām	396
Notenbeispiel 18:	Eine vereinfachte Darstellung des ‘Aġam-Maqām	396
Notenbeispiel 19:	Die Transkription des ersten Mauwāl der Aufnahme 50 aus der Royl-Sammlung	401
Notenbeispiel 20:	Die Transkription des zweiten Mauwāl der Aufnahme 50 aus der Royl-Sammlung	403
Notenbeispiel 21:	Der Rhythmuszyklus al-Faḥt.....	404
Notenbeispiel 22:	Der Rhythmuszyklus az-Zarāfāt.....	404
Notenbeispiel 23:	Der Rhythmuszyklus al-Maṣmūdī.....	404
Notenbeispiel 24:	Die Hauptversion vom Rhythmuszyklus Samā‘ī Ṭaqīl	405
Notenbeispiel 25:	Der Rhythmuszyklus Waḥda.....	405

Notenbeispiel 26:	Die Transkription der ersten Zeile der Mīḡanā-Darbietung (Vierzeiler) aus der Aufnahme 151 in der Roysl-Sammlung	405
Notenbeispiel 27:	Die Transkription der zweiten Zeile der Mīḡanā-Darbietung (Zweizeiler) aus der Aufnahme 167 in der Roysl-Sammlung	406
Notenbeispiel 28:	Die Transkription der ersten zwei Zeilen der Mīḡanā-Darbietung (Vierzeiler) aus der Aufnahme 220 in der Roysl-Sammlung	406
Notenbeispiel 29:	Ein Auszug aus dem Lied Yā Hwydalak in der Aufnahme 184 der Roysl-Sammlung.....	406
Notenbeispiel 30:	Ein Auszug aus dem Lied Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā (Aufnahme 182 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in F).....	407
Notenbeispiel 31:	Ein Auszug aus dem Lied Yā Bū z-Zuluf (Aufnahme 176 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in F)	407
Notenbeispiel 32:	Die Transkription des ersten Zweizeilers der Mūlaiyā Dairīya-Darbietung aus der Aufnahme 102 in der Roysl-Sammlung	407
Notenbeispiel 33:	Die Transkription des ersten Vierzeilers der Mūlaiyā Ġarbīya-Darbietung aus der Aufnahme 214 in der Roysl-Sammlung	408
Notenbeispiel 34:	Die Transkription des ersten Zweizeilers der Mūlaiyā-Darbietung aus der Aufnahme 232 in der Roysl-Sammlung	408
Notenbeispiel 35:	Die Transkription der ersten zwei Zeilen der Yā Zarīfa ʔ-Ṭūl-Darbietung aus der Aufnahme 144 in der Roysl-Sammlung	409
Notenbeispiel 36:	Die Transkription der Nāiyl-Darbietung (ursprünglich in F) aus der Aufnahme 95 in der Roysl-Sammlung.....	409
Notenbeispiel 37:	Die Transkription der Swyḡlī-Darbietung aus der Aufnahme 95 in der Roysl-Sammlung	409
Notenbeispiel 38:	Ein Auszug aus einer Māymir-Darbietung (Aufnahme 216 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in E).....	410
Notenbeispiel 39:	Ein Auszug aus einer Lālā-Darbietung (Aufnahme 46 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in Gis).....	410
Notenbeispiel 40:	Ein Auszug aus einer instrumentalen Lālā-Darbietung (Aufnahme 171 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in Es).....	410
Notenbeispiel 41:	Ein Auszug aus einer Lālā-Darbietung (Aufnahme 207 der Roysl-Sammlung) in Cis (ursprünglich in Eis).....	411

Notenbeispiel 42:	Ein Auszug aus einer Lālā-Darbietung (Aufnahme 208 der Royl-Sammlung) in D (ursprünglich in C).....	411
Notenbeispiel 43:	Ein Auszug aus einer Šrūqīy-Darbietung (Aufnahme 149 der Royl-Sammlung) in D (ursprünglich in B).....	412

Einleitung

Syrien ist ein Land, das von seiner ethnischen und religiösen Diversität geprägt ist; eine Tatsache, die man auch musikalisch spüren kann. Seit Jahrtausenden war Syrien immer wieder eine Bühne für die Kriege benachbarter Völker, aber auch ein Schmelztiegel für deren Kulturen und Traditionen. Heutzutage macht Syrien wieder eine solche Erfahrung, mit dem Unterschied, dass seine eigenen Kulturen dadurch gefährdet sind.

Wegen der politischen Wandlungen nach dem Ersten Weltkrieg und den damit verbundenen Grenzziehungen wurden die natürlichen und kontinuierlichen Lebenskontexte der dort ansässigen Stämme und Gruppen unterbrochen. Trotzdem sind die in den Nationalstaat Syrien integrierten Gebiete und die in ihnen lebenden Gruppen mehr oder weniger repräsentativ für das, was früher als Syrien bezeichnet wurde. Von den hauptsächlich durch Kurden besiedelten Gebieten im Norden Syriens, an Aleppo und den Wüstengebieten vorbei bis zu den Städten Dar‘ā und as-Suwaidā’ im Süden; und von dem westlichen, von Alawiten und Christen bewohnten Küstengebirge, über Idlib, Ḥimṣ und Ḥamā bis zu den östlich an den Ufern des Euphrats gelegenen Städten ar-Raqqa und Dair az-Zūr trifft man auf ganz unterschiedliche Traditionen, die großteils denjenigen der Nachbarländer ähneln. In diesem Kontext spielten die Beduinen eine ganz besondere Rolle, denn sie bewegten sich ständig innerhalb des ausgedehnten Raums von Nordsyrien bis zum Süden der arabischen Halbinsel und hielten dadurch ihre eigenen Traditionen sowie die Traditionen anderer lebendig.

Fragestellung

Die vorliegende Arbeit geht von einer einzigen Forschungsfrage aus, die sich aber im Rahmen der Arbeit in viele weitere gliedert. Dies ist einerseits durch die besondere geografische, soziale, kulturelle und politische Situation Syriens und andererseits durch die Komplexität des Themas selbst bedingt.

Die Inkompetenz der arabischen, islamistischen und z. T. syrischen Nationalismen und besonders der damit verbundenen vereinheitlichenden „nationalen Kultur“, die ethnische und religiöse Kulturvielfalt Syriens auf politischer und institutioneller Ebene angemessen wahrzunehmen und auf gesellschaftlicher Ebene friedlich zu fördern, trug mindestens seit der Unabhängigkeit (1946) zur Intensivierung der ethnischen, religiösen und regionalen Unterschiede bei.

Diese Tatsache diene seinerseits als Grundlage für die gesellschaftliche Spaltung und begünstigte somit u. a. den heutigen syrischen Konflikt. Vor diesem Hintergrund kann man davon ausgehen, dass die *syrische Frage* notwendigerweise und prinzipiell kulturellen Ursprungs ist und daher in erster Linie kulturell angegangen werden muss. Der syrische Konflikt und die damit verbundene Zerstörung materiellen und immateriellen Kulturerbes bringen auf der anderen Seite Diskontinuitäten mit sich. In diesem Kontext fühlt man sich dazu aufgefordert, sich zu fragen, was heute Kultur und Identität bedeuten und ebenso, was die Beziehung zwischen Krieg und Kontinuität ist bzw. sein könnte. Außerdem tauchen in diesem Kontext auch Fragen des Wiederaufbaus auf. Diese beschränken sich normalerweise auf die Ökonomie, Infrastruktur und bestenfalls auf das materielle Kulturerbe. Hingegen wird kaum über einen kulturellen Wiederaufbau im immateriellen Sinne debattiert. Deswegen wird in dieser Arbeit darüber nachgedacht, welcher kulturelle Wiederaufbau in Syrien beabsichtigt werden sollte.

Ein wesentlicher Bestandteil der „syrischen Kultur“ ist jedoch vom Kulturerbe abhängig, zu dem auch die Musiktraditionen gehören. Bei der kulturbasierten Annäherung an Syrien muss man dann unbedingt das immaterielle Kulturerbe (IKE) einschließlich der Musiktraditionen berücksichtigen. Definiert werden soll also zuerst, was die „syrischen Musiktraditionen“ sind. Eine Analyse der Bemühungen aller an der Erhaltung des immateriellen Kulturerbes beteiligten Akteure ist darüber hinaus in dem Sinne unabdingbar, um die aktuelle Lage dieses Kulturerbes und v. a. die der Musiktraditionen zu ermitteln. Tatsächlich will die vorliegende Arbeit die Rolle der syrischen Musiktraditionen beim kulturellen Wiederaufbau untersuchen. In den soziokulturellen oder politischen Projekten, bei denen es üblicherweise um eine Miteinbeziehung der Musik (z. B. als eine friedensstiftende oder gemeinschaftsbildende Möglichkeit) geht, wird dennoch die Musik zum „Instrument“. Dies bedeutet, dass zum Nachteil von Musik selbst das Außermusikalische das Künstlerische überlagert. Dadurch wird die Musik u. a. manipuliert, konserviert oder politisiert. Fragen sollte man sich dann auch, ob eine Miteinbeziehung der Musik in ein soziokulturelles Projekt ohne deren Benachteiligung möglich sei.

Die vorliegende Arbeit will im Endeffekt einen Beitrag zur aktuellen Forschung auf verschiedenen Ebenen leisten. Zum einen soll hier auf die u. a. politisch bedingte (musik-)wissenschaftliche Vernachlässigung vieler Musiktraditionen in Syrien aufmerksam gemacht werden. Zum anderen bietet die vorliegende Arbeit einen weiteren Beweis – diesmal aus dem Ostmittelmeerraum –

für die aktive soziokulturelle Rolle der Musik in der Mitkonstituierung ethnischer, religiöser, regionaler und nationaler Identitäten an. Darüber hinaus sieht sich die vorliegende Arbeit als einen Teil der aktuellen wissenschaftlichen Debatte über die Transkulturalität und deren gesellschaftliche Rolle. In ihrem Kern will sie dennoch durch die theoretischen Überlegungen zur aktiven Rolle der Musik bei einer Wegbereitung des konstruktiven gesellschaftlichen Umbaus ähnlichen Fachstudien Vorschub leisten. Die Hauptforschungsfrage dieser Arbeit lautet dann folgendermaßen: Wie können die syrischen Musiktraditionen – als immaterielles Kulturerbe – zum kulturellen Wiederaufbau Syriens beitragen, ohne aber dabei instrumentalisiert zu werden?

Forschungsstand

Weiterhin erschwert wird die Fragestellung in ihrer Kompliziertheit durch den Stand der Forschung über einige der erwähnten Subpunkte. Besonders die Erforschung der „syrischen Musik“ einschließlich der vielen syrischen Musiktraditionen ist hier gemeint. Es liegen nur wenige fundierte Untersuchungen vor, die sich ausschließlich mit dem Thema der arabischen Kunstmusik in Syrien befassen, während meist nur kurzgefasste Lexikonbeiträge die ländlichen Musiktraditionen sowie die regionalen, ethnischen und religiösen Musiktraditionen thematisieren. In einigen Fällen sind darüber hinaus nur unvollständige und flüchtige Angaben bzw. gar keine Angaben über die jeweiligen Musiktraditionen verfügbar. Die in letzter Zeit entstandene syrische Literatur zum Thema „Volkslied“ ist eher im Rahmen der Bemühungen um die Erhaltung des Letzteren zu beobachten und bezieht sich leider wenig auf die Musik, sondern eher auf den Gesangstext.

Der kulturelle Aspekt der Musik bzw. die Musik als ein *aktiver* Faktor im soziokulturellen Leben der Individuen und Gruppen überall in der Welt ist seinerseits auch untererforscht. Die musikethnologische Forschung ist in diesem Bereich zwar wegbereitend. Die Intensivität der Beschäftigung mit dem Thema reicht aber noch längst nicht aus, um von einer einflussreichen Orientierung zu reden. Ebenfalls untererforscht ist das Thema „Kultureller Wiederaufbau“. In der Tat findet man ganz wenige Beiträge mit Bezug auf den kulturellen Wiederaufbau im materiellen Sinne und quantitativ noch geringere Beiträge, die sich mit dem immateriellen kulturellen Wiederaufbau befassen.

Ausspracheführer

Für die Aussprache der transliterierten arabischen Wörter steht der folgende Ausspracheführer zu Hilfe:

Ā ā	langes A, entspricht zwei As in Reihe wie in „Haar“
B b	wie das deutsche B
T t	wie das deutsche T
Ṭ ṭ	wie das englische TH in „through“
Ĝ ĝ	wie das englische G in „giraffe“
Ḥ ḥ	ein stimmloser pharyngaler Frikativ (ein Rachenlaut)
Ḫ ḫ	wie das deutsche CH in „doch“
D d	wie das deutsche D
Ḍ ḍ	wie das englische TH in „the“
R r	wie das deutsche R
Z z	wie das deutsche S in „See“
S s	wie das deutsche S in „Bus“
Š š	wie das deutsche SCH in „schreiben“
Ṣ ṣ	ein emphatisches arabisches S
Ḍ ḍ	ein emphatisches arabisches D
Ṭ ṭ	ein emphatisches arabisches T
Ẓ ẓ	ein emphatisches arabisches Z
‘	ein stimmhafter pharyngaler Frikativ (ein Rachenlaut)
Ġ ġ	wie das deutsche gerollte R
F f	wie das deutsche F
Q q	ein stimmloser uvularer Plosiv (ein Verschlusslaut)
K k	wie das deutsche K
L l	wie das deutsche L
M m	wie das deutsche M
N n	wie das deutsche N
H h	wie das deutsche H
W w	Je nach Lage im Wort wie das deutsche U in „auch“ oder in „Bus“
oder	

Û ü	
Y y	lang wie das deutsche IE in „lieb“
oder	
Ī ī	
'	kurzes A, entspricht A <u>am Beginn</u> eines Wortes wie in „auch“
A a	(meist als Vokalisation) kurz wie das deutsche A in „Macht“
I i	(meist als Vokalisation) kurz wie das deutsche I in „mit“
U u	(Vokalisation) kurz wie das deutsche U in „muss“

Für die Aussprache der kurdischen Wörter werden die Buchstaben A, B, D, F, G, H, K, L, M, N, O, P und T wie beim deutschen Alphabet ausgesprochen. Für die anderen Buchstaben steht der folgende Ausspracheführer zu Hilfe:

E e	entspricht dem deutschen Ä
Ê ê	wie das E in Schnee
I i	wie das englische I in bit
Î î	wie das I in Linie
U u	wie das englische U in bull, aber noch kürzer
Û û	wie das deutsche U
C c	wie das DSCH in Dschungel
Ç ç	wie das deutsche SCH in Schlüssel
Ĥ ĥ	entspricht dem arabischen Ĥ
J j	wie das J in Job
Q q	wie das arabische Q
R r	wie das deutsche gerollte R
S s	wie das Stimmlose S in Maske
Ş ş	wie das deutsche SCH in schreiben
V v	wie das deutsche W
W w	entspricht dem englischen w in walk
X x	wie das CH in Nach
Y y	wie das deutsche J in Jahr
Z z	wie das deutsche S in Sack

Für die Aussprache der tscherkessischen Wörter werden neben den Buchstaben, die genau wie in der deutschen Sprache ausgesprochen werden, die folgenden besonderen Zeichen verwendet:

Š š	wie das deutsche S in spät
Č č	wie das TSCH in Tschüss
Q q	wie das arabische Q

Kultureller Wiederaufbau

In einem von Tod, Zerstörung und Vertreibung erschütterten Land denkt man vornehmlich an die humanitäre Lage. Als betroffener Einwohner sucht man also in erster Linie Lösungen für alltägliche und dringende Probleme der Nahrungsbeschaffung und des Schutzes. Sobald der Krieg zu Ende ist – oder manchmal auch vorher – beginnt die Phase der Schadensauswertung und der Planung bzw. Ausführung des Wiederaufbaus. Bedauerlicher- und zugleich paradoxerweise dehnte sich das Ausmaß kriegsbedingter Zerstörung im Laufe der Menschheitsgeschichte mit dem „Fortschritt“ der Zivilisierung und der Technologie aus, anstatt sich zu verringern. Jedenfalls ist das Ausmaß an Zerstörung mit und seit den beiden Weltkriegen des vergangenen Jahrhunderts gewaltig geworden. Betroffen sind dabei auch kulturelle Einrichtungen jeder Art, was dementsprechend das kulturelle Leben des jeweiligen kriegsbetroffenen Landes beeinträchtigt. Noch mehr Anlass zur Sorge gibt dennoch die dadurch verursachte Bedrohung der soziokulturellen Lebensaspekte. Denn Kultur und gesellschaftliche Prozesse sind miteinander verflochten. So treten u. a. handwerkliche, künstlerische, v. a. musikalische, sowie glaubensbezogene alltägliche Tätigkeiten in Erscheinung mit sozialen Vorgängen und können daher jeweils von ihrem sozialen Aspekt kaum getrennt werden. Dass der Wiederaufbau im materiellen Sinne die Wiedererrichtung kultureller Institutionen sowie die Wiederherstellung der damit verbundenen kulturellen und künstlerischen Tätigkeiten in sich begreift, ist ja selbstverständlich. Darum war auch meist die Rede von diesem Prozess im Sinne von *kultureller Wiederbelebung*, speziell in Westeuropa nach dem Zweiten Weltkrieg. Genau betrachtet vermittelt das Wort „Wiederbelebung“ den Eindruck, dass es sich dabei um etwas Ausgestorbenes handelt, was auch mit dem für diese Arbeit als Grundlage genommenen Verständnis vom IKE nicht übereinstimmt. Eine Wiederbelebung schließt darüber hinaus meistens das Hervortreten neuer Perspektiven aus.

Der Ausdruck „*Kultureller Wiederaufbau*“ bietet mit seinen Varianten, wie z. B. „Kultur im Wiederaufbau“ und „Wiederaufbau der Kultur“, einen Ausweg an. Zum einen wird er in der Fachliteratur nur selten im materiellen Sinne verwendet und eher entweder mit speziellen institutionellen kulturpolitischen Einsätzen oder im Allgemeinen mit intellektuell bestimmten Vorstellungen und Maßnahmen assoziiert, die sich insgesamt im Rahmen eines zumeist umfassenden Wiederaufbauprozesses entwickeln. Zum anderen setzt der kulturelle

Wiederaufbau zwar implizit voraus, dass eine Verbindung zur Vergangenheit weiterbesteht, sein Bezug zur Vergangenheit ist jedoch offen und lässt dabei Raum für neue Überlegungen über die am Ende zu erhaltenden Praktiken und Vorstellungen.

In dieser Arbeit werden die o. g. Begriffsverwendungen, nämlich als institutionelles und intellektuelles Privileg, nur in bestimmten Aspekten beibehalten. Dem geschwächten gesellschaftlichen Aspekt wird hingegen mehr Gewicht u. a. sowohl in der Analyse als auch durch die Hervorhebung der Rolle der Community als Entscheidungsträger verliehen. Der kulturelle Wiederaufbau versteht sich hier dann als ein Wiederaufbau des Immateriellen im sozialen und gleichzeitig kulturellen Leben zwecks einer selbst entschiedenen Weiterentwicklung sozialer Strukturen sowie kultureller Praktiken (und könnte selbst deswegen noch in früheren Phasen des Krieges in Verkoppelung mit anderen humanitären Maßnahmen angewandt werden). Es besteht trotzdem ein Zusammenhang mit dem Materiellen, weshalb eine Anknüpfung an politische, wirtschaftliche und bauliche Wiederaufbaumaßnahmen in der Realität nicht auszuschließen ist, insbesondere in Bezug auf die Musiktraditionen in den ländlichen Gebieten. In der Tat bedürfte es einer einheitlichen Wiederaufbauplanung, welche bereits die Lage vor Ort aus soziokulturellen, wirtschaftlichen, politischen, baulichen und anderen Perspektiven analysieren und dementsprechend behandeln würde. Nur so könnte ein kultureller bzw. soziokultureller Wiederaufbau mit Sicherheit gelingen. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich nur auf den kulturellen Wiederaufbau und dessen möglichst zu realisierende Maßnahmen, wenn auch ggf. eine Verbindung mit anderen Perspektiven hergestellt wird.

Die Methodologie zur Untersuchung eines kulturellen Wiederaufbaus Syriens im fünften Kapitel eröffnet sich in diesem Kapitel durchaus mit der Frage über den hier zu adoptierenden Kulturbegriff. Insofern kristallisiert sich eine Kulturbegriffsdefinition heraus, auf deren Basis die folgenden Schritte aufbauen. Anschließend wird eine Vorstellung des Begriffs der kulturellen Identität dargelegt. Dies soll selbstverständlich mit der vorher zu erarbeitenden Definition des Kulturbegriffs übereinstimmen. Jedoch soll zuerst ein kurzer Überblick über einige Aspekte der Identitätskonzepte gegeben werden. Danach werden zwei weltweit gemachte Erfahrungen im Bereich des kulturellen Wiederaufbaus dargestellt und deren schon bewerkstelligte Analysen zusammengefasst und kommentiert. Das Ziel ist da v. a., die damaligen Kulturvorstellungen sowie die Wiederaufbauvorstellungen der Kultur in den jeweiligen Ländern in Verbindung mit den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Konditionen der

Nachkriegszeit sowie die womöglich hinterlassenen Spuren ihrer Wechselbeziehung im Musikleben systematisch zu thematisieren. Die institutionellen und gesetzlichen Perspektiven eines kulturellen Wiederaufbaus bleiben jedoch außer Betracht.

Zum Kulturbegriff

Es ist heutzutage fast zu einer Tradition geworden, zum Beginn wissenschaftlicher sich ganz oder z. T. mit dem Thema Kulturkonzept befassender Beiträge die verschiedensten Definitionen bzw. Verwendungen des Kulturbegriffs zu benennen und im Anschluss eine bzw. mehrere zum jeweiligen Beitrag passende und in dessen Zusammenhang stehende Definitionen auszusuchen. Dieser Tradition folgend werden an dieser Stelle nur einige Kategorisierungen der Kulturbegriffsdefinitionen aufgeführt, die einerseits generell möglichst verschiedene Aspekte dieses Begriffs widerspiegeln und andererseits systematisch Verbindungspunkte mit dem Thema des kulturellen Wiederaufbaus bilden. Dabei soll sich anhand der vorgestellten Aspekte eine im Rahmen dieser Arbeit kohärente Arbeitsdefinition herauskristallisieren. Diese soll schwerpunktmäßig den sozioanthropologischen Aspekt der Musik in der wissenschaftlichen Disziplin der Musikethnologie hervorheben – besonders in Anlehnung an den sich unlängst etablierten Zusammenhang mit dem in der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes (IKEK) eingeführten Begriff vom IKE. Zu beobachten ist auch, dass das Wort Kultur bzw. Hochkultur oft als die Bezeichnung für eine Zusammensetzung künstlerischer Produkte meist individueller Schöpfer verwendet wird, die aber alles in allem einer ethnischen Gruppe bzw. einer Nation zugeschrieben werden. In dieser Arbeit soll diese Begriffsverwendung zwar in bestimmten Kontexten separat auftauchen, steht aber nicht im Fokus. Allerdings ist ihre Miteinbeziehung in der gedachten Definition nicht ausgeschlossen, da hier ein gesamtgesellschaftliches Kulturverständnis angestrebt wird.

Eine schematische Darstellung der Kulturbegriffsdefinitionen, wie sie sich bei den Autoren A. L. Kroeber und Clyde Kluckhohn (1952) am besten findet, wäre an dieser Stelle vielleicht von Vorteil. Dennoch wird hier auf eine Auflistung einer Auswahl dieser Definitionen verzichtet. Stattdessen versucht der Verfasser die verschiedenen, ihnen innewohnenden Begriffe der Kultur kennenzulernen. Dadurch können interessanterweise die wichtigsten Facetten der Kultur erläutert und dementsprechend je nach ihrem Bezug zum jeweiligen Thema in der herauszuarbeitenden Definition miteinbezogen werden. Allerdings fallen

mehrere Definitionen des Kulturbegriffs nicht nur unter einen einzigen Definitionstyp. Ihre Kategorisierung hängt demgemäß von der Perspektive des Kategorisierenden ab, sie beeinflusst, welcher Aspekt der Kultur durch die Definition hervorgehoben wird. Lina Hammel merkt schon in ihrer Zusammenfassung über die Unterschiedlichkeit der Kulturbegriffsdefinitionen an, dass „[...] die vielen verschiedenen Kulturbegriffs-Definitionen hauptsächlich darin divergieren, dass sie unterschiedliche Aspekte von Kultur in den Vordergrund rücken, so dass sie teilweise schwer vergleichbar werden“.¹ Ihrer Meinung nach bestehe die einzige Ausdifferenzierungsmöglichkeit ausschließlich in der Betrachtung der Kultur als in sich vollendetes statisches Produkt entgegen der Vorstellung jener als etwas sich in kontinuierlichem Wandlungsprozess Befindliches, wie es sich in den neusten Kulturbegriffsdefinitionen erkennen lasse.²

Die Veröffentlichung *Culture – A Critical Review of Concepts and Definitions* von Kroeber und Kluckhohn bietet sieben kommentierte Kategorien von Definitionen an. Diese sind: deskriptive, historische, normative, psychologische, strukturelle, genetische und „unvollständige“ Definitionen.³ Vor allem sind an dieser Stelle die Kulturbegriffe der historischen, normativen, psychologischen, strukturellen und genetischen Kategorien von Interesse. Beleuchtet wird in den historischen Definitionen die soziale Funktion der Kultur innerhalb der jeweiligen Gruppe als ein Erbe und somit ein Verständnis von der Kultur als eines Tradierungsprozesses. Dieser Aspekt der Kultur wurde offensichtlich später in die IKE-Definition der UNESCO von 2003 übernommen. Bei den beiden, von Kroeber und Kluckhohn designierten Gruppen der normativen Definitionen steht hingegen die Wichtigkeit der in einer sozialen Gruppe gemeinhin akzeptierten Regeln des sozialen Verhaltens im Vordergrund. In diesem Sinne bildet das soziale Verhaltensmuster einschließlich der sozialen Werte einen wesentlichen Aspekt der Kultur, durch den eine Gruppe definiert werden könnte. Die psychologischen Definitionen heben ihrerseits die Prozesse der Anpassung an die Umgebung sowie die des Erlernens durch Überlieferung hervor. Diese beiden Verständnisse der Kultur sind mehr oder weniger mit denjenigen der historischen und normativen Definitionen verbunden. Jedenfalls bleibt

¹ Lina Hammel, „Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Versuch eines Literaturberichts“, in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (2007), S. 1–21, hier: S. 14, <<http://www.zfkm.org/07-hammel.pdf>>, heruntergeladen am 21.08.2018.

² Vgl. ebd., S. 10.

³ Vgl. A. L. Kroeber und Clyde Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge 1952, S. 43–72.

in ihnen die produktorientierte Vorstellung von Kultur dominierend. Diese Kulturvorstellung ist dennoch sowohl in den strukturellen Definitionen deutlicher, die die Kultur als ein Design bzw. Gefüge von zusammenhängenden Komponenten darlegen, wie u. a. beim sozialen Verhalten und Glauben, als auch in den genetischen Definitionen, in denen die Kultur als Produkt menschlicher Tätigkeit betrachtet wird. Mit der „Tätigkeit“ ist in den Letzteren allerdings nicht nur das physische Handeln gemeint und das „Produkt“ ist nicht notwendigerweise materiell (Ideen, Symbole usw.).

Dieses genetische Verständnis von Kultur erinnert z. T. an die Definition des IKE, die seitens der UNESCO für die Konvention von 2003 angelegt wurde. Demnach ist das IKE:

[...] the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity [...].⁴

Gerade nicht – auch nicht von der UNESCO – als Kulturbegriffsdefinition genannt, lässt sich trotzdem diese IKE-Definition mit vielen der o. g. Facetten der Kultur identifizieren, die die obigen Kategorien umfassen, und beinhaltet folglich in seinem Kern eine eigene Definition des Kulturbegriffs. Vor allem der Aspekt der Überlieferung macht dies deutlich, aber auch die Fokussierung auf die Neuerschaffung der kulturellen Praktiken, der Ausdrücke, des Wissens und der Fähigkeiten als Anpassung an die Veränderungen in der natürlichen und sozialen Umgebung. Zwar könnte das Wort „Cultural Heritage“ bzw. Kulturerbe einen Widerspruch in diesem Zusammenhang herausfordern, denn seine Verwendung wird meistens mit etwas Vergangenen bzw. Ausgestorbenem in Verbindung gebracht. Erleichternd ist aber, dass die Konvention der UNESCO die Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit des betroffenen Kulturerbes, dementsprechend *Living Heritage* genannt, voraussetzt.⁵ Beachtenswerter ist eben die Einbeziehung beider Perspektiven auf Kultur, nämlich Kultur als Prozess und

⁴ UNESCO, *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris 2016, S. 5, <https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2016_version-EN.pdf>, heruntergeladen am 05.11.2024.

⁵ Vgl. UNESCO, *Sixth session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, o. O. u. J., S. 4, <<https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf>>, heruntergeladen am 27.08.2018.

Kultur als etwas Feststehendes. So geht in der vereinheitlichenden „Definition“ die Kultur als das von der vorangegangenen Generation überlieferte Erbe einher mit der seitens der betroffenen Community in Erwiderung auf die sich verändernde Umgebung unaufhörlich umgestalteten Kultur.

Gleichwohl war der Zeitraum zwischen 1952 – dem Publikationsjahr der Arbeit von Kroeber und Kluckhohn – und 2003 bezüglich des Kulturbegriffs durch eine Erweiterung und Entfaltung dessen, was wir als Kultur benennen, gekennzeichnet. Zwei markante Momente dieser Entfaltung waren für die Neudefinierung bzw. Neubetrachtung des Kulturbegriffs maßgebend: der Umschwung der Kulturforschung zu den Jugend-Subkulturen als Schwerpunkt der neu etablierten Cultural Studies, besonders in dem 1964 in Birmingham gegründeten *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), und die Einführung des Konzepts der Transkulturalität von Wolfgang Welsch.

Der bedeutungsbezogene Kulturbegriff

Nach Ansicht der Begründer des CCCS seien die gesellschaftlichen, ökonomischen und bildungsbezogenen Veränderungen der Nachkriegszeit für die Entstehung von Jugend-Subkulturen, wie z. B. Skinheads und Teddy-Boys in Großbritannien, verantwortlich.⁶ Für die Forscher des CCCS waren diese Jugend-Subkulturen wegen ihrer eigenständigen alltäglichen kulturellen Ausdrucksformen, die sie von anderen Jugend-Subkulturen sowie von ihren sog. Stammkulturen – z. B. der Arbeiter-Kultur – unterschieden, von großer Bedeutung.⁷ Die Stammkultur repräsentiert selbstverständlich nur einen Kreis aus mehreren Lebens- bzw. Kulturkreisen mit dem jeweiligen Menschen im Zentrum. Da aber Clarke zufolge die Mitglieder solcher Jugend-Subkulturen in diese jeweiligen Stammkulturen hineingeboren werden, seien diese Mitglieder zuerst gesellschaftlich durch deren Normen, Gewohnheiten, Sitten usw. und darüber hinaus durch die sämtlichen aus den anderen Kulturkreisen stammenden Konfigurationen, z. B. die Konfigurationen der sozialen Beziehungen zwischen den verschiedenen Schichten, bedingt.⁸ Den Untersuchungen der Forscher vom CCCS zufolge transformieren, reproduzieren und gestalten die Mitglieder der jeweiligen Gruppe bzw. Subkultur dann diese vorgegebene Kultur auf ihre

⁶ Vgl. John Clarke u. a., „Subkulturen, Kulturen und Klasse“, in: Axel Honneth u. a. (Hrsg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1979, S. 39–131, hier: S. 52–55.

⁷ Vgl. ebd., S. 47.

⁸ Vgl. ebd.

eigene Art und Weise neu.⁹ Der in Birmingham entstandene Kulturbegriff vertritt die o. g. Punkte und ist von John Clarke wie folgt zusammengefasst:

Eine Kultur enthält die „Landkarten der Bedeutung“, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen. Diese [...] sind in den Formen der gesellschaftlichen Organisationen und Beziehungen objektiviert, durch die das Individuum zu einem „gesellschaftlichen Individuum“ wird. Kultur ist die Art, wie die sozialen Beziehungen einer Gruppe strukturiert und geformt sind; aber sie ist auch die Art, wie diese Formen erfahren, verstanden und interpretiert werden.¹⁰

Obwohl der jenseits dieser Definition stehende Begriff sich hauptsächlich auf die Jugend-Subkulturen bezieht, könnte er sinnvoll auf andere (Teil-)Kulturen übertragen werden, wie z. B. die Dorf- und die geschlossenen religiösen Gemeinschaften. Dass Kultur im Sinne des obigen Begriffs beides ist, also einerseits eine gegebene Sozialordnung und die in ihr steckende Symbolhaftigkeit, die in ihr präsenten Werte und Bedeutungen sowie andererseits die Verhaltensmuster und Praktiken (als Erfahrungs- und Interpretierungsmöglichkeiten), ermöglicht diese Funktionalisierung. Die „Eingeweihten“ der jeweiligen Kultur interpretieren das Verhalten (einschließlich des Sprachgebrauchs und der Musikpraxis) ihrer Gleichgesinnten oder eben das der Außenstehenden, das selbst ein Muster haben kann, und reagieren dementsprechend. Nichtsdestoweniger sind Bedeutungs- und Verhaltensmuster nicht stabil und können u. a. durch die neuen Generationen und/oder den Austausch mit anderen Gruppen verzweigt, abgeändert und angepasst werden. Die Rolle der Ersteren ist dabei so immens, dass neuerdings auch viel über die Jugendkulturen und ihre Rebellion gegen bzw. ihren Unterschied zu einer Hoch-, National- oder Kollektivkultur gesprochen wird. Die neuen Generationen einschließlich der Jugendlichen nehmen die Änderungen auf der bedeutungsbezogenen Ebene vor durch das, was Dorothee Barth besonders in Bezug auf die ästhetisch-musikalische Praxis und im Anschluss an den obigen Kulturbegriff des CCCS Bedeutungszuweisung und -generierung nennt.¹¹ Einer Praktik, einem Wortgebrauch, einem Ort, einem Genre usw. eine neue Bedeutung und somit eine neue Funktion zuzuweisen, hängt jedenfalls von vielen Faktoren ab, wie sich im Laufe der vorliegenden Arbeit erkennen lässt.

Damit der o. g. Begriff die ganze moderne Gesellschaft bzw. alle in ihr

⁹ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁰ Ebd., S. 41.

¹¹ Vgl. Dorothee Barth, *Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturellen Musikpädagogik*, Augsburg 2008, S. 154 f.

lebenden Teilkulturen berücksichtigt und damit alle individuellen und gesellschaftlichen Formen des künstlerischen Ausdrucks in der Sozialanalyse mitberücksichtigt werden, bedarf der Kulturbegriff einer Erweiterung seines begrifflichen Bewegungsraums. Dies wurde von Raymond Williams – dem Mitbegründer des CCCS – auf den Weg gebracht. Williams entwickelte die obige bedeutungsbezogene Kulturvorstellung weiter und verband sie eben dafür mit einem „erweiterten Begriff der Hochkultur“. Dabei sah er den daraus entstehenden Begriff als eine „Annäherung“ zwischen einem „idealistischen“ und einem „materialistischen“ Kulturverständnis an. Zum einen seien die jeweilige „Kulturpraktik“ und „Kulturproduktion“ keine bloße passive Widerspiegelung des Sozialen – wie in einem materialistischen Ansatz – mehr, sondern sie wirken in Bezug auf die jeweilige Sozialordnung (mit-) konstituierend – wie in einem idealistischen Ansatz. Zum anderen trete anstatt des (objektiven und überlegenen) „einbildenden Geistes“, der sich u. a. im künstlerischen Tun und Werk offenbare, ein „Bedeutungssystem“ auf. Der Geltungsbereich des Letzteren umfasse jedoch neben den „künstlerischen und intellektuellen Aktivitäten“ viele andere moderne, als „signifizierende Praktiken“ zu betrachtende Aktivitäten, wie z. B. den Rundfunk, die Architektur und die Mode.¹²

Williams erklärt jedenfalls nur sparsam, was ein Bedeutungssystem ist. Er benennt zunächst die Kultur bzw. die erweiterte Hochkultur als solche, nämlich als ein „verwirklichtes Bedeutungssystem“, und unterscheidet sie von den anderen Systemen, nämlich den politischen, wirtschaftlichen und Generationssystemen, die ihrerseits ihre eigenen Bedeutungssysteme haben. Die Unterscheidung, erklärt Williams weiter, diene nur zur Ermöglichung dessen, dass diese Systeme sowohl in ihren eigenen Bedingungen als auch im Zusammenhang miteinander untersucht werden können. Denn sie seien Teile einer ganzen Sozialordnung, die an sich ein umfangreiches Bedeutungssystem darstelle.¹³ Daran anknüpfend versucht er die Erklärung des Bedeutungssystems mit ein paar Begriffen zu vertiefen. Ein Bedeutungssystem sei also

[...] in practice distinguishable as a system in itself: as a language, most evidently; as a system of thought or of consciousness, or, to use that difficult alternative term, an ideology; and again as a body of specifically signifying works of art and thought. Moreover all these exist not only as institutions and works, and not only as systems, but necessarily as active practices and states of mind.¹⁴

¹² Vgl. Raymond Williams, *The Sociology of Culture*, Chicago 1995, S. 11 ff.

¹³ Vgl. ebd., S. 207.

¹⁴ Ebd., S. 208.

Dass das Bedeutungssystem an sich eine Sprache ist, ist selbsterklärend (Semiotik). Jedes Bedeutungssystem ist darüber hinaus immer mit einem bestimmten Denk- oder Bewusstseinssystem bzw. einer Weltanschauung verbunden und bringt sie zum Ausdruck, wie z. B. in den o. g. Jugend-Subkulturen. Da aber die jeweilige Weltanschauung auch u. a. durch das aktive und statische künstlerische und intellektuelle Schaffen wiedergegeben bzw. signifiziert und so erfahren werden kann, nennt Williams diese Handlungen „signifizierende Praktiken“. In der Tat können Williams' Überlegungen über diese signifizierenden Praktiken hierzu hilfreich sein. Er beschreibt in einer eher komplexen Art und Weise, wie die „signifizierenden Institutionen, Praktiken und Werke“ mit denjenigen der o. g. Systeme zusammenhängen, und verwendet dafür die Metapher der „Auflösung“. Zuerst geht er aber davon aus, dass in den beiden, und zwar den verschiedenen Systemen, ziemlich unterschiedliche „menschliche Handlungsweisen und Bedürfnisse“ aktiv seien. Der Kern seines Arguments ist, dass die (künstlerisch zu *vermittelnde*, politische, wirtschaftliche, sozialbezogene usw.) „Bedeutung“ sich „mehr oder weniger“ in andere Handlungsweisen und Bedürfnisse auflöse und umgekehrt.¹⁵ Als Beispiel für die zusammenhängenden Signifikations- und Übertragungsprozesse nennt Williams die Währung. Diese ist, so Williams, also sowohl bezüglich des ökonomischen Wertes als auch bezüglich der Staatsordnung ein Bedeutungssystem. Vor allem vermitteln die Symbole, Persönlichkeiten und Monumente, die im Rahmen des Münzsystems auf den Geldscheinen und Münzen dargestellt seien, eine bestimmte Staatsordnung. Doch die Geldscheine und Münzen seien in erster Linie ein Zahlungsmittel. Die Handlungsweisen und Bedürfnisse des Handels seien daher in der Funktion der Währung dominierend. Damit sei die signifizierende Praktik, nämlich die Münzprägung, in der ökonomischen „aufgelöst“¹⁶ bzw. hat einen zweiten nicht entscheidenden Rang.

Vom vorher genannten Beispiel her ist klar, dass das politische quasizweitrangige Bedeutungssystem vom Vorrang her der ökonomischen Funktion der Währung unterworfen war. Doch es gibt andere Beispiele mit mehr ausbalancierter Relation oder eben Domination des politischen quasizweitrangigen Bedeutungssystems, wie z. B. im Fall des politisierten kurdischen Gesangs, in dem vermittelte nationalistische Symbole und Narrative der Musik und eben ihrem eigenen Bedeutungssystem vorangehen. Komplexe Relationen seien, wie

¹⁵ Vgl. ebd., S. 208 f.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 210.

Williams auch anmerkt, besonders im Rundfunk und in der Kunst anzutreffen, wo ein „Spielraum“ erwiesen sei zwischen einerseits einem Nebeneinander von Bedeutungssystem und von „direkten Manifestationen einer Staats- und Wirtschaftsordnung“ (und somit einer Sozialordnung), z. B. in den Nachrichten, und andererseits den Unterhaltungsbedürfnissen, die aber in signifizierende Praktiken (also Kunstformen, wie Drama, Lieder usw.) aufgelöst seien.¹⁷ Gleichfalls komme in der Musik Williams zufolge eine überwiegend „gänzliche Auflösung anderer Bereiche und Bedeutungssysteme der Handlungsweise und des Bedürfnisses“ in das eigene spezifische Bedeutungssystem (also die Zusammensetzung der Töne, Rhythmen, Lautstärken usw., nämlich die Musik selbst) vor.¹⁸ Hier meint Williams also, dass, z. B. im Rahmen des Komponierens, u. a. bestimmte Gefühlslagen, Unterhaltungsvorstellungen oder -erfordernisse, soziale Hierarchien und Ideologien mittels der Musik signifiziert werden. Auf jeden Fall ist der Signifikationsprozess in der Musik – musikpsychologisch betrachtet – komplex und erfordert manchmal weitere Signifikationsprozesse, wie das Transkribieren in Musiknoten, die Zuweisung von sozialen Funktionen usw. Doch umgekehrt müssen auch ggf. die Musiknoten und im Endeffekt das Klanggeschehen bei einer Aufführung nicht zwangsläufig ihre bedeutungsbezogene Anfangsphase vollkommen zum Ausdruck bringen. Denn dies hängt im Moment der Aufführung nicht nur von den Ausführenden, sondern auch von dem Aufführungskontext und den Rezipienten ab, die das musikeigene Bedeutungssystem und eventuell andere, damit einhergehende Bedeutungssysteme des Kontexts und ggf. der Lyrik individuell und unterschiedlich zu interpretieren haben. Die ursprünglichen Handlungsweisen und Bedürfnisse gehen mehrere Prozesse durch und werden höchstwahrscheinlich modifiziert und umgelenkt.

Barth¹⁹ ihrerseits überträgt das *Cultural Turn*, nämlich den Umschwung zur *bedeutungsbezogenen* kulturwissenschaftlichen Forschung, auf die Musikpädagogik und findet eine Schwerpunktlegung auf die Bedeutung im Rahmen der interkulturell orientierten musikpädagogischen Praxis von Nutzen. In Bezug auf die Ermittlung dessen, was sie die „ästhetische Bedeutung“ eines „musikalischen Artefaktes“ nennt, unterscheidet sie zwischen der Strukturanalyse bzw.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 211 f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 213.

¹⁹ Barth beschäftigt sich in ihrer Arbeit ursprünglich mit dem Kulturbegriff in der deutschen, interkulturell orientierten musikpädagogischen Praxis und will dabei begründen, warum man die dort herrschenden „normativen“ und „ethnisch-holistischen“ Kulturbegriffe zwecks einer effektiveren Miteinbeziehung der Migrantenkulturen durch einen bedeutungsorientierten Kulturbegriff ersetzen müsste.

dem Kunstwerkverständnis im normativen Sinne und der Analyse der „außer-musikalisch motivierten“ Bedeutungszuweisungen des Rezipienten. Doch sie legt die Notwendigkeit der beiden für eine solche Ermittlung fest und nennt ihren Zusammenhang ein „Wechselspiel“, das jedoch keine ausgewogene Beteiligung beider Analyseperspektiven voraussetze, sondern in konkreten Fällen nur von einer der beiden Perspektiven dominiert werden könnte. Als Beispiel führt sie die „Beschreibung jugendkultureller Umgangsweisen mit Musik“ auf, bei der vielmehr die Bedeutungszuweisungen und nicht die „Bedeutungserschließung der Jugendlichen“ (z. B. durch Werkanalyse im Musikunterricht) eine entscheidende Rolle spielen.²⁰ Obwohl die Bedeutsamkeit der vorab zugeschriebenen Bedeutung und der kulturellen Symbolisierung schon seit den 60er-Jahren in der kulturwissenschaftlich orientierten Erforschung der Musik artikuliert wird, unterscheidet sich der Vorschlag Barths dadurch, dass hier eher die aktuelle Bedeutung, nämlich die sich generations- und zeitbezogen stets erneuernde Bedeutung im Fokus steht.

Abgesehen von den spezifischen oder Migranten-Jugendkulturen und der interkulturell orientierten Musikpädagogik scheinen die Überlegungen Williams' zur Kultursoziologie und die von Barth zur Untersuchung sich verändernder ästhetisch-musikalischer Bedeutung für die Untersuchung der ästhetisch-musikalischen Praktiken und deren gesellschaftlicher Zusammenhänge in einer – auf fast allen Ebenen – so diffus organisierten Gesellschaft wie der gegenwärtigen syrischen geeignet. In der Tat lässt sich Williams' Kulturbegriff, der, wie bei Clarkes Begriff, zur emischen Ausdeutung der Kultur das Sinn- oder Bedeutungssystem als seinen Ausgangspunkt nimmt, auf die verschiedenen gesellschaftlichen Menschengruppen anwenden.

Darüber hinaus kann jede sich als Gruppe, Gemeinschaft usw. definierende Menschenmenge mithilfe des zu „*erfragenden*“ Bedeutungsmusters „verstanden“ werden. Urbane Teilkulturen, ländliche bzw. semiländliche Kulturen, religionsbasierte Kulturen, stammbasierte Kulturen, Musikkulturen usw. können also auf ihre mehreren „Bedeutungsebenen“ reduziert und so „erarbeitet“ werden. Eine Bedeutungsebene entsteht, wenn die Mitglieder einer jeweiligen (Teil-)Kultur einem Thema, z. B. dem Musizieren, ähnliche Werte und Bedeutungen zuschreiben, z. B. „das Musizieren ist unehrenhaft“. Es können jedenfalls im Rahmen der einen (Teil-)Kultur mehrere Bedeutungsebenen bezüglich des gleichen Gegenstands auftauchen. Dies passiert z. B. im Falle einer

²⁰ Vgl. Barth, *Ethnie, Bildung oder Bedeutung?* (wie Anm. 11), S. 154.

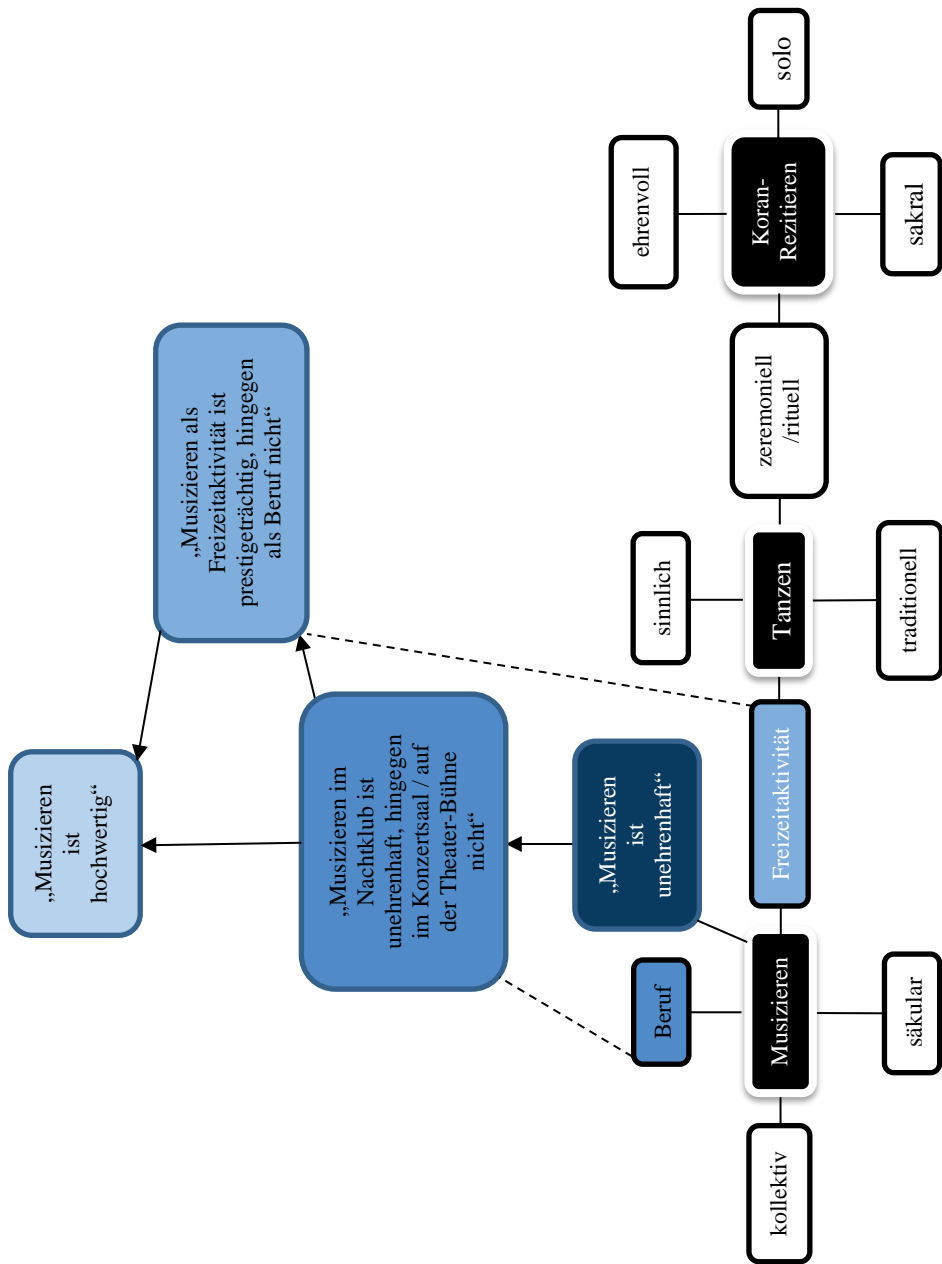


Abbildung 1: Die Entstehung einiger Bedeutungsebenen in der damaszenischen Gesellschaft zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert

sozialökonomisch basierten Normenänderung innerhalb der einen (Teil-)Kultur. Die dem Musizieren zugeschriebene Bedeutung ändert sich innerhalb eines

Teils der einen (Teil-)Kultur, z. B. „Musizieren im Nachtclub ist unehrenhaft, hingegen im Konzertsaal / auf der Theater-Bühne nicht“. Andererseits treten andere Bedeutungsebenen bezüglich der verschiedenen Aspekte des einen Gegenstands hervor, z. B. „Musizieren als Freizeitaktivität ist prestigeträchtig, hingegen als Beruf nicht“. Auf diese Art und Weise entstehen innerhalb der einen (Teil-)Kultur viele relationale Bedeutungsebenen, die sich zum einen auf die verschiedenen Gegenstände, Praktiken usw. und zum anderen auf ihre jeweiligen verschiedenen Aspekte beziehen. Diese verbinden sich dann in komplexeren und zusammenhängenden clusterähnlichen Entitäten. Als vereinfachtes Beispiel dafür dient die oben stehende Abbildung.

Das Transkulturalitätskonzept

Der kulturelle Austausch unter verschiedenen Gruppen ist seinerseits zwar überhaupt kein ausschließliches Modernitätsphänomen. Mit den modernitätsbedingten Entwicklungen auf verschiedenen Ebenen kommen jedoch viele Faktoren ins Spiel, die den Austausch – egal ob kolonial-, machtbedingt oder ausbalanciert – vermehrt veranlassen. In der Postmoderne oder – in Anthony Giddens Vokabular – Hochmoderne (s. S. 31) ist dies u. a. infolge der internationalen Ökonomie, der sog. Migrationswellen und der Ausbreitung der Massenmedien und des Internets noch mehr spürbar. Der Einfluss des kulturellen Austausches auf die Bedeutungszuweisung bzw. Funktionszuschreibung darf daher nicht mehr im Rahmen eines ausgrenzenden ethnobasierten Kulturbegriffs angesehen werden. Stattdessen bietet sich das Transkulturalitätskonzept alternativ an.

Welsch stellte sein Konzept der Transkulturalität Anfang der 90er-Jahre mit der Absicht vor, sie der gebräuchlichen statischen „Verfassung“ der Kultur entgegenzusetzen, die ihm zufolge auch den Konzepten der Inter- und Multikulturalität zugrunde liege. „Kulturen, die [nach Johann Gottfried Herders Vorstellung] wie Inseln oder Kugeln verfaßt sind, können sich der Logik ihres Begriffs gemäß eben nur voneinander absetzen, sich gegenseitig verkennen, ignorieren, diffamieren oder bekämpfen – nicht hingegen sich verständigen und austauschen“,²¹ sagt Welsch. Die heutigen Kulturen (oder eher Gesellschaften) seien dagegen durch eine innere „Differenziertheit und Komplexität“ bzw. durch eine „Vielfalt unterschiedlicher Lebensformen und Lebensstile“ charakterisiert und weisen keine totale Parallelität mehr zu den sog. Nationalkulturen auf. Statt der Letzteren bilden sich mehr und mehr „transversale Determinan-

²¹ Wolfgang Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: *Das Magazin* 3 (1994a), S. 10–13, hier: S. 10.

ten“, die „quer durch [die Kulturen] hindurchgehen“. Diese treten u. a. in Form eines Bewusstseins für globale Angelegenheiten (oder in Form von musikalischen Präferenzen oder Weltanschauungen) auf. Sogar die Bilder des Eigenen und des Fremden seien nicht mehr so stabil und strikt. Denn heute tauchten Fremdbilder innerhalb der einen Kultur (oder der einen Gesellschaft) wie zwischen den unterschiedlichen Einzelkulturen auf. Darüber hinaus sei die Transkulturalität auch auf der „Mikroebene der Individuen“ zu bemerken. Die Biografien der Individuen bedienten sich anstatt eines Bezugslands bzw. einer Bezugskultur hingegen mehrerer Bezugskulturen.²² Die Individuen empfinden also ihren eigenen transkulturellen Charakter und die transkulturellen Komponenten ihrer menschlichen Umgebung und drücken sie ihrerseits unterschiedlich wieder aus.

Das Transkulturalitätskonzept baue auf der Realität bzw. auf der Tatsache auf, dass die heutigen Kulturen (bzw. Gesellschaften) transkulturell verfasst seien. Vor allem sei aber die Anerkennung der eigenen „transkulturellen Binnenverfassung“ und das Akzeptieren der eigenen Fremdheit auf individueller Ebene eine Voraussetzung jeweils für die Anerkennung der gesellschaftlichen Transkulturalität und für die der äußeren Fremdheit. Die Anerkennung der transkulturellen Realität der heutigen Gesellschaften geschehe aber auch durch das Adoptieren eines Kulturbegriffs, der dieser Realität entspreche. Denn der Kulturbegriff sei kein bloßer „Beschreibungsbegriff“, sondern ein Selbstverständigungsbegriff und somit „operativ“. Die Verbreitung und „Propagierung“ eines traditionellen Kulturbegriffs sei auch deshalb „unverantwortlich“ geworden. Das Transkulturalitätskonzept setze gegenüber den Divergenzen außerdem auf die Anerkennung der unterschiedlichen Identitäten in der einen Gesellschaft sowie auf die Hervorhebung der Aspekte jeder betroffenen Kultur, die Anschlussmöglichkeiten an die anderen Kulturen, Identitäts- und Lebensformen bilden. Dadurch entstehe eine „gemeinsame Lebensform“. Dies solle aber nicht als eine „Uniformierung der kulturellen Vielheit“ verstanden werden. Denn im Verständnis der Transkulturalität habe die Vielheit einen anderen „Modus“. Anstatt der Vielheit der Einzelkulturen trete also die „Vielheit unterschiedlicher Lebensformen von transkulturellem Zuschnitt“ auf. Diese Lebensformen seien durch „hohe Individualisierungsgrade und Differenzenmannigfaltigkeit“ charakterisiert. Doch einerseits entstehen die Unterschiede zwischen den verschiedenen Lebensformen nicht durch ihr „Nebeneinander“, sondern in ihrem

²² Vgl. ebd., S. 11 f.

„Durcheinander und Miteinander“. Andererseits werden sie nicht mehr geographisch oder national, sondern nur „kulturell“ (bzw. kulturpraxisbezogen) differenziert.²³

Kritik und Gegenkritik

Die „übertriebene Freude“ an der Einführung des Transkulturalitätskonzepts in den 1990er-Jahren, die sich seitdem in dessen breiter Aufnahme in viele interdisziplinäre deutschsprachige und öffentliche Diskurse zunehmend manifestiert, liegt zwar einerseits u. a. an der in Erwiderung auf die Migrationspolitik geschehenen „Auferstehung“ der rechtsextrem orientierten Politik und andererseits an den globalökonomischen und globalpolitischen neuen Zusammenhängen, wie die Wende, das Ende des Kalten Krieges, die globalen Märkte usw., und vermittelt somit die Behauptung einer Neuheit bzw. einer Modernität des Transkulturalitätsphänomens. Diese Freude lenkt aber vom Sachverhalt des seit je stattgefundenen kulturellen Austauschs zwischen sowohl Individuen als auch Gruppen ab.²⁴ Die breite Aufnahme des Transkulturalitätskonzepts sowie die zeitgenössische Entstehung von Parallelbegriffen in anderen Kontexten, wie z. B. bei Bhabhas Hybridität, brachten auch viel Kritik am transkulturellen Denken und dessen Methoden mit sich. Gleichwohl genügt an dieser Stelle vorerst die Auseinandersetzung mit der Kritik an der Transkulturalität. Die Kritik ist in der Tat perspektivisch unterschiedlich und betrifft daher unterschiedliche Aspekte der Transkulturalität. Im Folgenden werden zwei Perspektiven näher ausgeleuchtet, nämlich die kultureltererbenbezogene und die musikethnologische.

Aus der Perspektive der Kulturerbe-Forschung

Im Bereich des transkulturell zu betrachtenden Kulturerbes und der transkulturell zu praktizierenden Denkmalpflege bezogen sich z. B. Monica Juneja und Michael Falser auf den o. g. Kritikpunkt, um zu dem Schluss zu kommen, dass Welschs Annahme einer Neuheit transkultureller Prozesse „[...] ein methodisches Defizit auf[weist], da sie nicht klar zwischen Kultur als einem ideologischen, historisch spezifischen Konstrukt und Kultur als Beschreibung und historische Praxis unterscheidet und daher versäumt, gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen jenen beiden Ebenen von Kultur selbst zum Untersu-

²³ Vgl. ebd., S. 13.

²⁴ Welsch hat diesen Kritikpunkt später implizit eingeräumt, indem er auf die Rolle der ehemaligen Zivilisationen des Ostmittelmeerraums einschließlich Ägyptens bei der Entwicklung der antikegriechischen Zivilisation kurz hingewiesen hat (siehe z. B. Welsch 2010: 50).

chungsgegenstand zu machen“.²⁵ Darüber hinaus fanden Juneja und Falser Welschs Konzipierung der bereits prozesshaften Transkulturalität allerdings „statisch“. Denn sein Modell mache nicht auf jene „Dynamiken“ bzw. „Aushandlungsprozesse“ aufmerksam, die entweder durch Aneignungsstrategien, Umdeutungsstrategien usw. oder durch Abgrenzungsstrategien, Ablehnungsstrategien usw. oder durch eine Mischung jener Strategien die Neuformation der jeweiligen Kultur bedingen. Die historische Untersuchung dieser „Strategien, Prozesse und Dynamiken“ sei für die transkulturelle Forschung notwendig, um den traditionellen Vorstellungen von Identität und Alterität und der definitiven Zweiteilung zwischen „Assimilation und Resistenz“ entgegenzuwirken.²⁶

In diesem Sinne versteht sich auch die Kritik von Tiago de Oliveira Pinto an dem Begriff der Transkulturalität. Pinto unterscheidet zwischen der „Transkulturation“ als dynamischem Prozess und der „Transkulturalität“ als Zustand, nämlich als statisches Endprodukt des Transkulturationsprozesses. Für ihn sei deshalb der Begriff der „Tranculturación“, den ursprünglich Fernando Ortiz 1940 im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Kulturgeschichte Kubas eingeführt hatte, besser geeignet für die Beschreibung und Untersuchung der dynamischen transkulturellen Prozesse in der kulturerebbezogenen und zugleich musikethnologischen Forschung als der Begriff der Transkulturalität. Des Weiteren befördere, so Pinto, das Transkulturalitätskonzept in der heutigen deutschsprachigen musikpädagogischen und musikethnologischen Forschung eine starke Dichotomisierung von Eigenem und Fremdem, welche hingegen der Begriff der Transkulturation nicht in solchem Maß befördern wolle.²⁷ Die Vermeidung bzw. die Minderung der gemeinten Dichotomisierung gelingt anscheinend, indem im Rahmen der Untersuchung eines transkulturellen Sachverhalts dem Transkulturationsprozess selbst mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als den daran beteiligten dichotomisierten Komponenten (also Menschen, Kulturen, Objekten usw.).

Von der Kultur als einem statischen *Konstrukt* und zugleich als einer prozesshaften *Praxis* sowie von jeglichen Aushandlungsprozessen war bei Welsch

²⁵ Monica Juneja und Michael Falser, „Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013, S. 17–34, hier: S. 19.

²⁶ Ebd., S. 20 f.

²⁷ Vgl. Tiago de Oliveira Pinto, *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*, Wintersemester 2020/21 (30.11.2020), Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, unveröffentlicht, S. 12 ff. Siehe auch Pinto 2018: 177 ff.; u. Pinto 2016: 385 ff.

zu Recht keine Rede. Auch auf begrifflicher Ebene fand bei ihm zwischen den dynamischen transkulturellen Prozessen und deren statischem Endprodukt keine Differenzierung statt, welche in der vorliegenden Arbeit noch berücksichtigt wird. Jedoch besteht die Bedeutsamkeit des Transkulturalitätskonzepts erst darin, dass es die Grenzen der Kultur als flexibel erklärte und dementsprechend die Prozesshaftigkeit der Kultur bestätigte. Die Beteiligung der Individuen am Wandlungsprozess der Kultur, indem sie sich als transkulturelle Wesen akzeptieren und betrachten und verhalten, stellte – mindestens auf europäischer Ebene – eine Wende in der Betrachtung der Kultur dar. Dieses prozesshafte Kulturverständnis hat sich v. a. in den nachfolgend erschienenen Beiträgen zum Thema Kultur in den deutschen ethnologischen Fachschriften durchgesetzt. So plädierte z. B. Bettina Beer für eine bessere Erklärung des Kulturwandels durch die Einbeziehung der „materialistischen Ansätze“:

Beschreibungen von Symbolsystemen und Wissensbeständen erwecken häufig den Anschein statisch zu sein. Die Betonung von handelnden Menschen und ihren Entscheidungen in Reaktion auf die materielle Umwelt berücksichtigt dagegen stärker die Flexibilität von Kultur. Tradierte Ideen und aktuelles beobachtetes Verhalten stehen in einer Wechselbeziehung.²⁸

Ähnlicherweise setzte Werner Schiffauer für einen erfolgreichen ethnologischen Forschungsansatz Folgendes voraus: Kultur „[...] muss einmal betrachtet werden, *als ob* sie ein vergleichsweise geschlossenes System von Standards und Regeln darstellte, und zum anderen, *als ob* sie ständig im Fluss wäre“ (Schiffauer 1997: 149; zitiert nach Beer ⁵2003: 68; Hervorhebungen im Original). Dabei stehen die beiden angeblich widersprüchlichen Zustände der Kultur nebeneinander zwecks eines möglichst vollständigen Erfassens der Kultur sowohl im Moment des Erfassens als auch im Lauf ihrer Geschichte.

Aus der Perspektive der Musikethnologie

Die Notwendigkeit eines neuen Kulturbegriffs und dessen möglicher Beitrag für die musikethnologische Forschung bestreitend verfasste Julio Mendívil seine Kritik am Transkulturalitätskonzept. Zuerst stellte er aber die Idee der von Welsch postulierten Normativität des Kulturbegriffs als eines Selbstverständigungsbegriffs infrage und erklärte, dass unsere Handlungen und Praktiken mehr als die abstrakten Auffassungen unsere Vorstellungen von der Realität prägen.²⁹

²⁸ Bettina Beer, „Ethnos, Ethnie, Kultur“, in: Bettina Beer und Hans Fischer (Hrsg.), *Ethnologie. Einführung und Überblick*, Berlin ⁵2003, S. 53–72, hier: S. 65.

²⁹ Vgl. Julio Mendívil, „Transkulturalität revisited: Kritische Überlegungen zu einem neuen Be-

Seine Kritik zielt damit auf die Verabsolutierung einer Abstraktion – hier: das Transkulturalitätskonzept –, die er offensichtlich in den „kulturpolitischen Diskussionen“ bemerke, in denen das Transkulturalitätskonzept „voreilig und unhinterfragt als Gegenentwurf zum Kulturrelativismus gefeiert wird“.³⁰ Die ([kultur-]politisch bedingte) Transkulturalität sei also eine Gefahr für die Diversität. Dies sei explizit daran festzustellen, dass die Transkulturalität die festen kulturellen Identitäten (dämonisiere bzw.) als Grund für die Hervorhebung der Differenzen und Kontroversen ansehe, die in ihrem Verständnis wiederum zu (Kultur-)Konflikten führen würden.³¹ Mendívil warf daher Welsch und seinen Anhängerinnen und Anhängern die Neigung zur Abschaffung kultureller Differenzen und die Betrachtung der Transkulturalität als „eine höhere Evolutionsstufe“ vor, was im Falle des Letzteren erneut zur Aufteilung der Menschen in „aufgeklärte und fanatische Subjekte“ führe.³² Stattdessen hat Mendívil Partei für den Kulturrelativismus ergriffen und ihn u. a. gegen die Vorwürfe der Doppelmoral (bzw. Doppeldeutigkeit) verteidigt. Der Kulturrelativismus bekämpfe ihm zufolge den Ethnozentrismus und postuliere die Interpretierung und Beurteilung einer jeweiligen Kultur mittels der Kriterien, die der jeweiligen Kultur innewohnen.³³ Gleichwohl behauptete Mendívil implizit, dass der Transkulturalitätsdiskurs zur Vernichtung kultureller Differenzen neige. Er führte das Charango-Instrument als Beispiel dafür an, dass „Ähnlichkeit [gleich der kulturellen Differenz] das Zusammenleben zwischen Kulturen auch erschweren kann“.³⁴ Es soll hier nicht das ganze Beispiel wiedergegeben werden, sondern es werden nur die wichtigsten Fakten dazu benannt. Das Musikinstrument, das selbst durch einen transkulturellen Prozess zwischen spanisch-europäischen und regional vielfältigen indigenen Kulturelementen entstand und daher als „transkulturell“ bezeichnet werden darf, wurde vom Nationalstaat Bolivien und zugleich vom Nationalstaat Peru als nationales Kulturerbe betrachtet. Dies verursachte selbstverständlich eine heftige Auseinandersetzung zwischen den beiden Staaten.³⁵ Mendívil staunt an dieser Stelle darüber, wie dann der Streit über ein

griff der Kulturforschung“, in: Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld (Hrsg.), *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis* (= Musik und Gesellschaft 33), Frankfurt am Main 2012, S. 43–61, hier: S. 44.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd., S. 45.

³² Vgl. ebd., S. 46.

³³ Vgl. ebd., S. 47.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. ebd., S. 51 f.

solches (transkulturelles) Instrument in eine nationalistische Propaganda münden konnte,³⁶ und kommt am Ende zu dem Ergebnis, dass die Definition des Instruments als transkulturell den Streit beider Staaten bezüglich des Instrumentensprungs sowie die nationalistischen „Ausschließungspraktiken“ nicht verschwinden lasse.³⁷

Es ist zunächst merkwürdig, dass Mendívil selbst, der sich über Welschs Ignorierung der Leistungen der Ethnologie und Cultural Studies bezüglich der Auseinandersetzung mit dem homogenen Kulturmodell wunderte,³⁸ ignoriert hat, dass Welsch die Gleichsetzung von Transkulturalität und Uniformierung ständig verneinte (vgl. Welsch 1994a: 13; Welsch 1997: 22; Welsch 2001: 279–284; und Welsch 2010: 59–62). Welsch sprach also von einer „neuartigen Diversität“,³⁹ bei der sowohl Gruppen als auch Individuen sich voneinander unterscheiden können, jedoch aufgrund von unterschiedlich geprägten transkulturellen Lebensformen. Vor allem sei dies auf der Mikroebene spürbar, da nach Welsch beim Zurückgreifen auf „die genau gleichen kulturellen Muster“ Unterschiede bei der Anordnung und Gewichtung dieser Muster zwischen den verschiedenen Individuen entstehen.⁴⁰ Man könnte an dieser Stelle fragen, wie sich denn die transkulturell geprägten Lebensformen von denjenigen der Monokulturen unterscheiden, sodass der Unterschied zwischen den unterschiedlichen transkulturell geprägten Kulturen nicht wieder zu einem Kulturkonflikt zwischen ihnen führe. Welschs Transkulturalität kann meines Erachtens die Chancen des Konflikts durch drei Faktoren verringern: die Entkoppelung von kultureller und nationaler Identität,⁴¹ die Identität als eine transkulturelle Übergangsfähigkeit⁴² und das Individuen-Engagement.

Die Gleichsetzung nationaler und kultureller Identität sowie die Entstehung nationaler Heimat wurden überwiegend mithilfe des Bildungssystems propagiert und besonders in den unteren Gesellschaftsschichten verbreitet (s. S. 75 f.).

³⁶ Vgl. ebd., S. 56.

³⁷ Vgl. ebd., S. 59.

³⁸ Vgl. ebd., S. 57. In der Tat hatte Welsch bereits, wenn auch nur kurz, die Beschäftigung der Anthropologie und Ethnologie mit der „Homogenitätsfiktion“ mitberücksichtigt (siehe z. B. Welsch 2001: 258).

³⁹ Vgl. Wolfgang Welsch, „Was ist eigentlich Transkulturalität?“, in: Lucyna Darowska u. a. (Hrsg.), *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, Bielefeld 2010, S. 39–66, hier: S. 59.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 60.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Welsch, „Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften“, in: *Paragrana* 10/2 (2001), S. 254–284, hier: S. 270.

⁴² Vgl. Wolfgang Welsch, „Transkulturalität. Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder“, in: *Via Regia* 20 (1994b), S. 28–47, hier: S. 38.

Seitdem gelten sie als hauptsächliche Bestandteile des Projekts des Nationalstaates. Immer wenn der nationale Staat – oder die Opposition – vor schwerwiegenden Ereignissen stand, nahm er einen Rückgriff auf die nationalkulturelle Identität – in Verbindung mit der nationalen Heimat –, um die Massen zu bewegen. Kriege, kollektive Diskriminierungen, politische Krisen und Widerstände gehören auch dazu. Die Differenzierung zwischen der Nation und der Kultur kann dieser Manipulierung der Massen ein Ende bereiten oder sie mindestens einschränken. Die hier gemeinte „Transkultur“ baut folglich nicht auf der Zugehörigkeit bzw. auf den Zugehörigkeitsgefühlen auf und ist im Gegensatz zur Nationalkultur, die kulturell unterschiedliche Menschengruppen imaginativ und emotional als eine (Kultur-)Nation erklärt, eine explizit grobe Bezeichnung und will nicht behaupten, eine ewig feste Entität zu definieren. Andererseits widerspricht diese Transkultur den regional, religiös und/oder ethnisch bedingten Kulturen nicht gänzlich, solange die Letzteren nicht ausschließend sind und keine zwangsläufig dauerhafte Identität voraussetzen bzw. fördern. Die Individuen, deren Lebensform sich überwiegend an einer regional, religiös und/oder ethnisch bedingten Kultur orientiert, können in sich bereits die Anzeichen eines älteren kulturellen Austauschs finden und können zudem offen für neue Lebensformen sein. Das Transkulturalitätskonzept geht somit von keiner dauerhaften identifikatorischen Stabilität (s. S. 31 ff.) aus und betrachtet die persönliche kulturelle Identität als eine „Patchwork-Identität“⁴³ bzw. als eine transkulturelle Übergangsfähigkeit. Im Endeffekt sind sowohl Kulturen als auch kulturelle Identitäten „hybrid“ in dem Sinne, dass sie ständig eine kulturaustauschbedingte Veränderung durchmachen. Eine solche prozesshafte Vorstellung von der Kultur und der kulturellen Identität mindestens im Sinn zu behalten, kann das ausgrenzungsbasierte Verhalten in gewissem Maße begrenzen. Die Trennung von kultureller und nationaler Identität sowie die Fähigkeit, die identifikatorische Instabilität auszuhalten bzw. die ständige veränderungsorientierte Bereicherung der persönlichen kulturellen Identität umzusetzen, sind ja wirksame Herangehensweisen bezüglich der Konfliktvermeidung. Das transkulturell bedingte Individuen-Engagement ist jedoch letztendlich der ausschlaggebende Faktor dabei.

Dieses transkulturell bedingte Individuen-Engagement, das später explizit in einem separaten Abschnitt genau dargelegt wird, besteht kurz gesagt darin, dass die Individuen ihre Andersartigkeit und zugleich die Andersartigkeit der ande-

⁴³ Vgl. Welsch, „Was ist eigentlich Transkulturalität?“ (wie Anm. 39), S. 46.

ren in ihrer Umgebung anerkennen und reflektieren. Nur so können die transkulturellen Prozesse und Entitäten als solche in der Wirklichkeit angesehen und behandelt werden. Deshalb kann an dieser Stelle den Aussagen von Mendívil bezüglich der Normativität des Kulturbegriffs zugestimmt werden. Wörter bzw. Begriffe können ohne wirkliche Praktiken und Handlungen – und umgekehrt – keine Beziehung zur Realität haben. Die Anerkennung der internen und externen Transkulturalität und die Aneignung eines eigenen transkulturellen Verständnisses des Selbst und der Realität sind an sich also Handlungen, die durch die Anhäufung diesbezüglicher individueller Erfahrungen zur Weiterentwicklung des normativen Begriffs der Transkulturalität beitragen. Auf jeden Fall ist Welsch in seinem 2001 erschienenen Beitrag auf diesen Kritikpunkt näher eingegangen. Er verwendete für die Verdeutlichung des Sachverhalts das Wort „Wirkfaktor“, um auch die Vorwürfe des idealistischen Denkens zurückzuweisen und den Einfluss des Kulturbegriffs auf die Gestaltung eigener kultureller Vorstellungen und Handlungen zu erklären. Der Kulturbegriff verändere Welsch zufolge nicht die Realität. Doch die „bewusste und unbewusste Wirksamkeit“ des traditionellen Kulturbegriffs präge die „kulturelle Wirklichkeit“ mit, wenn er als selbstverständlich proklamiert werde.⁴⁴ Die Instrumentalisierung des traditionellen Kulturbegriffs sei dann ein Beweis dafür, dass das Beharren auf das eine Verständnis von einer Tatsache die Letztere nur verfestigen und bestätigen kann, und sei somit wirkend.

Im Falle des Charangos konnte daher dessen Betrachtung als ein ausschließliches nationales Kulturerbe zweier Nationalstaaten trotz dessen Definition als transkulturell seitens eines Forschers bestimmt zur politischen Krise führen. Ohne die Anerkennung dessen transkulturellen Charakters seitens der betroffenen Individuen würde es dann keine friedliche Lösung für den Konflikt geben. Die Staaten und Intellektuellen sowie Forscher können selbstverständlich den transkulturellen Charakter des Charangos offiziell und wissenschaftlich belegen. Die betroffenen Individuen, nämlich die PeruanerInnen und die BolivianerInnen, sind aber diejenigen, die es als ein transkulturelles Erbe erklären müssten. Ob damit das Transkulturalitätskonzept auf musikethnologischem Gebiet entbehrlich zu machen sei, kann nur verneint werden. Denn v. a. in der heutigen „kulturwissenschaftlich orientierten, post-interpretativen“ Musikethnologie, wie sie Mendívil selbst nennt,⁴⁵ ist es die Bedeutung der musikalischen und musik-

⁴⁴ Vgl. Welsch, „Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften“ (wie Anm. 41), S. 274.

⁴⁵ Vgl. Julio Mendívil, „„Oh, wie schön ist Panama“ – Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikethnologie in der heutigen Welt“, in Theresa Beyer und Thomas

bezogenen Gegenstände und Praktiken für die betroffenen Individuen, die zählt.

Mendívil's Kritik bezüglich der festen kulturellen Identitäten ist dennoch gerecht. Welsch hat sie verurteilt und missachtet. Jedenfalls ist hier zu betonen, dass die Stabilität der kulturellen Identität sowohl im Sinne einer Verankerung in einer (National-)Kultur als auch im zeitlichen Sinne problematisch ist. Man bleibt also vermeintlich lebenslang in einem stabilen kulturellen Gerüst verhaftet. Psychologisch und soziologisch gesprochen sind solche Stabilitäten tatsächlich nicht dauerhaft geboten. Trotzdem sind beide wichtig: die festen kulturellen Identitäten sowie die transkulturellen Identitäten. Die festen kulturellen Identitäten hängen mit der Stabilität zusammen, die u. a. für die Identitätsbildung notwendig ist, während die transkulturellen Identitäten *die zeitliche und kulturelle Relativität* jener festen Identität wahrnehmen lassen. Sowohl in ihrer Bezogenheit auf mehrere Kulturen bzw. Bedeutungssysteme als auch in ihrer zeitlichen verlaufähnlichen Transzendenz des Vergangenen ermöglichen die transkulturellen Identitäten den Individuen – grob gesagt –, zwischen *zeitlich und kulturell relativ* festen Identitäten zu „wechseln“. Somit schließen sich der Kulturrelativismus und die Transkulturalität gegenseitig nicht aus, auch wenn es scheint, dass im Bereich der Politik beide zu Gegnern werden. Beide sind also mindestens für die soziologische, psychologische, ethnologische und musikethnologische Forschung notwendig.

Fazit

Wie besonders aus der Kritik von Juneja, Falser und Pinto zu erfahren war, weist Welschs Transkulturalitätskonzept, sobald es zu seiner praktischen Anwendung in der wissenschaftlichen Forschung kommt, Defizite auf. Die Prozesshaftigkeit der Kultur kann nur in deren Verhältnis zum statischen und traditionellen Kulturbegriff am besten verstanden und untersucht werden. Ebenfalls sind die festen kulturellen und transkulturellen Identitäten gleichermaßen für die Untersuchung identifikatorischer Veränderungen wichtig. Außerdem formen die Aushandlungsprozesse, die durch die Begegnung ausgelöst werden, einen beträchtlichen Bestandteil des transkulturell zu untersuchenden Gegenstands und müssen daher auch mitberücksichtigt werden. Diese Prozesse sind neben der Anerkennung und Akzeptanz der eigenen und gesellschaftlichen transkulturellen Konstitution insbesondere Beweise dafür, dass die Rolle der Individuen bei

Burkhalter (Hrsg.), *Out of the Absurdity of Life. Globale Musik*, Deitingen 2012, S. 288–303, hier: S. 301.

der Re-Gestaltung der Kultur bedeutsam ist. Jener Rolle sollte also viel Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Musikanthropologische Einsichten

Die Ursprünge der kulturwissenschaftlich orientierten Musikethnologie finden sich in den Schriften des Anthropologen und Musikethnologen Alan P. Merriam, und v. a. in seiner Veröffentlichung *The Anthropology of Music*. Interessant ist hier seine Definition der Musikethnologie als „the study of music in culture“.⁴⁶ Mit dieser Definition bzw. diesem Statement schließt Merriam die analytischen Studien der Musikstruktur nicht aus. Vielmehr meint er, die Musik einschließlich ihrer eigenen Struktur sei ein Ergebnis der menschlichen Verhaltensprozesse, die ihrerseits durch Werte, Einstellungen und Glauben von Menschen bestimmter Kultur bedingt seien.⁴⁷ Demzufolge kann das musikalische Geschehen – auch im strukturellen Sinne – nur innerhalb seines kulturellen Kontexts sowie nur in Verbindung mit kulturwissenschaftlich fundierten Studien richtig erfasst und erfahren werden. Hingegen ist die Rolle der Musik sowohl in der Repräsentation, Symbolisierung und dem Zum-Ausdruck-Bringen der Werte, Hierarchien usw. der jeweiligen Kultur als auch – mit anderen Kulturaspekten zusammen – in deren Konstituierung und Verfestigung evident. Merriam verdeutlicht z. B. sogar die „Funktion“ der Musik als Kontinuitäts- und Stabilitätsfaktor in der Kultur.⁴⁸ Darüber hinaus bezeichnet er die Musik als einen „integralen Bestandteil der Kultur“ und führt mehrere diesbezügliche Beispielstudien vor.⁴⁹

Andere Beiträge, wie u. a. diejenigen von Martin Stokes (1994) und John Baily (1994), haben auch im Gegensatz zur verbreiteten Vorstellung einer passiven Rolle eine aktive Rolle der Musik in den heutigen Kulturen und Gesellschaften bewiesen. Dabei hat man besonders eine deutliche Verbindung zwischen der Musik und der Identität gefunden. In diesem Sinne könnte die Identität als ein Aspekt der Kultur einen bedeutsamen Beitrag zur Wiederbelebung, Ausbreitung, Förderung und sogar Entstehung bestimmter Genres leisten und umgekehrt könnte die Musik bestimmte Identitäten tragen, verfestigen, zum Ausdruck bringen und mitkonstituieren.

⁴⁶ Alan P. Merriam, „Ethnomusicology: discussion and definition of the field“, *Ethnomusicology* 4/3 (1960), S. 107–114, hier: S. 112, zitiert nach Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, [Evanston] 1964, S. 6.

⁴⁷ Vgl. Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, [Evanston] 1964, S. 6 f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 225.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 247–258.

Eine Arbeitsdefinition

Nachdem der kurzgefasste obige Bericht zum Kulturbegriff eine möglichst minimale Übersicht über dessen verschiedenste Verwendungen, Aspekte und Entwicklungen gegeben hat, soll jetzt eine Arbeitsdefinition ausgearbeitet werden, die einerseits die Aspekte der Tradiertheit, Alltäglichkeit, Veränderlichkeit, Kontinuität und Identitätsstiftung als unverzichtbare Merkmale und Funktionen der Kultur herausstreicht.

Darüber hinaus soll die zu verfassende Definition die Musik und ihren Zusammenhang mit der Kultur, v. a. im Hinblick auf die identitätsstiftende und kontinuierlichkeitssichernde Rolle der Musik, miteinbeziehen. Kulturbegriffsdefinitionen, wie auch Philip V. Bohlman bereits angemerkt hat, beinhalten jedoch generell keinen direkten Hinweis auf Musik. Musikdefinitionen knüpfen ihrerseits ebenfalls nicht an den Kulturbegriff an: „Music and culture, broadly or narrowly defined, are not convenient discursive fits. When we do try to fit them together [...] not everyone is happy.“⁵⁰ Es ist also nicht einfach, sie beide in einer einzigen Definition zusammenzubringen, trotz des Anscheins, die beiden gehören organisch zueinander. Diese Unmöglichkeit liegt wahrscheinlich daran, dass Musik, besonders aus einer westeuropäisch orientierten Perspektive, sich angeblich eher in der Domäne des Künstlerisch-Ästhetischen befindet, während Kulturbegriffsdefinitionen meistens im Rahmen ethnologischer und anthropologischer Theorien und Feldarbeiten entstanden sind. Für die hier herauszuarbeitende Arbeitsdefinition bleibt dann diese allgemeine anthropologische Eigenschaft der Kultur erhalten, während die Musik sich überwiegend aus dem Künstlerisch-Ästhetischen lösen und den anthropologischen Sinn aneignen muss. Die unter der Berücksichtigung all der o. g. Tatsachen und Gedanken entstandene Kulturbegriffsdefinition lautet wie folgend:

Kultur steht in einer gegebenen Community für die tradierten und alltäglichen sozialen Handlungen und Strukturen sowie für die mit ihnen in Wechselwirkung stehenden, anhand verschiedenster Mittel bzw. Ausdrucksformen, wie z. B. der Musik, verwirklichten künstlerisch-kulturellen Hervorbringungen. Insofern gewährleistet Kultur die Kontinuität und Identität der jeweiligen Community dadurch, dass die sozialen Handlungen und Strukturen sowie ihre Ausdrucksformen und die mit ihnen verbundenen Praktiken, darunter das Musi-

⁵⁰ Philip V. Bohlman, „Music and Culture. Historiographies of Disjuncture“, in: Martin Clayton u. a. (Hrsg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York und London 2003, S. 45–56, hier: S. 45.

zieren⁵¹ als soziales Geschehen, sich des überlieferten Wissens und der Fertigkeiten der jeweiligen Community bedienen und gleichzeitig seitens der Community zeit- und kontextabhängig (neu)interpretieren und verändern lassen.

Zum Konzept der kulturellen Identität

Die persönliche Identität

Prinzipiell unterscheidet man in der Literatur zwischen persönlicher und kollektiver Identität, die einander durchaus nicht ausschließen. Die persönliche Identität bezieht sich auf das Individuum und bezeichnet die angeblich lebenslangen Erscheinungsformen seines Charakters, Geschlechts, seiner Ethik, Eigenschaften, Vorlieben, Weltanschauungen, Neigungen, Fähigkeiten usw. Problematisch für diese Betrachtungsweise ist, dass man seit den Anfängen der analytischen Beschäftigung mit den Themen „Selbst“, „Identität“ und „Ich“, auch wenn sie unterschiedlicher Ursprünge und somit unterschiedlicher Bedeutungen sind, entweder zwecks der Vereinfachung oder aus ideologischen Zwecken, wie z. B. beim nationalistischen Gedankengut, die Identität als angeboren, als dauerhaft statisch oder als einen stabilitätserzeugenden „Apparat“ angenommen hatte. Die identitätsbezogene Stabilitätssignifikanz für das Individuum berücksichtigend wandte sich die Forschung mehr der Realität zu und erklärte, dass Identität

[...] als relationaler Begriff [...] bereits impliziert, daß sich das Bezeichnete innerhalb eines Beziehungsgeflechtes situiert, wobei die hierfür konstitutiven Relationen je unterschiedliche Facetten von I. [Identität] aufscheinen lassen: als überzeitliche Kontinuität, als übersituative Konsistenz, wie auch als Abgleich von Innen- und Außenperspektive.⁵²

Betrachtet man sich selbst aus entgegengesetzten Perspektiven oder in seiner Beziehung zu den anderen, sieht man doch das Potenzial in sich selbst, etwas anderes zu werden. Der Anschein, eine Identität sei überzeitlich kontinuierlich oder ungeachtet der äußeren Umstände statisch, könnte nur temporär zutreffend sein. Dies wäre vielleicht für die ganze Moderne relevant, jedoch das Selbst sei besonders in der Spätmoderne, wie es Anthony Giddens bestens zum Ausdruck bringt, zu einem *reflexiven Projekt* geworden.⁵³ Der jeweiligen Person im Rah-

⁵¹ Das „Musizieren“ schließt auch die – egal ob durchs bloße Zuhören, Mitklatschen usw. – mitmachenden Zuhörer ein, also möglichst alle Aspekte des musikalischen Geschehens.

⁵² Stefan Glomb, Art. „persönliche Identität“, in: *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 72–73, hier: S. 72.

⁵³ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991, S. 32.

men ihrer auch wechselwirkenden Relation zur Umgebung gilt es folglich, ihre persönliche Identität womöglich zu (re-)konstruieren und zu revidieren.⁵⁴ Trotz der hier zu erspürenden Positivität fällt heutzutage die Realisierung nicht ohne große Mühe aus. Gerade seit dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts üben alleine die Massenmedien neben den Konsumangeboten einen riesigen standardisierenden Einfluss auf die Entscheidungen des Individuums aus. Es scheint außerdem, dass wir uns in einer Zeit befinden, in der sich immer neue Facetten der Identität bzw. neue Identitäten etablieren. Das, was heute als die Identitätskrise oder das Identitätsproblem bezeichnet wird, kann jedoch nicht bloß mit dem Controlling durch die Massenmedien oder mit der Entstehung einer großen Auswahl neuer Selbstbilder begründet werden.

Dass Giddens' Betrachtung des Selbst als eine reflexive Biografie überhaupt eine Lösung des posttraditionellen Identitätsproblems sei, liegt an dem durch die Biografie erlangten (narrativen) Zusammenhang, konstatiert Gernot Böhme. Für ihn seien die Diskontinuitäten und der Substanzmangel im Leben von vornherein an der Hervorrufung der Biografie als Lösung schuld.⁵⁵ Ob die Konstruktion einer individuellen Biografie trotzdem möglich sei, bestreitet er, weil diese Möglichkeit „[...] vom Zeitgeschehen im ganzen abhängig ist und [u. a.] durch Kriege, durch ideologische und technologische Umbrüche und Systemwechsel immer wieder zunichte gemacht wird“.⁵⁶ Deshalb fasst Böhme die Lebens- und somit die Identitätsgestaltungsversuche des heutigen Individuums eher als „[...] de[n] verzweifelte[n] Kampf gegen Identitätsverlust“⁵⁷ auf.

Dennoch sah die Lage in den Zeiten des gesellschaftlichen bzw. gemeinschaftlichen Vorrangs über dem Individuum im Vergleich anders aus. Einfacher war es damals auch, weil die Individuen von Geburt an je nach Schicht und Bildung bindend zu einer „von stabilen Sozial- und Sinnstrukturen [...] geprägte[n] Gemeinschaft“⁵⁸ gehörten und so ihre vorfabrizierten Identitäten erlangten. Man fühlte folgendermaßen keine seelische Bedrängnis für die Infragestellung seiner Identität.

Ob früher die Eingliederung der Menschen in bestimmte gesellschaftliche

⁵⁴ Vgl. Glomb, Art. „persönliche Identität“ (wie Anm. 52), S. 72.

⁵⁵ Gernot Böhme, „Selbstsein und derselbe sein. Über ethische und sozialtheoretische Voraussetzungen von Identität“, in: Annette Barkhaus u. a. (Hrsg.), *Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens* (= Suhrkamp-Taschenbuch 1247), Frankfurt am Main 1996, S. 322–340, hier: S. 337 f.

⁵⁶ Ebd., S. 338.

⁵⁷ Ebd., S. 339.

⁵⁸ Glomb, Art. „persönliche Identität“ (wie Anm. 52), S. 72 f.

Strukturen gewissermaßen keine Identitätskrisen hervorrief, ob die gesellschaftliche Kontrolle über das Individuum absichtlich die Entwicklung neuer Identitäten bremste bzw. unter der Oberfläche anhielte und damit vermeintlich dem Individuum eine stabilere Identität sicherte oder ob infolgedessen u. a. die Emanzipierung des Individuums in Europa das Hervortreten neuer Identitäten in Betrieb setzte und dadurch geflissentlich den herrschenden kollektiven Konsens zu destabilisieren suchte, kann noch sehr bestritten werden. Eindeutig ist jedoch, dass der heutige Mensch, wenn auch nicht überall, in „nicht mehr in ihrer Gesamtheit überschaubaren, funktional ausdifferenzierten und von einer Vielzahl konkurrierender Sinnsysteme bestimmten modernen Gesellschaften [...]“⁵⁹ doch ohne gesellschaftlichen Zwang lebt und daher selbst die wiederkehrende Bestimmung seiner Identität verantwortet.

Die kollektive Identität

Der Übergang vom Individuellen zum Kollektiven gebietet selbstverständlich einen Perspektivwechsel, dessen Ausgangspunkt die Verlagerung des Gewichts zum Sozialen bzw. Soziokulturellen ist. Die o. g. Kulturbegriffsdefinition verbindet bereits die Gesellschaft und Kultur zu einem grundlegenden Zusammenhang der Identität. Sowohl dem Kunsthistoriker Aby Warburg als auch dem Soziologen Maurice Halbwachs sei – unabhängig voneinander – die Einführung des Begriffs des „sozialen Gedächtnisses“ in den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts zuzurechnen als Ersatz zum damals herrschenden biologischen Verständnis vom kollektiven Gedächtnis.⁶⁰ Das individuelle Gedächtnis, das bloß der personalen Identität zugrunde liegt, zeichne sich seinerseits doch auch durch sowohl eine soziale Vermitteltheit als auch eine Gruppenbezogenheit aus.⁶¹ Jan Assmann sieht das individuelle Gedächtnis deshalb als eine Art des kollektiven Gedächtnisses an und nennt es u. a. wegen dessen strikter Begrenztheit auf die alltäglichen Kontexte sowie wegen der fehlenden Verankerung in der tiefen Vergangenheit – sprich: das individuelle Gedächtnis bewegt sich mit der jeweiligen Person in die Gegenwart – „kommunikatives Gedächtnis“.⁶² Der Unterschied zwischen dem kommunikativen Gedächtnis (als Grundlage persönlicher

⁵⁹ Ebd., S. 73.

⁶⁰ Vgl. Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19, hier: S. 9, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1895/1/Assmann_Kollektives_Gedaechtnis_1988.pdf>, heruntergeladen am 21.12.2018.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 10.

⁶² Vgl. ebd., S. 10 f.

Identität) und dem kollektiven Gedächtnis (als Grundlage kollektiver kultureller Identität) zeige sich nach Assmann in sechs entsprechenden Merkmalen (deren Erfüllung die zeitliche Fortsetzung des individuellen kommunikativen Gedächtnisses bzw. der individuellen Gedächtnisse in Gestalt von kollektivem kulturellem Gedächtnis gewährleisten soll). Diese Merkmale sind den Begrifflichkeiten Assmanns nach: Identitätskonkretheit bzw. Gruppenbezogenheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität.⁶³ Dazu wird hier noch ein Merkmal hinzugefügt: Kontinuitätssicherung bzw. Authentizitätsbestätigung. Im Folgenden werden diese alle kurz thematisiert.

Seit Menschengedenken war die Unvergänglichkeit ein menschlicher Traum, wie es vielleicht am besten im assyrisch-babylonischen Gilgamesch-Epos erkennbar ist. Obwohl dem menschlichen Leib unmöglich, wandte sich der Mensch seit jeher dem Gedanken für diesen Zweck zu. Vielleicht war es anfangs auch noch unbewusst. Man hatte aber im Laufe der Zeit wahrgenommen: Die Überlieferung des Gedankens dehnt dessen Dasein räumlich sowie zeitlich aus und vermittelt eine Art Fortbestehen des Gedankens und damit das vermeintliche Fortbestehen des Menschen an sich, sodass beide noch nach dem organischen Ableben des Menschen nachhaltig überleben. Bestimmt wirkt sich eine solche hervorragende, im Wesentlichen aber illusionistische Idee auf eine gesamte Menschengruppe noch effektiver aus. Das sich dabei akkumulierende Wissen bildet allmählich eine Art Reservoir, das bloß das kollektive Gedächtnis der jeweiligen Gruppe darstellt und aus dem das Selbstbild bzw. die kulturelle Identität der jeweiligen Gruppe unter gewissen Bedingungen herauswächst. Ihre Wirkung auf die Gruppe zeigt sich insofern in zwei Tendenzen: Kontinuität und Authentizität. Anthony D. Smith bezeichnet die kollektive kulturelle Identität, v. a. bezugnehmend auf ihre Kontinuitätssichernde Rolle, wie folgend:

Collective culture identity refers not to a uniformity of elements over generations but to a sense of continuity on the part of successive generations of a given cultural unit of population, to shared memories of earlier events and periods in the history of that unit and to notions entertained by each generation about the collective destiny of that unit and its culture.⁶⁴

In diesem Sinne fungiert die kulturelle Identität als eine Fortführung der Kultur der Vorfahren in die Gegenwart – und voraussichtlich in die Zukunft – und übermittelt dadurch den Mitgliedern einer Gruppe ein sicherheitsbeschermendes Zugehörigkeitsgefühl. Der Kultur der Vorfahren sind aber, wie es später detail-

⁶³ Vgl. ebd., S. 13 ff.

⁶⁴ Anthony D. Smith, *National Identity*, London 1991, Reprints Reno 1993, S. 25.

liert beleuchtet wird, manchmal radikale Abänderungen vorbehalten. Trotzdem führt die ständig neu konstruierte Kultur der Vorfahren bzw. die kollektive kulturelle Identität im Sinne der betreffenden Gruppe ein überzeitliches, generationsübergreifendes Dasein herbei. Andererseits suchen bzw. finden einige ethnische Gruppen, wenn nicht alle, eine Bekräftigung ihrer Altertümlichkeit bzw. Historizität in der Kultur ihrer Vorfahren. Damit sind sie im Vergleich zu anderen Gruppen authentischer. Diese sind meistens Gruppen mit einem politischen Stellvertretungsanspruch, wie z. B. im Fall des Anspruchs einiger ethnisch-religiöser Gruppen in Libanon in ihrer Berufung auf einen phönizischen Ursprung sowie im Fall des Anspruchs der syrischen Nationalsozialisten auf einen aramäischen Ursprung der SyrerInnen bzw. auf ein Syrien nur für SyrerInnen mit aramäischen Wurzeln.

Nichtsdestoweniger soll das kollektive Gedächtnis v. a. die Fähigkeit haben, identitätsstiftend zu sein. Die jeweilige Gruppe beziehe nach Assmann aus ihrem kulturellen Gedächtnis „[...] ein Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart [...]“.⁶⁵ Dadurch will sie sich vom „anderen“ abheben. Deswegen enthält das kollektive Gedächtnis neben dem akkumulierten Wissen Assmann zufolge auch eine Art Anweisungen, die die Gegenstände dieses Wissens in „Wir sind ...“ und „Sie sind ...“ aufteilt sowie diesen jeweils positive und negative Attribute zuordnet.⁶⁶ Auf diese Art und Weise spitzt es zudem das kollektive Selbstbild der Gruppenmitglieder an. Wie wird jedoch im Allgemeinen dieses Wissen im kollektiven Gedächtnis aufbewahrt bzw. durch die kulturelle Identität repräsentiert? Diese Frage lässt sich dreifach beantworten:

1. Im Hinblick auf die gesamte Geschichte jeweiliger Gruppen könnte das kollektive Gedächtnis eine unüberschaubare Menge von Ereignissen wahrnehmen. Jedoch nur ein Teil davon wird in die aktuelle kulturelle Identität aufgenommen. Dies passiert Assmann nach nicht zufallsbedingt, sondern in Bezug auf die Gegenwart. Die jeweilige Gruppe rekonstruiert dann wiederholend und orientiert an der aktuellen Situation ihr kulturelles Gedächtnis.⁶⁷ Demgemäß soll sich die kollektive kulturelle Identität ständig an die anfallenden Veränderungen anpassen.
2. Eine große Rolle spielt dabei die Fähigkeit jenes Wissens, in Form von Ritualen, (Musik-)Praktiken, Denkmälern usw. aufzutreten bzw.

⁶⁵ Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ (wie Anm. 60), S. 13.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd.

objektiviert zu werden. Das Hochzeitsritual einschließlich der speziell dafür vorgesehenen Lieder und Handlungen ist hier ein Beispiel dafür (s. S. 198). In ihm ist das Wissen verkörpert, aus dem das Paar in seinem neuen gemeinsamen Leben Nutzen ziehen kann. Ebenfalls sind Sprichwörter, Erzählungen usw. als Ausgestaltung dieses Wissens von Bedeutung. Die von Assmann sog. Geformtheit des kulturellen Gedächtnisses sei jedoch nicht nur dessen Vorbedingung, sondern auch eine Voraussetzung für dessen Vererbbarkeit.⁶⁸ Dementsprechend hängen die Überlieferung jenes Wissens an die folgenden Generationen und damit dessen Überleben von dessen Tauglichkeit ab, verkörpert zu werden. Alles andere fällt wie in einem evolutionsähnlichen Prozess aus dem Reservoir heraus. Zudem stärken die Rituale, Praktiken und Denkmäler das Zugehörigkeitsgefühl der Gruppe und „verbildlichen“ ihre kulturelle Identität. Die Geformtheit des kulturellen Gedächtnisses ist unabdingbar für die Erhaltung der kulturellen Identität.

3. Zum Überleben des kulturellen Gedächtnisses trägt aber auch seine Organisiertheit bei. Damit meint Assmann die organisierte Erhaltung des kulturellen Gedächtnisses, was ihm zufolge zweifach umsetzbar bzw. notwendig umzusetzen sei: Einerseits sollen institutionalisierte Verfahren und Ansätze für die Erhaltung der Elemente des kollektiven Gedächtnisses sorgen. Andererseits solle es für die Pflege dieser Elemente, sei es eine Musiktradition, eine handwerkliche Tätigkeit oder auch eine Prozession, Spezialisten geben.⁶⁹ Diese sind in diesem Fall die Musiker, die Handwerker und manchmal die gesamte Menschengruppe selbst. Durch eine gelungene Objektivierung und effektive Erhaltung des kulturellen Gedächtnisses wird die kollektive kulturelle Identität bestimmt lebendiger, stärker und nachhaltiger.

Die beiden letzten von Assmann thematisierten Merkmale eines kulturellen Gedächtnisses, nämlich die Verbindlichkeit und die Reflexivität, beziehen sich eher auf dessen „praktische“ Seite. Verbindlich ist das kollektive Gedächtnis nach Assmann einerseits durch seine erzieherische Funktion, die den jeweiligen Menschen in einer bestimmten Gruppe bzw. Gesellschaft in Übereinstimmung mit deren überliefertem Selbstbild bringt. Andererseits ist es normgebend bzw.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 14.

⁶⁹ Vgl. ebd.

orientierend.⁷⁰ Mittels dessen Normen, aufgrund derer der Mensch sich von Geburt an bis zum Tod verhalten müsste sowie gleichzeitig bestimmte bedeutungsweisende Verhaltensmuster seitens der anderen ihm gegenüber erwarten könnte, sichert er sich in den meisten Lebenssituationen eine „sichere und einfache Position“ und wird außerdem von seinen Gleichgesinnten als der Gruppe zugehörig klassifiziert. Die kulturelle Identität nimmt somit im kollektiven Gedächtnis mehr Bezug auf das Normative als auf das Edukative. Wie oben erläutert, sind das kollektive Gedächtnis und somit die kulturelle Identität trotzdem nicht statisch und gestalten sich neu, indem sie sich an die Gegenwart anpassen. Dies betrifft auch die Normen. Deshalb spricht Assmann von einer „Wertperspektive“ und einem „Relevanzgefälle“, die die Verbindlichkeit des kulturellen Gedächtnisses ausdrücken.⁷¹ Damit ist v. a. die Relativität der Normen von Epoche zu Epoche bzw. die Hervorhebung unterschiedlicher Werte und Symbole zu unterschiedlichen Zeiten gemeint. Zur Überwindung möglicher Instabilitäten aus manchmal radikalen Relativierungen kollektiver Normen und Werte ist außerdem in diesem Kontext eine emotionale Verbindlichkeit unzweifelhaft erforderlich. Diese hat viele Facetten und könnte z. B. durch Ritualisierungen der Verwandlung selbst oder sogar durch die Machtausübung erreicht werden.

Bezüglich der Reflexivität des kollektiven Gedächtnisses stellt Assmann drei Ebenen fest: Praxis, Selbst und Selbstbild. Praxis-reflexiv ist das kollektive Gedächtnis, weil im Rahmen dessen nicht nur die Praktiken selbst überliefert werden, sondern auch deren Deutung. Selbst-reflexiv fungiert das kollektive Gedächtnis, wenn es sich selbst z. B. umdeutet, ausgrenzt und kritisiert. Die Selbstbild-Reflexivität bedeutet ihrerseits lediglich, dass das Gruppenselbstbild selbst thematisiert wird.⁷² Die Letztere kann auch als die Widerspiegelung des Gruppen- bzw. Gesellschaftsselbstbilds im Gesamten, also nicht unter einzelnen Aspekten, verstanden werden, v. a. als Gegenbild für die anderen Gruppen. Beispielhaft für die Praxis-Reflexivität sind die Erntepraktiken und deren – als Deutung – begleitende Fruchtbarkeitsrituale (s. S. 199 f.). Die Mythen und Rituale, die die Umdeutung von Normen und Ereignissen indirekt auslegen bzw. begründen, können als Beweis für die Selbst-Reflexivität des kollektiven kulturellen Gedächtnisses angesehen werden. In den überlieferten Erzählungen über die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Gruppe selbst begegnet man

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 15.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 14.

⁷² Vgl. ebd., S. 15.

selbstbild-reflexiven Bekundungen für die jeweiligen Gruppenmitglieder sowie für die „Fremden“.

Die konkurrierenden Identitäten

Die heutige personale Identität umfasst, wie oben gesagt, mehrere Ebenen, die z. T. aus der Perspektive der jeweiligen Person, z. T. ihrer Natur nach, aber immer entsprechend dem kulturellen Kontext⁷³ zu aktiven oder passiven Zugehörigkeiten werden können. Nicht alle Zugehörigkeiten bzw. Facetten schaffen es dennoch, erfolgreich kollektiv zu werden. Zu ihnen gehören z. B. Gender-Identität und soziale Klasse. Kollektive Bewegungen – wie z. B. die feministische Bewegung –, die ähnliche kollektive Identitätsansprüche haben, stehen nach Smith vor großen Herausforderungen:

Despite the rise of feminism in specific countries, gender identity, which spans the globe, is inevitably more attenuated and taken for granted than other kinds of collective identity in the modern world. Geographically separated, divided by class and ethnically fragmented, gender cleavages most ally themselves to other, more cohesive identities if they are to inspire collective consciousness and action.⁷⁴

Heutzutage sind diese Anforderungen jedenfalls bereits von den aktiven feministischen Bewegungen in Betracht gezogen. Denn man verbindet z. B. in vielen der heutigen feministischen Bewegungen schon den Kampf gegen die patriarchal orientierte, kapitalistische Ideologie und Wirtschaft mit dem Kampf gegen das Patriarchat selbst. Gleichwohl erschwere Smith zufolge wiederum die territoriale Spaltung möglicher Zugehöriger die dauerhafte Aufbewahrung solcher Identität v. a. wegen eines fehlenden Widerstands gegenüber anderen stärkeren, in hoher Wahrscheinlichkeit auftretenden kollektiven Identitäten wie z. B. den religiösen, den ethnischen und weniger den regionalen. Diese schließen sich zumeist zusammen, um den Rahmen der kollektiven Identität einer Gruppe zu bilden. Die religiöse Identität und die ethnische Identität als kollektive Identitätä-

⁷³ Familie z. B. ist im westeuropäischen Kontext von vornherein davon ausgeschlossen, während sie in anderen Gebieten v. a. bei Gruppen mit einer Stammesform immer noch einen wirklichen oder scheinbaren identifikatorischen Wert hat.

⁷⁴ Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 4. Eine in ihrem Kern ähnliche Meinung vertritt die Anthropologin Lila Abu-Lughod in ihrem Aufsatz *Writing against Culture*: „From its experience with this crisis of selfhood or subjecthood, feminist theory can offer anthropology two useful reminders. First, the self is always a construction, never a natural or found entity, even if it has that appearance. Second, the process of creating a self through opposition to an other always entails the violence of repressing or ignoring other forms of difference. Feminist theorists have been forced to explore the implications for the formation of identity and the possibilities for political action of the ways in which gender as a system of difference is intersected by other systems of difference, including, in the modern capitalist world, race and class.“ (Abu-Lughod 1991: 140).

ten können aber auch unabhängig voneinander wirken oder sich gegenseitig überlappen. Einst waren sie vereint, als alle Völker, besonders vor der Entstehung und Verbreitung der sog. Weltreligionen, ihre eigenen Religionen einschließlich eigener Götter, Tempel usw. pflegten. Jedoch erwies sich die religiöse Identität als kohärenter und zusammenhaltender. In einigen Fällen konnte sie Ethnien spalten und eine Wiedervereinigung verhindern, während sie in anderen Fällen im Gegensatz die ethnische Identität festigte oder sich sogar vereinigend zeigte.⁷⁵

Die nationale Identität

Noch bindender als diese früheren, heute noch geltenden Formen der Identität ist die nationale Identität. Smith unterscheidet zuerst der Einfachheit halber zwischen zwei Modellen der Nation, nämlich einem bürgerlichen bzw. westlichen (oder westeuropäischen) und einem ethnischen bzw. nicht westlichen. Das westliche Nationskonzept setze in erster Linie auf ein historisches Gebiet und ein damit verbundenes kollektives Gedächtnis. Zweitens solle die Community des jeweiligen historischen Territoriums eine juristische und politische Einheit formen. Gleichzeitig sollen alle Gemeinschaftsmitglieder eine rechtliche und politische Gleichheit genießen. Zu guter Letzt müssen gemeinsame Werte, Praktiken, Symbole usw. in Form einer „Massenkultur“ die Gemeinschaftsmitglieder verbinden. Beim ethnischen Konzept spiele hingegen die gemeinsame Herkunft der Mitglieder eine wichtigere Rolle. Die Familie im kollektiven Sinn ersetze da die juristisch-politische Community und stelle die „Gemeinschaftsmobilisierung“ sicher. Die gemeinsame Sprache, gemeinsamen Mythen, Werte und Traditionen verstärken den Bund der Nation, wobei die einheimischen Traditionen und Werte der Ethnie anstelle der Bürgerrechte die Gemeinschaft regulieren. Trotzdem bestätigt Smith am Ende, dass alle Nationalismen in unterschiedlichem Maß eine Kombination zwischen den beiden Modellen sind.⁷⁶

Die nationale Identität bezieht sich wie alle anderen kollektiven Identitätsformen in der Tat auf ein individuell hervorgerufenes, kollektiv empfundenes Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Community. Diese nationale Community muss dafür aber möglichst all die o. g. Vorbedingungen erfüllen. Der kulturelle Anteil der nationalen Identität, nämlich in Bezug auf das kollektive Gedächtnis und die gemeinsame (Massen-)Kultur, ist dabei aber auch von größerer Bedeutung. Denn das historische Gebiet hätte ohne passende Mythen kaum als histo-

⁷⁵ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 5–8.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 9–13.

risch gegolten. Darüber hinaus war die Etablierung einer gemeinsamen Wirtschaft, egal ob in den ersten Nationen oder anderswo in der Anfangszeit des Nationalismus, regional- und sozial bedingt und somit den jeweiligen soziokulturellen Normen, Traditionen und Werten unterworfen. Nur das Eintreten vereinheitlichender administrativer und juristischer Vorschriften ermöglichte zunehmend eine uniform regulierte Ökonomie. Ungeachtet der kulturellen Verläufe in den ersten Nationen ist der Nationalismus selbst noch mehr kulturell bedingt. In Smiths Worten ist der Nationalismus in erster Linie „[...] a doctrine of culture and a symbolic language and consciousness [...]“.⁷⁷ Der Nationalismus sei also in seinem Kern als ein kulturelles und zugleich identitätsbezogenes Phänomen zu betrachten. Dementsprechend ist die nationale Identität par excellence eine kulturelle Identität.

Die kulturelle Identität und das Kulturerbe

An bestimmten Ebenen und Facetten persönlicher Identität knüpft, wie oben gesagt, die kollektive Identität unter der Voraussetzung an, dass solche Facetten in ihrer kollektiven Erscheinung die o. g. Fähigkeiten und Merkmale nachweisen können. In diesem Sinne ähnelt sie gewissermaßen anderen gemeinschaftlichen Phänomenen, wie z. B. der identifikatorischen Beziehung der jeweiligen Gruppe zu ihrem Kulturerbe. Das Kulturerbe, materiell und immateriell, teilt mit dem kollektiven Gedächtnis viele Elemente, wie z. B. Orte des Erinnerns, Praktiken, Wissen und Rituale, die allesamt im Zusammenhang mit der Umgebung auch rekonstruiert werden könnten und der jeweiligen Gemeinschaft ein Kontinuitäts- und Identitätsgefühl sichern sollen. Die identifikatorische Verbindung zwischen der jeweiligen Gruppe und ihrem Kulturerbe unterzieht sich aber anscheinend einem mehrheitlich funktionsbezogenen Prozess, der durch das Beispiel der Erntelieder am besten erläutert werden kann. Die die Ernte begleitenden Rituale und Lieder in Syrien sind sehr vielfältig. Das liegt auch daran, dass sie sich neben eigener Lieder auch anderer Genres der syrischen Musiktraditionen bedienen. Jedoch verloren die Erntelieder in dem Moment ihre Singanlässe, als auf dem Feld die traditionellen Erntemethoden nicht mehr genutzt wurden. Dies hatte auch eine derart ungeheuerlich negative Auswirkung auf die Überlieferung der die Ernte begleitenden Rituale, Erzählungen, Sprichwörter usw., dass sich zurzeit kaum manche Älteren an sie erinnern. Die erntebezogenen Lieder, Rituale usw. sind, außer denjenigen der nicht maschinellen Erntear-

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 99.

beit, fast ausgestorben. Sogar die jeweiligen Communitys hatten wahrscheinlich kein Interesse daran, die Lieder weiter zu praktizieren, denn man hätte ihnen ihre Funktionen, v. a. die hauptsächliche soziale Funktion als Abwechslung bringende Arbeitslieder, aberkannt und keine neuen Funktionen zugeschrieben. Deswegen hat die Mehrheit der Individuen jeweiliger Communitys sich mit ihr nicht mehr identifiziert und sie darüber hinaus nicht mehr weitergegeben. Von der staatlich-offiziellen Seite wurde diesbezüglich jedenfalls auch nichts unternommen. Höchstwahrscheinlich hängt dies mit der Tatsache zusammen, dass die Funktionen der Erntelieder sowie der Rituale mehr im Gesellschaftlichen als im Touristischen liegen. Die Erntelieder als Kulturerbe sind daraufhin von deren sozial-praktischer Funktion abhängig, die ursprünglich die identifikatorische Beziehung der jeweiligen Community zu ihrem Kulturerbe, hier den Ernteliedern, bestimmt und reguliert. Folglich konnten die verschiedenen syrischen Communitys unter Bezug zum Bauernleben keine konkrete Identität mehr aus den Ernteliedern und deren Ritualen ableiten. Trotzdem ist diese Identität an sich von vornherein nicht so bindend wie z. B. vergleichsweise im Fall eines Kulturerbes mit sozioreligiöser Funktion. Smith hat in diesem Zusammenhang bereits erklärt, dass die religiösen Identitäten allen anderen, außer der nationalen Identität, in ihrer Erstreckung und Beharrlichkeit vorangehen. Dass ein religiös und/oder national geprägtes Kulturerbe einer Gruppe bzw. einer Gesellschaft ihre Identität gibt, ist zwar rund um die Welt in vielen Beispielen nachweisbar. Wie entsteht aber diese kulturerbenbezogene Identität in der Wirklichkeit? Der sri-lankische Spezialist für Kulturerbe-Erhaltung Gamini Wijesuriya beantwortet diese Frage bezugnehmend auf den Tempel *Sri Dalada Maligawa* wie folgt:

Heritage gives identity to a society through two major components: the cultural and the physical. [...] anything we consider as heritage has its origin in a particular function; it is therefore connected to a particular community and is characterized by continuity. These three elements [...] form the cultural content of heritage: this is the primary component of heritage and the one that gives a society its identity. The second component is the physical content of heritage. Of these two, the first has the greater influence on identity and thus determines the destiny of heritage. [...] identity is strongest when all three elements of the cultural content are present [...].⁷⁸

⁷⁸ Vgl. Gamini Wijesuriya, „The Restoration of the Temple of the Tooth Relic in Sri Lanka. A Post-Conflict Cultural Response to Loss of Identity“, in: Nicholas Stanley-Price (Hrsg.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4–6, 2005* (= ICCROM Conservation Studies 6), Rom 2007, S. 87–97, hier: S. 88, <https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICSO6_CulturalHeritagePostwar_en_0.pdf>, heruntergeladen am 17.07.2018.

Wijesuriya spricht von drei Bestandteilen eines kulturellen Inhalts, die in erster Linie dem Kulturerbe seine identitätsverleihende Erscheinung geben. Die hierfür wesentliche Rolle der sozialen Funktion wurde oben schon erläutert. Mit dem zweiten Bestandteil argumentiert Wijesuriya, dass jedes Kulturerbe sich auf eine bestimmte Community bzw. Gesellschaft bezieht. Jedoch sind der Bezug zur Community und die ihm zugrunde liegende Funktion offensichtlich nicht hinreichend, um eine starke, auf Kulturerbe basierende Identität zu vermuten. Wijesuriya hält hierzu, wie Smith betreffs der kollektiven kulturellen Identität, einen Kontinuitätsbezug für unabdingbar. Wijesuriya weist aber die Kontinuität dem Kulturerbe zu, das sie aufgrund seiner seit je durchgeführten sozialen bzw. sozialreligiösen Funktion erlangt.

Man darf an dieser Stelle bestimmt fragen, wie sich die kollektive kulturelle Identität und die kulturerbenbezogene Identität zueinander verhalten und ob bereits ein Kulturerbe wie solches in keinem Zusammenhang mit der kollektiven kulturellen Identität steht. In der Tat überschneiden sich die beiden Identitäten aufgrund vieler Gemeinsamkeiten. Diese Überschneidung scheint auf verschiedenen Ebenen je nach der überwiegenden kulturellen Identität von großer Bedeutung zu sein und lässt sich mittels Smiths Überlegungen zur Entstehung der Nation, des Nationalismus und deren Varianten besser begreifen.

Die kulturelle Identität der ersten Nationen

Die Formbarkeit der kollektiven kulturellen Identität im Rahmen eines Nationalstaates hängt bezüglich des Kulturerbes mit der Art und Weise zusammen, wie die jeweilige Nation überhaupt entstanden ist. Für Smith gingen v. a. die ersten Nationen aus „ethnischen Kernen“ hervor, die lediglich als „ziemlich zusammenhängende und selbstbewusst distinktive Ethnien“ und durch eine eigene Kultur charakterisiert waren.⁷⁹ Außerdem berücksichtigt er zwei Arten dieser ethnischen Kerne: „laterale“ und „vertikale“. Die Differenz zwischen den beiden lässt sich in der sozial bedingten Beziehung der als kollektiv zu betrachtenden Kultur zur gesamten Bevölkerung zusammenfassen. Die vertikalen Communitys wurden von Smith so genannt, weil die kollektive Kultur von allen Schichten geteilt wurde, während in den lateralen Communitys eine Abgrenzung zwischen der Kultur der Herrscherschicht einerseits und derjenigen der anderen Schichten andererseits vollzogen wurde.⁸⁰ Dieser Prozess ist ebenfalls auf nationaler Ebene zu bemerken. So wurde bei den Nationen, die aus lateralen

⁷⁹ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 38 f.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 53.

ethnischen Communitys herauswachsen, allerdings die Kultur⁸¹ der aristokratischen regierenden Oberschicht für die Kultur der Nation repräsentativ.⁸² Die Kultur der Obermittelschichten bis zu den unteren Schichten blieb dementsprechend von vornherein außer Betracht. Deshalb sei die Kultur der Nation trotz der ständigen Verschiebung der „Staats“-Grenze und der damit verbundenen Wahrnehmung bzw. Ausklammerung von verschiedenen ethnischen Einheiten fast stabil geblieben.⁸³ Die Einschließung der anderen Schichten geschah eher allmählich, erforderte selbstverständlich eine Art kultureller Verhandlung, bei der doch die Oberschichtskultur weithin überlegen war,⁸⁴ und dauerte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.⁸⁵ Hierzu war jedoch die Verbreitung des nationalen Bewusstseins und der Mythen eines einzigen Ahnen der Nation unter den Gebildeten von Bedeutung. Dadurch wurde bei ihnen das Interesse am Sammeln von antiken Traditionen der gedachten Vorfahren geweckt. Während einige von ihnen tatsächlich solche Traditionen in der spätmittelalterlichen und Renaissance-Literatur suchten und durch Veröffentlichungen förderten, gingen andere zunehmend auf einer Schatzsuche ähnelnde Exkursionen ins Land, wo die altbewahrten Sprichwörter, Erzählungen, Mythen, Gewohnheiten sowie die später sog. Folksongs aufzufinden waren. Im Grunde genommen trugen sie mit der Veröffentlichung ihrer Funde auch zur „Abwärtsverbreitung“ jenes nationalen Bewusstseins bei. Die Nationsmitglieder konnten sich dadurch endlich, auch wenn großteils nur in imaginierter Weise, ein nationalbedingtes individuelles und kollektives Selbstbild von sich machen.

Beispielhaft für die aus lateralen Communitys entstandene Nation sind die ersten (industriellen) Nationen, wie z. B. England und Frankreich. Smith bestätigt, dass in den beiden Ländern der Staat selbst in gewissem Ausmaß dafür verantwortlich war, die Nation durch administrative, ökonomische, justizielle und kulturelle Steuerung der Gesellschaft sowie demnach durch eine Verstärkung einer gemeinsamen Identität zu kreieren.⁸⁶ Die kollektive kulturelle Identität der gesamten Gesellschaft stützt sich dabei auf eine narrativ konstruierte Hochkultur, die in gewissem Sinne der Gesellschaft bzw. der Nation aufge-

⁸¹ „Kultur“ schließt hier auch die Religion ein, deren Klerus ebenfalls Mitglieder der Oberschicht waren (vgl. Smith 1991: 53).

⁸² Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 55.

⁸³ Selbstverständlich sind der „zwischenstaatliche“ Austausch und die individuelle gelegentliche Übernahme von vereinzelt Gewohnheiten der Obermittelschichten dabei nicht auszuschließen.

⁸⁴ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 55.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 60.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 59.

zwungen wird. Auch die verspätete begrenzte Aufnahme der Kultur(en) anderer Schichten konnte die Grundlagen der nationalen kulturellen Identität kaum beeinflussen und – wenn auch nur beschränkt – durch wenige Aspekte ergänzen.

Das Verhältnis des Kulturerbes zur kollektiven kulturellen Identität wird insofern von den eigenen Abläufen der Oberschichtskultur bedingt, die hierzu festsetzen, welches Kulturerbe miteinbezogen werden darf. Die überwiegende Repräsentierung von monumentalem Kulturerbe in der jeweiligen kulturellen Identität westeuropäischer Länder beweist dies einerseits.⁸⁷ Andererseits brachten sowohl die Verbreitung der Idealvorstellung einer Nation in Deutschland und Osteuropa jeweils im 18. und 19. Jh. und die damit verbundenen ausgewachsenen nationalistischen Bewegungen in Deutschland und Osteuropa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als auch der Aufstieg des Kommunismus im 20. Jh. eine vermehrte Inklusion bäuerlicher kultureller Praktiken und Elemente in die offizielle nationale Identität mit sich. Damit fand das Kulturerbe ethnischer und religiöser Minderheiten trotzdem kaum einen Zugang zur kollektiven kulturellen Identität der Nation, da man z. B. in den neuentstandenen osteuropäischen Staaten wie Bulgarien⁸⁸ durch die Vorstellung der bäuerlichen Traditionen als *die nationalen Traditionen* konkret eine kulturell-nationale Einheit intendierte.

Die nationale Identität ehemaliger Imperien

Der Nationalismus, v. a. als politisches Konzept, ist das Mittel, nach dem eine politische Community anstelle des Staates greift, um eine Nation samt einer nationalen kulturellen Identität zu erfinden. Selbstverständlich kommt der Nationalismus nicht aus dem Nichts. Der Nationalismus beruft sich bei der Identitätsformung gewiss u. a. auf die vorhandenen Symbole, Rituale, musikalischen und religiösen Praktiken einer jeweiligen ethnischen Einheit und manipuliert sie zu diesem Zweck. Die enge Verbindung zwischen den kulturellen Ausdrucksformen und dem Nationalismus ist in der europäischen Kulturproduktion seit dem 18. Jh. bereits nachweisbar. Deshalb kann der Nationalismus in erster Linie als ein kulturelles Konstrukt der Intellektuellen angesehen werden, die aus allen kulturellen Bereichen stammen. Damit kann auch begründet werden, warum damals die Mitberücksichtigung jener einheimischen Elemente nur der Aus-

⁸⁷ Die nationale kollektive, aus einem Monument abgeleitete Identität kann sogar auf Wijesuriyas Verständnis bezugnehmend mehr dem Physikalischen als dem Kulturellen zugeschrieben werden.

⁸⁸ Vgl. Carol Silverman, „The Politics of Folklore in Bulgaria“, in: *Anthropological Quarterly* 56/2 (1983), S. 55–61, hier: S. 56, <<https://www.jstor.org/stable/3317339>>, heruntergeladen am 11.05.2019.

nahmefall war. Herders Betrachtungen zur „Volkskultur“ und deren Rolle in der Nationenbildung bieten hier ein Beispiel dafür (s. S. 99 f.).

Die Transformationen der einstigen Imperien in Nationalstaaten wurden von den Nationalisten initiiert, die entweder der Herrscherklasse entstammten oder durch nationalistische Revolutionen und Putsche zur Macht gelangt waren. Der Erfolg dieser Transformationen an sich war laut Smith von der Angemessenheit der jeweiligen Maßnahmen auf zwei Ebenen abhängig: der geopolitischen und der sozialen Ebene.⁸⁹ Es gab dann hauptsächlich zwei Transformationsformen, die einige Imperien bzw. deren Erben allerdings mehr oder weniger parallel adoptierten. Diejenigen Imperien, die sich möglicherweise auf ihren territorialen ethnischen Kern, nämlich auf die laterale Community mit ihren Oberschichtstypischen kulturellen Werten und Traditionen, reduzierten, wollten Smith zufolge die kollektive kulturelle Identität der Bevölkerung v. a. in Erwägung der neuen geopolitischen Lage neu formen, wie z. B. in der Türkei nach dem Ersten Weltkrieg. Auf dem neuen, der jeweiligen ethnischen Community zugemessenen Territorium errichteten die Nationalisten dann eine neue Nation. Dennoch versuchten die neuen Herrscher der Türkei auch soziale (bzw. soziokulturelle) Maßnahmen zu ergreifen, indem sie den Osmanismus und den Islam ablehnten und soziale und kulturelle Reformen anwandten. Die anderen Imperien führten hingegen eine soziale Transformation des politischen Systems durch im Sinne eines Ersetzens der aristokratischen Herrscherklasse durch die mittleren und unteren Schichten, wobei die Oberschichtskultur zur Gänze oder zum Teil in den offiziellen kulturellen Sphären erhalten blieb. Ein Beispiel für diese Transformationsform sei Russland bzw. die Sowjetunion (v. a. nach dem Zweiten Weltkrieg), wo es trotz des Vorherrschens der marxistischen Ideologie nach der Oktoberrevolution eine „partielle Rückkehr zum traditionellen, eben religiösen Erbe des großrussischen Nationalismus“ gab.⁹⁰

Die Einschließung des nicht monumentalen ethnischen Kulturerbes in den Neuformungsprozess der nationalen Identität war trotzdem in den beiden Transformationsfällen selektiv und demütig. Denn man wollte sich bzw. musste zum einen modernisieren und zum anderen sich dafür an die westeuropäischen Vorbilder anlehnen, z. B. beschäftigten die „Europäisierungs“-Versuche der türkischen Musik nach dem Ersten Weltkrieg den türkischen Staat mehr als die Aufbewahrung und Entfaltung der türkischen Musiktraditionen.

⁸⁹ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 102.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 102 ff.

Neue Länder, neue kulturelle Identität

Auch in den ehemaligen Kolonien, die nach dem Zweiten Weltkrieg unabhängig geworden waren, war die Lage nicht einfach. In vielen Ländern musste überhaupt eine neue kollektive Identität erfunden werden, da die Territorien und deren Grenzen zunächst aufgrund internationaler Abmachungen zwischen den jeweiligen Kolonialmächten ohne Rücksichtnahme auf die geografische Verteilung der ethnischen und religiösen Gruppen definiert wurden. Die Kolonialmächte teilten die ihnen zugeschnittenen Territorien ebenfalls rücksichtslos wieder auf. So entstanden neue Staaten, in denen jeweils mehreren ethnischen und religiösen Gruppen aufgezwungen wurde, sich als eine Nation zu betrachten. Des Weiteren bildete sich die neue kollektive Identität unter einem direkten oder indirekten Einfluss der jeweiligen Kolonialmacht und der dabei mitgebrachten kulturellen, wirtschaftlichen und administrativen Änderungen. Smith nennt mehrere Auswirkungen des Kolonialismus im Allgemeinen, unter denen die folgenden in direktem Bezug zur Entstehung neuer nationaler Identität stehen: die Durchsetzung eines Lebenszusammenhangs innerhalb des jeweiligen Territoriums mittels einheitlicher ökonomischer und gesetzlicher Regelung; die Hervorhebung einer einheimischen gebildeten Oberschicht; die v. a. durch missionarische Aktivitäten verbreiteten Freiheits- und Emanzipierungsideale; und die Vernachlässigung der einheimischen Kulturen.⁹¹ Aus den o. g. Faktoren entwickelten sich neue politische Umstände in den Kolonien, die aber nicht als national bezeichnet werden könnten. Die Erfindung der nationalen kulturellen Identität nach dem Ende der jeweiligen Kolonialzeit nahm zwar diese neuen Umstände als Ausgangspunkt, war jedoch von weiteren Kriterien abhängig. Laut Smith waren die nationalistischen Bewegungen in den Kolonien einerseits v. a. antikolonial und deshalb mit dem Ende der Kolonialzeit bereits erschöpft. Andererseits zeigten sie von Anfang an einen (west-)europäischen Einfluss sowie später eine Neigung zur Verwestlichung beim Aufbau der nationalen Identität, was dementsprechend zur Exklusion der ganz national orientierten Flügel dieser Bewegungen aus dem Beamtenapparat führte.⁹² Deren Umgang mit dem kolonialen Erbe war außerdem je nach der vorkolonialen und kolonialen Geschichte von unterschiedlicher Art. In Syrien z. B. sieht man im Vergleich zu den französischen Kolonien in Afrika eine französische Einflussnahme mehr in den administrativen und den auf das Bildungssystem bezogenen

⁹¹ Vgl. ebd., S. 107 f.

⁹² Vgl. ebd., S. 108 f.

Angelegenheiten als z. B. in den kulturellen,⁹³ während der Libanon noch dazu von den Franzosen kulturell beeinflusst wurde und ist.

Zusammenfassend war die politische Community in den ehemaligen Kolonien gerade nach der Kolonialzeit nicht in der Lage, weder eine gesamtgesellschaftliche nationale Entwicklung voranzutreiben noch einen Zusammenhalt der Gesellschaft zu erschaffen, und sie musste daher womöglich gestürzt werden. Der zivile Staatsapparat aus der Kolonialzeit war schwach bzw. von keiner Zivilgesellschaft gestützt und daher nicht fähig, einer profunden politischen Änderung Nachdruck zu verleihen. Die starke, aus der Kolonialzeit ererbte Armee, deren Angehörige eher aus den sozioökonomisch benachteiligten Gebieten und Schichten stammten, übernahm diese Aufgabe. Die abgeschwächten nationalistisch-politischen Ansprüche der feudal-bürgerlichen Elite wandelten sich zur Alleinherrschaft der Armee bzw. des jeweiligen Staatsführers. Dies hatte selbstverständlich Auswirkungen auf die Kultur des jeweiligen Landes im Allgemeinen sowie auf die Einstellung zum einheimischen Kulturerbe im Besonderen.

In den beiden von Smith nahegelegten Formen der nachkolonialen Nationenbildung erstrebe der einheimische Nationalismus eine Art Zusammenhalt zwischen den gesellschaftlichen Komponenten. Dies jedoch auf zweierlei Weise. Die eine Methode nahmen diejenigen Staaten mit einer Bevölkerung aus einer dominierenden ethnischen und/oder religiösen Gruppe und anderen kleinen Gruppen in Anspruch, wobei die Kultur der dominierenden Gruppe dann die neue kollektive kulturelle Identität des jeweiligen Staates konstituierte, wie z. B. in Ägypten. Die arabisch-sunnitische Kultur der Mehrheit bilde da zum einen das Fundament der ägyptischen nationalen Identität ohne Mitberücksichtigung (u. a.) der koptischen Minderheit.⁹⁴ Zum anderen versuche sie die Letztere im Namen Ägyptens an sich zu ziehen. Nach dem Militärputsch der sog. Freien Offiziere 1952 trat ein „laienhafter“ arabisch orientierter Nationalismus an die Stelle des (feudal-bürgerlichen, seit der Unabhängigkeit vertretenen) ägyptischen Nationalismus. Dass jener neue Nationalismus die gesamte multiethnische Bevölkerung zu „partizipativen Aufopferungen“ zugunsten erhabe-

⁹³ Beispielhaft für die französischen kulturellen und zugleich auf das Bildungssystem bezogenen Wirkungen in Syrien ist jedoch die Idee einer „General Culture“, die im Besitz von jedem Menschen sein muss. Dieser Idee sei nur in Frankreich und anscheinend in seinen ehemaligen Kolonien zu begegnen (vgl. Kelly 2004: 21 f.). Über viele Jahre nach dem Ende der französischen Besetzung Syriens war die Vorstellung, dass jedermann und jede Frau allgemeines Wissen über die Umgebung, die Traditionen, die Künste, die Welt usw. sammeln sollte, auch unter den gebildeten Schichten in Syrien verbreitet.

⁹⁴ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 110.

nerer Ziele (bzw. der Glorie der Nation) mobilisiert habe, entstamme einem Glaube an den Anführer, nämlich Ğamāl ‘Abd an-Nāṣir, und seinen Staatapparat, was Smith wiederum „Political Religion“ nennt.⁹⁵ In ihrer dennoch kurzen Phase konnte diese politische Religion Nāṣirs bzw. der Nāṣirismus immerhin das Land als ein zusammenhaltendes soziales Wesen durchsetzen. Trotzdem ist die Geschichte Ägyptens, wie Smith auch angemerkt hat, aus konkurrierenden historischen Schichten zusammengesetzt, die zueinander nicht in Beziehung gebracht werden können. Der sog. „Pharaonismus“ bzw. die Abtrennung der ägyptischen nationalen Identität von den arabisch-islamischen kulturellen Einflüssen gerate deshalb zeitweise mit dem islamischen Arabismus, der die arabisch-islamische nationale Identität Ägyptens prägt, in Konflikt.⁹⁶

Die andere Methode setzten hingegen jene Staaten um, in denen entweder mehrere kleine ethnische Gruppen das Territorium besiedelten, wie z. B. in Tansania, oder mehrere konkurrierende ethnisch-religiöse Gruppen die Macht anstrebten, wie z. B. in Zaire (Demokratische Republik Kongo).⁹⁷ 1960 wurde Zaire von Belgien unabhängig. In der Zeit 1960–65 erlitt das Land, dessen Territorien etwa 250 Ethnien besiedeln, schwere politische Unruhen. Der damalige Armeechef Joseph-Desiré Mobutu erlangte Covington-Ward zufolge 1965 die Macht im Land mittels eines fast „unblutigen“ Putsches und regierte bis 1997 in einem Einparteiensystem, das 1967 mit der Gründung der Partei „Mouvement Populaire de la Révolution“ begann. Das Einparteiensystem war jedoch nur der erste Schritt für die Festigung der Herrschaft des Staatschefs. In den folgenden Jahren versuchte er das Land durch einen antikolonialen Nationalismus zusammenzuhalten. Mobutus antikolonialer Nationalismus, der späterhin Änderungen erlebte, basierte hauptsächlich auf dem Authentizitätskonzept und manifestierte sich besonders in einer Rückbesinnung auf die vorkoloniale Vergangenheit sowie in der Neuerfindung zairischer kollektiver Symbole.⁹⁸ Damit sollte die neue authentische nationale Identität die ethnisch geprägte Aufspaltung des Landes überwinden. In der Nachahmung von Mao Tse-tung in China und Kim Il-Sung in Nordkorea wandelte Mobutu seinen Nationalismus Mitte der 70er-Jahre in eine „zivile Religion“ mit ihm selbst als zentraler Figur um.⁹⁹ Seine

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 115.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 110 f.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 112.

⁹⁸ Vgl. Yolanda Covington-Ward, *Gesture and Power. Religion, Nationalism, and Everyday Performance in Congo*, Durham und London 2016, S. 142 f., <<http://www.oapen.org/search?identifier=604616>>, heruntergeladen am 28.01.2019.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 144.

inszenierte Verehrung seitens der Bürger war eine alltägliche Angelegenheit und wurde ähnlich wie bei einer Verehrung der Nation durch Symbole sowie Rituale einschließlich der kollektiven, für ihn und seine Partei angepassten traditionellen Tänze und Lieder vermittelt.¹⁰⁰ Trotz dieser endgültigen Umwandlung blieb die Rolle des Nationalismus stabil: Alle Bürger verbinde etwas Gemeinsames, nämlich eine Beziehung zum Staatsführer,¹⁰¹ durch die sie ihre kollektive nationale Identität erhalten.

Wie Smith schon in den 90er-Jahren resümiert hat, weise die Bilanz der nachkolonialen Nationenbildung keine vielversprechenden Ergebnisse auf. Besonders in den Ländern mit einer dominierenden Ethnie scheiterten die Versuche der Letzteren, eine neue haltbare Identität und eine nationale Mythologie zu erschaffen, die ethnische Loyalitäten einer westeuropäischen Staatsform einverleiben können. Au contraire führten diese Versuche zum beharrlichen Widerstand unter den Minderheiten und den konkurrierenden Ethnien.¹⁰² Was diese Staaten lediglich erreichten, war die Verbreitung eines „politischen Symbolismus“ unter den gebildeten Mittelschichten der Großstädte. Im Radio, in den Schulen und der Presse bewarb der Staatsapparat die jeweilige territoriale Nation mithilfe von politisch aufgeladenen Symbolen und erzeugte dabei eine Art nationaler Verbundenheit unter den gebildeten Schichten.¹⁰³ Zu der gebildeten, am Anfang ausgerechnet aus der Elite bestehenden Schicht kamen im Laufe der Zeit durch die o. g. Integrationsinstrumente Unterstützer aus anderen sozialen Klassen und ideologischen Richtungen hinzu. Der territoriale Nationalismus als Produkt der sog. Intelligenz vor und in den ersten Phasen der Unabhängigkeit nahm dann weitere kulturelle Einflüsse auf. Trotzdem war die Haltung jenes Nationalismus zum einheimischen Kulturerbe im Prinzip negativ. Man sieht es am Beispiel von Ägypten.

Allgemein gesprochen erscheint das Kulturerbe Ägyptens als eine Vermischung verschiedener Elemente, die nicht nur zu verschiedenen historischen Schichten gehören, sondern auch sozialklassen-, gebietsbezogen, ethnisch und religiös vielfältig ausfallen. Zwischen der Imitation des Westens bzw. des westeuropäischen Modells im Namen der Modernisierung und der entscheidenden Überlegenheit der hocharabischen und islamischen Kultur verlor allerdings das

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 151.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 146.

¹⁰² Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 114.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 115.

einheimische Kulturerbe¹⁰⁴ seine aktive Rolle in der Gesellschaft. In der Tat führten die blind umgesetzten Modernisierungen nach 1922,¹⁰⁵ v. a. im Bereich der Industrialisierung, zur Benachteiligung vieler traditioneller familiärer Industriesektoren, wie z. B. der Textilarbeit. Die traditionellen Handwerke auf dem Land und in den kleinen Städten erlitten Verluste auf menschlicher und ökonomischer Ebene,¹⁰⁶ denn viele mussten für einen besseren Lebensunterhalt oder wegen eines ungerechten Wettbewerbs ihre selbstständige Handwerksarbeit niederlegen und entweder bei einem Grundherrn oder in einer der neu aufgebauten Fabriken arbeiten. Angefangen hat es jedoch früher, als im 19. Jh. Mellor zufolge die wachsende großstädtische Bürokratie den Bauern und Handwerkern mehr attraktive Beschäftigungen anzubieten begann.¹⁰⁷ Weitere Wellen folgten zuerst Anfang des 20. Jahrhunderts, als sich die Söhne der Arbeiter, Bauern und Handwerker laut Mellor vermehrt für das Jurastudium¹⁰⁸ und damit folglich für administrative Tätigkeiten interessierten, sowie noch einmal später unter ʿAbd an-Nāṣirs Regime. Seine modernisierungsgebundene Bildungspolitik, die an sich gut gemeint allen Bevölkerungsschichten einen Zugang zur gesamten öffentlichen Bildung verschaffte, begünstigte einerseits die Entscheidung vieler Angehöriger der Unterschichten, eine akademische Ausbildung aufzunehmen und sich anschließend für Verwaltungstätigkeiten zu bewerben. Die Eltern, die in schlechten Verhältnissen in den Fabriken gearbeitet hatten, wollten Mellor zufolge nicht, dass ihre Kinder denselben Berufsweg einschlugen wie sie selbst. Sie wünschten sich vielmehr, dass diese später ein Teil

¹⁰⁴ Mit dem einheimischen Kulturerbe sind hier keine „negativen“ Glaubensvorstellungen und Praktiken wie z. B. der früher in ägyptischen ländlichen Gebieten weitverbreitete Aberglaube und dessen Praktiken gemeint. Vielmehr sind hier die im Sinne der Konvention der UNESCO 2003 zu verstehenden Wissensinhalte und Praktiken, wie z. B. die überlieferten landwirtschaftlichen Methoden, die überlieferten Erzählungen, die traditionellen Textiltechniken usw. gemeint.

¹⁰⁵ Viele betrachten 1952 als den Zeitpunkt der richtigen Unabhängigkeit Ägyptens und nicht 1922. Die offizielle Unabhängigkeit von Großbritannien 1922 kennzeichnete allerdings den Beginn der Nationenbildung sowie den Beginn der Formung einer ägyptischen nationalen Identität (vgl. Maghraoui 2006: 2; zitiert nach Mellor 2016: 26).

¹⁰⁶ Die ersten verfolgbaren Verluste der Handwerkskunst in Ägypten, aber auch in der arabischen Region im Allgemeinen, ereigneten sich eher ab dem 18. Jh. unter der Konkurrenz mit ausländischen Produktionen, besonders aus Indien und Europa (vgl. Issawi 1980: 469). Das Absinken der Handwerkerzahlen setzte sich fort mit den zerstörerischen staatlichen Industrialisierungen und wirtschaftlichen Abkommen unter dem Herrscher Muḥammad ʿAlī (1805–1848) (vgl. Issawi 1980: 471 f.).

¹⁰⁷ Vgl. Noha Mellor, *The Egyptian Dream. Egyptian National Identity and Uprisings*, Edinburgh 2016, S. 42, <<https://www.cambridge.org/core/product/B36C1520B2C6391A58A72AFF9F5DFCE7>>, heruntergeladen am 31.01.2019.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 39 f.

des Verwaltungsapparats würden und sich nach einer finanziellen Sicherstellung vielleicht selbstständig machten.¹⁰⁹ Gleichfalls gaben die Eltern, die damals noch Handwerke ausübten, ihr handwerkliches Wissen den Kindern nicht mehr weiter und schickten sie stattdessen auf die Schulen. Andererseits zogen immer mehr Menschen aus dem Land in die Großstädte um. Die armen Arbeitsbinnenmigranten bauten sich um die Städte herum Siedlungen auf, welche sich späterhin wegen staatlicher Vernachlässigung in unüberschaubare Slums verwandelten. ‘Abd an-Nāṣirs frühere Pläne für die Verwandlung der Arbeitskräfte jener Armensiedlungen in die neue Mittelschicht Ägyptens erfüllten sich laut Mellor nicht.¹¹⁰ Die Armensiedlungen, v. a. um Kairo herum, bilden heute für Ägypten soziokulturell und wirtschaftlich eine große Herausforderung.

Dass die Bauern selbst, in Omnia El Shakrys Worten, „modernisierungs- bzw. zivilisierungsbedürftig“, zugleich jedoch die „wahren Söhne Ägyptens“ und die „Träger der nationalen kulturellen Werte“ seien, formulierten die antikolonialen Nationalisten eigentlich schon vor der Unabhängigkeit. Mit dieser Belobigung wollten sie allerdings nur das Landvolk zur Beteiligung an der nationalistischen Bewegung mobilisieren.¹¹¹ Gedacht war dementsprechend kein radikaler Sozialstrukturwandel durch die Miteinbeziehung der Unterschichten oder gar durch die Revolution von 1919.¹¹² Die Bauern nahmen am Ende an der Revolution teil, kämpften aber in Erwägung ihrer schlimmen ökonomischen Lage für die Abschaffung sowohl des seit dem 19. Jh. herrschenden Grundbesitzes der Agrarfläche als auch der dadurch aufkommenden Mittelschicht der Grundbesitzer.¹¹³ Ihre Wünsche gingen jedenfalls erst ab 1952 in Erfüllung. Abgesehen davon erfolgte die Mobilisierung der urbanen, damals auch überwiegend analphabetischen Masse auf unterschiedlicher Grundlage. Die Differenz zwischen den Analphabetenraten in der Stadt und auf dem Land war eigentlich nicht so evident.¹¹⁴ Die nationalistischen Schriften der Elite erreichten also nur wenige Sympathisanten. Um diese Hürde zu nehmen, machten sich die Nationalisten die damalige kulturelle Situation zunutze, die besonders in Kairo dank der in- und ausländischen Massenmedienindustrie vorab realisiert wur-

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 45.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 47.

¹¹¹ Vgl. Omnia El Shakry, *The Great Social Laboratory. Subjects of Knowledge in Colonial and Postcolonial Egypt*, Stanford 2007, S. 90.

¹¹² Vgl. ebd., S. 93.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 94 f.

¹¹⁴ Die Rate der Alphabetisierung im gesamten Ägypten betrug 1907 5,4 Prozent und 1917 6,8 Prozent (vgl. Fahmy 2010: 85).

de.¹¹⁵ Ziad Fahmy erforschte die Rolle der populären Massenkultur, v. a. der Platten- und Theaterindustrie, in der Vorformung einer neuen ägyptischen Identität in den Anfängen des 20. Jahrhunderts und fasste den Zusammenhang zwischen dem Elitären und dem Populären in diesem Prozess wie folgt zusammen:

[...] intellectual conceptions of nationhood and the state had an important impact on the formulation of a ‘modern’ Egyptian identity. However, to be effective, these ‘ideas’ had to be reworked and reconstructed into a form that was meaningful to the Egyptian masses, and they had to be in a language that everyone understood.¹¹⁶

Diese Sprache war lediglich die Umgangssprache bzw. der ägyptische Dialekt des Arabischen, wie er in Kairo gesprochen wurde. Die Formen umfassten die einfachen kurzen Genres, wie die *Ṭaqāṭīq* (Sg. *Ṭaqṭūqa*).¹¹⁷ Beide kulturelle Ausprägungen wurden erstmals von der Kulturindustrie zusammengebracht, die, befasst mit ihren Profiten, sich auf den Massengeschmack ausrichtete.¹¹⁸ Laut Fahmy übernahm in erster Linie die Plattenindustrie dabei eine führende Rolle und ermöglichte dadurch die Demokratisierung und z. T. Homogenisierung der populären Musikkultur Ägyptens.¹¹⁹ Die gemeinsamen Hörerlebnisse fanden in der Öffentlichkeit statt, also hauptsächlich in den Caféhäusern, die sich einen Phonografen leisten konnten.¹²⁰ Die Komponisten und Dichter von *Ṭaqāṭīq*, wie der im arabischen Raum weitbekannte Saiyid Darwīš, gerieten selbst unter den Einfluss der nationalistischen Elite.¹²¹ Sie brachten neben den Schriftstellern anderer Unterhaltungsgenres, besonders in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts, einerseits die antikolonialen Ansprüche der nationalistischen Bewegung und andererseits die sozioökonomische Kritik an der Elite mittels der umgangssprachlichen, zuvorderst zur Unterhaltung gedachten Massenmedien zum Ausdruck.¹²² Das ägyptische Arabisch blieb trotzdem von der offiziellen kulturellen Identität Ägyptens weiter getrennt, obwohl die Entwick-

¹¹⁵ Gleichzeitig kritisierten die Vertreter der kulturellen Eliten die umgangssprachliche Massenkultur offensiv und bezeichneten sie als die Ursache für den Niedergang der Kultur und Moralität in Ägypten (vgl. Fahmy 2010: 95).

¹¹⁶ Ziad Fahmy, „Media-Capitalism. Colloquial Mass Culture and Nationalism in Egypt, 1908–1918“, in *International Journal of Middle East Studies* 42/1 (2010), S. 83–103, hier: S. 86, <<https://www.jstor.org/stable/40389586>>, heruntergeladen am 03.02.2019.

¹¹⁷ Das *Ṭaqṭūqa* ist die Bezeichnung des überhaupt ersten Pop-Genres Ägyptens. Wegen ihrer leichten Melodien, kurzen Zeitdauer, umgangssprachlichen Poesie und alltäglichen Sujets war das *Ṭaqṭūqa* allen Frauen und Männern aller sozialen Klassen zugänglich.

¹¹⁸ Vgl. Fahmy, „Media-Capitalism“ (wie Anm. 116), S. 87.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 88.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 87.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 86.

¹²² Vgl. ebd., S. 89.

lung und Durchführung mehrerer Branchen der umgangssprachlichen Massenkultur, wie z. B. des Pop-Songs und des Films, besonders im Radio und TV, sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Im Gegenteil sei laut Mellor der Rückgang der Umgangssprachlichkeit in den schriftlichen Medien zunächst ab den 40er-Jahren spürbar geworden und später unter dem panarabischen Regime 'Abd an-Nāširs vertieft worden.¹²³

Der Widerspruch zwischen der gesprochenen und der offiziellen geschriebenen Sprache ist ein Beispiel für die Überlegenheit der hocharabisch-islamischen Kultur in Ägypten und verrät die Problematik der Einbeziehung des einheimischen Kulturerbes. Das ägyptische Arabisch ist im Endeffekt der wahre sprachliche Träger des antikolonialen nationalistischen Gedankenguts, auch wenn es zuerst im sog. modernen Hocharabisch niedergeschrieben wurde. Die nach der Unabhängigkeit regierende Elite agierte jedoch in der alten Tradition und ernannte den Islam als die Religion des Staates und das Hocharabisch als die offizielle Sprache des Landes im Grundgesetz. Damit ist das Hocharabisch auch zur Sprache der Bürokratie geworden. Weiterhin behielt Haeri nach dem Hocharabisch seinen überlegenen Status dank drei anderer Institutionen: Religion, Bildung und Medien.¹²⁴ Abgesehen von der täglichen Verwendung der Hochsprache in den fünfmaligen Gebeten und den Koran-Rezitationen betrachten die Muslime das Hocharabisch als die heilige Sprache, mittels derer der Koran dem Propheten offenbart wurde. Das klassische Hocharabisch bildet also einen symbolischen Bestandteil des Islams. Die alte Hochsprache des Koran dürfte daher in Bezug auf den Koran selbst nicht berührt werden. Jedoch könnte sie in den anderen Lebensbereichen modifiziert eingesetzt werden. In diesem Rahmen wurde einerseits die Entwicklung des geschriebenen modernen Hocharabisch toleriert. Andererseits sah man eine Notwendigkeit darin, der zunehmenden Abkehr von dem hocharabischen und islamischen Literaturerbe durch eine Vereinfachung der Sprache entgegenzuwirken. Haeri unterrichtete die (damals inoffiziellen) religiösen (Koran-)Schulen in Ägypten früher selbstverständlich im klassischen Hocharabisch und prädominierten die Bildungslandschaft vor der Einführung einer separaten säkularen Bildung im Laufe des 19. Jahrhunderts.¹²⁵ Die damit verbundene Senkung ihrer Anzahl und die ver-

¹²³ Vgl. Mellor, *The Egyptian Dream* (wie Anm. 107), S. 109.

¹²⁴ Vgl. Nilofer Haeri, *Sacred Language, Ordinary People. Dilemmas of Culture and Politics in Egypt*, New York und Hampshire 2003, S. 31.

¹²⁵ Vgl. Nilofer Haeri, „The Reproduction of Symbolic Capital. Language, State, and Class in Egypt“, in: *Current Anthropology* 38/5 (1997), S. 795–816, hier: S. 801, <<http://search-libsco>

mehrte Errichtung öffentlicher Schulen beeinträchtigten den Status des Hocharabischen nicht, denn zum einen habe ihn die Moschee-Universität al-Azhar als das hauptsächlich religiöse Establishment im Lande seit je reguliert.¹²⁶ Zum anderen werde der Unterricht, auch säkularer Schulstoffe, bis heute in den Einrichtungen der öffentlichen Bildung im modernen Hocharabisch angeboten, auch wenn die Kommunikation selbst im Unterricht eher umgangssprachlich verlaufe.¹²⁷ In den diesmal staatlich kontrollierten Medien ist die Lage, wie oben angegeben, doppelgesichtig. Die Printmedien sind die Domäne des modernen Hocharabisch, während die Programme der audiovisuellen Medien zu meist umgangssprachlich geprägt sind.

Wie hängt das alles aber mit dem einheimischen Kulturerbe in Ägypten und, etwas verallgemeinert, in den postkolonialen Ländern zusammen? Die Miteinbeziehung des einheimischen Kulturerbes in die nationale kulturelle Identität der neuentstandenen Länder ist legitim zumindest in dem Sinne, dass die Entstehung der Nation selbst überhaupt erst durch die Beteiligung und den Druck der Mittel- und Unterschichten möglich war. Der mutmaßlichen Förderung des einheimischen Kulturerbes als einem *legitimen* Bestandteil der nationalen kulturellen Identität des Landes wurde allerdings Einhalt geboten. Die von den Eliten geleiteten Modernisierungsmaßnahmen setzen samt ihrer westeuropäischen Vorbilder voraus, dass die nationale kulturelle Identität des jeweiligen Landes gegenüber den kollektiven Identitäten anderer Länder aussagekräftig sei, dies jedoch im Rahmen derselben Kriterien. D. h. wenn die anderen Länder ausgerechnet große Industriekonzerne anstatt traditioneller Werkstätten, die religiöse und/oder elitäre Kultur der Oberschicht bzw. die Hochkultur anstatt der vielfältigen einheimischen Kulturen sowie das monumentale Kulturerbe anstatt des immateriellen Kulturerbes unterstützen bzw. propagieren, dann unternimmt dies das jeweilige Land auch genauso und womöglich noch in höherer Quantität. So ist es auch in Ägypten geschehen. Die Hochkultur der nationalistischen Elite¹²⁸ einerseits und die hocharabische und islamische Literatur als die arabisch-islamische kulturelle Erbschaft andererseits ersetzen das gebietsbezogen vielfältige umgangssprachliche Kulturerbe, wie z. B. die Lieder, die Erzählungen, die koptischen Hymnen und die beduinischen Gewohnheiten.

ost-1com-10098315y034e.erf.sbb.spk-berlin.de/login.aspx?direct=true&db=edsfra&AN=edsfra.2468987&lang=de&site=eds-live> 05.02.2019.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 801 f.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 802.

¹²⁸ Die Hochkultur der postkolonialen Oberschichten könnte fast rein westeuropäisch oder auch eine Mischung aus importierten und einheimischen Gewohnheiten, Idealvorstellungen usw. sein.

Darüber hinaus wurde das monumentale Kulturerbe, an dem Ägypten sehr reich ist, von vornherein in Anlehnung an die westeuropäischen Vorbilder sowie wegen dessen touristischer Anziehungskraft aufgenommen. Dies betraf in erster Linie nur das „pharaonische“ und islamische materielle Kulturerbe. Aus touristischen Gründen und als Werbung für den sozialen Pseudozusammenhalt wurden nachfolgend koptische Monumentalbauten wie z. B. die koptisch-orthodoxe Kirche der Heiligen Jungfrau Maria in Kairo, genannt auch die Hängende Kirche, zum kollektiven nationalen Selbstbild hinzugefügt. Was das IKE angeht, geschah dessen Aufnahme in die nationale kulturelle Identität verspätet, erfolgte selektiv und ebenfalls touristisch bedingt. So wurden Elemente aus dem IKE, wie z. B. das Kamelreiten, der Harem,¹²⁹ die Sufi-Tänze, die festliche Musik der Mizmār-Gruppen aus Şa'īd Maşr (Unterägypten) usw., für die jeweiligen Gruppen als repräsentativ ausgewählt und in der touristischen Werbung als Teilbilder des nationalen Selbstbilds stilisiert. Dazu gehören übrigens auch die umgangssprachlichen audiovisuellen popkulturellen Produktionen, die wegen ihrer Bekanntheit im arabischen Raum zu einem Teil der ägyptischen nationalen Identität geworden sind.

Das Beispiel Ägyptens hat die Krise des einheimischen immateriellen Kulturerbes in den postkolonialen Ländern besonders in den unmittelbaren Vor- und Anfangsphasen der Staatsgründung veranschaulicht. Die Beziehung des immateriellen Kulturerbes zur nationalen kulturellen Identität sowie zu den anderen Identitäten in den folgenden Phasen der Staatsbildung wird späterhin in einem separaten Kapitel am Beispiel von Syrien ausführlicher beleuchtet. Im nächsten Abschnitt wird eher die Umwandlung der von Smith als solche bezeichneten vertikalen ethnischen Gruppen in eigenständige Nationen und der diesbezügliche Zusammenhang mit dem einheimischen Kulturerbe thematisiert.

Von der Ethnie zur Nation

Im Gegensatz zu den lateralen ethnischen Communitys konnten die vertikalen einen strikten Zusammenhalt zwischen ihren Mitgliedern dadurch sichern, dass die Kultur jedermann zugänglich war. Keine soziale Klasse drängte ihre Kultur den anderen auf und umgekehrt war die Kultur kein absolutes Monopol einer sozialen Klasse. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass z. B. keine klassen-

¹²⁹ Der Harem ist zumindest aus genderbezogenen Gründen nicht als Kulturerbe zu betrachten. Jedoch ist er ein Teil der vererbten arabisch-islamischen Sozialstruktur der Oberschichten. Der orientalistische Einfluss des (west-)europäischen Orientalismus auf die diesbezüglichen ökonomisch-politischen Entscheidungsträger ist hier darüber hinaus nicht auszuschließen.

bezogenen Konflikte stattfanden.¹³⁰ Denn die Interpretation der einen Kultur kann sich von Schicht zu Schicht sowie von Generation zu Generation unterscheiden, von den Rekonstruktionen und Umdeutungen ganz zu schweigen. Vielmehr bedeutet diese gesamtgesellschaftliche Kultur eine territoriale Beschränkung und Festigung der jeweiligen Gruppe sowie womöglich eine strenge Exklusion jener, die nicht zur Community gehören oder sich mit der Community nicht identifizieren können. Im Kern dieser Kultur stand Smith zufolge primär eine organisierte Religion. Nicht nur, dass diese organisierte Religion eher eine Daseinsform für die Angehörigen war, sie fungierte darüber hinaus als Schutz für die Community.¹³¹ Drusen und Alawiten sind in diesem Verständnis als vertikale ethnische Communitys anzusehen. Die Drusen (s. S. 156) pflegen als eine geschlossene Gruppe eine eigene Religion, deren Fundament schon im 11. Jh. geschaffen wurde. Im Laufe der Zeit entwickelte sich unter ihnen eine eigene Soziokultur mit einem bedeutungszuweisenden Verhaltensmuster für die ganze Community. Mit der Zuwanderung einiger Drusen in Südsyrien änderte sich ihre Umgebung. Neues Verhaltensmuster musste sich also herausbilden. Hinter diesem neuen Verhaltensmuster steht nicht nur die eigene Religion als Ideologie, sondern auch eine von der beduinischen und ländlichen Umgebung stammende, zu eigen gemachte Lebenshaltung. Gleichwohl bleibt die Auslegung der Religion trotz deren Status als Gemeingut einer höheren religiösen Schicht vorbehalten. Die Einweihung in die religiöse Schicht verläuft freiwillig und ist ab einem bestimmten Lebensalter allen Mitgliedern gewährt. Im Gegensatz dazu sind alle alawitischen Männer mit dem Erwachsenwerden dazu gezwungen, bestimmte Rituale zu durchlaufen und anschließend die grundlegenden Lehren der Religion anzunehmen.¹³² Bei einer Verweigerung besteht das Risiko, aus der Gemeinschaft ausgestoßen zu werden. Ungeachtet dessen geht die kollektive kulturelle Identität in den beiden Beispielen aus einer ethnischen gesamtheitlichen Kultur hervor. Dabei bildet das Kulturerbe den Kern der kulturellen Identität.

Wenn eine Ethnie im Rahmen eines Staates einheitlich eine gemeinsame Religion führt, dann ist das Kulturerbe mit der kollektiven kulturellen Identität auch vereinbar, ungeachtet u. a. der Umdeutung, Anpassung, Wahrnehmung

¹³⁰ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 53.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 62.

¹³² Es scheint, dass es früher ein soziales Verhaltensmuster unter den Alawiten gab oder mehrere stammesbedingte Verhaltensmuster auch bekannt waren. Mit der zunehmenden Bewegung in Richtung urbaner Zentren ab den 50er- und 60er-Jahren blieb die Religion als ein Geschlossenheitsmerkmal, das Verhaltensmuster ist aber anscheinend verloren gegangen.

fremder Elemente – also in Form eines Migrantenstroms oder eines einfachen kulturellen Austauschs –, Vernachlässigung usw. in den beiden mit der Zeit. Beispielhaft dafür ist die singhalesische buddhistische Community in Sri Lanka. Für die ethnische Gruppe der Singhalesen basiert ihre kulturelle Identität auf überlieferten Elementen, wie z. B. Symbolen, Praktiken und Ritualen, die insgesamt vorwiegend in Verbindung mit dem Buddhismus stehen und gleichzeitig seitens der Gemeinschaft als Kulturerbe angesehen werden. Der Fall der religiösen Minderheiten bringt die Überlegenheit religiösen Kulturerbes in den kollektiven kulturellen Identitäten noch am besten zum Ausdruck. Die Jesiden in Syrien und Irak z. B. führen eine eigene Religion und betrachten sich – mindestens seit den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts – als Kurden, ihre kollektive kulturelle Identität ist aber im Vergleich zu derjenigen der nicht jesidischen Kurden durch das Überwiegen von Elementen jesidischer Religion gekennzeichnet. Insbesondere die überlieferten Künste sind von dieser religiösen Dominanz betroffen. Ein weltlicher Gesang z. B. wird unter den Jesiden kaum aufgeführt und wenn überhaupt, dann auch nur Lieder aus der nicht jesidischen kurdischen Umgebung. Eine bessere Verhandlung religiöser und ethnischer Identitäten bedeutet dabei selbstverständlich die Aufnahme eines breiten Spektrums des materiellen und immateriellen Kulturerbes im Rahmen der kollektiven kulturellen Identität einer ethnisch-religiösen Gruppe. Dies gilt auch, wenn die ethnisch-religiöse Gruppe auf nationaler Ebene den Minderheiten sowohl als Mitregierende als auch überhaupt als Quelle kultureller Elemente kaum Rechnung trägt. In Armenien z. B. glauben die Landsleute an eine einheitliche ethnische Abstammung der Armenier und folgen mehrheitlich der eigenständigen armenischen Kirche. Ihre kollektive kulturelle Identität umfasst deshalb zwar sehr viele, aber ausschließlich armenische Elemente des materiellen und immateriellen Kulturerbes aus der Zeit nach sowie vor der Konvertierung des einstigen armenischen Königreichs zum Christentum.

Zwar gelang es den Intellektuellen in vielen Fällen, wie z. B. in Armenien, in Anbetracht der prächtigen Vergangenheit durch die Mobilisierung des Volkes die Umwandlung der ethnoreligiösen Community in eine politische zu verwirklichen.¹³³ Das war aber nicht immer der Fall. Die arabischen intellektuellen Nationalisten haben (im 20. Jh.) unter dem Einfluss des deutschen Nationalismus¹³⁴ die alte Pracht der arabischen Literatur und Wissenschaft unter den

¹³³ Vgl. Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 68 f.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 109.

Umayyaden- und Abbasiden-Kalifaten als Ausgangspunkt für die Errichtung des arabischen Modernismus genommen. Mithin hoben sie aus der Geschichte bestimmte Persönlichkeiten, Errungenschaften, Städte, Morallehren usw. auf – jedoch in Verbindung mit einem „ritualisierten“ oder „rationalisierten“ Islam – als Symbole und Vorbilder für die lang erwartete, sich nach der Vereinigung sehrende arabische moderne Nation. Trotzdem stießen diese Bestrebungen auf mehrere Hindernisse, unter denen Smith zufolge die tiefere Loyalität zur breiteren islamischen Kultur am hartnäckigsten war.¹³⁵ Bis heute sprechen viele arabische Intellektuelle immer noch von der Möglichkeit eines einheitlichen arabischen Staates und stützen sich häufig dabei auf die sog. *ar-raʿī al-ʿām lil-šāriʿ al-ʿarabī*, was grob übersetzt die öffentliche Stimmung bzw. Meinung der arabischen Laien bedeutet. Allerdings entspricht dies kaum der Wirklichkeit. Heutzutage sind die Mittel- und Unterschichten in den verschiedenen arabischen Staaten, vielleicht momentan intensiver als früher, überwiegend um ihre wirtschaftliche Lage besorgt bzw. bereits im neuen digitalen konsumtiven Lebensstil versunken und hätten kaum Verständnis für solche intellektuellen illusionären Behauptungen. Sogar auf musikalischem Gebiet steht die Aussage von einem gesamtheitlichen arabischen Geschmack eine sachliche Kritik nicht durch. Abgesehen von der sog. klassischen arabischen Musik, die früher hauptsächlich dem großstädtischen elitär-religiösen Kulturleben der Händlerklasse zur Verfügung stand und sich regional überwiegend in Syrien, Ägypten und dem Irak niederließ, befinden sich unglaublich viele regionale und ethnische bzw. ethnoreligiöse Musikkulturen im arabischen Raum. Die Unterschiedlichkeit dieser Musikkulturen hinsichtlich der Tonsysteme, der Genres, der Instrumente, der Melodietypen, der Rhythmuszyklen und der Gesangssprache bzw. des Gesangsdialekts steht außer Zweifel. An dieser Stelle wäre dann logischer von vielen (musikalisch-)kulturellen Identitäten zu sprechen, denen es in gewissem Sinne an Gemeinsamkeiten nicht fehlt, als von einer einzigen arabischen (musikalisch-)kulturellen Identität. In welchem Umfang sich die kulturelle Identität dann in der Musik widerspiegelt und wie darauf aufbauend sich die Musik in Verbindung zur kulturellen Identität strukturiert, wird im Folgenden hervorgehoben.

Die kulturelle Identität und die Musik

Eine musikalisch-kulturelle Identität lasse sich laut Albrecht von Massow und

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 62 f.

Wolfgang Auhagen entweder substanziell oder nur kontextuell feststellen.¹³⁶ Die mittels einer musikbezogenen Substanz bestimmbare musikalisch-kulturelle Identität beansprucht für sich ein „spezifisches musikalisches Material, das einerseits für die Mitglieder einer Kultur eine gemeinsame Verständigungsbasis darstellt, andererseits eine historische Entwicklung durchlaufen hat und somit auch Traditionen begründet und Kontinuitäten sichert“.¹³⁷ Das spezifische Material könnte in diesem Verständnis ein Instrument bzw. das Instrumentarium im Allgemeinen, ein Tonsystem, die Melodietypen usw. oder dies alles zusammen sein. Die arabische Musik im klassischen Sinne verfügt z. B. über ein eigenes Tonsystem samt eigener Maqām-Tradition, eigene Rhythmuszyklen sowie ein Instrumentarium, das sie sich ohnehin teilweise mit anderen Musikkulturen, wie z. B. der türkischen und persischen, teilt. Eine arabische musikalisch-kulturelle Identität als solche wird aber sowohl nur von einem engen Kreis von Musikern, Intellektuellen und Sympathisanten gefeiert als auch von regionalen Hervorhebungen und Artikulierungen abgeschwächt. So findet man, v. a. zwischen den drei wichtigsten Zentren Syrien (Damaskus und Aleppo), Ägypten (Kairo) und Irak (Bagdad), unterschiedliche Interpretationen des Tonsystems und der Maqām-Tradition. Die gesangliche Tradition von „al-Maqām al-‘Irāqī“ (dem irakischen Maqām) ist z. B. in vielen Aspekten einzigartig und unterscheidet sich sogar in puncto Maqām- und Tonsystem von der offiziellen Konstellation. Die arabische musikalisch-kulturelle Identität vermittelt somit eine überlegene kulturelle Identität mit z. T. tiefgreifend abweichenden regionalen Akzentuierungen und Klangfarben.

Eine musikalisch-kulturelle, nur kontextuell festzustellende Identität verhält sich eher performativ und zeichnet sich aus in „spezifischen Verhaltensweisen zur Musik, in spezifischen Umgangsformen mit Musik oder in spezifischen Funktionen, die Musik für die Mitglieder einer Kultur erfüllt“.¹³⁸ Die jeweilige Gruppe hat dann entweder eine eigene Aufführungspraxis entwickelt und gezielt den folgenden Generationen weitergegeben oder der Musik(-Genres) gewisse Funktionen zugeschrieben, die wiederum im Laufe der Zeit rekonstruiert, umgedeutet oder sogar abgeschafft werden können. Die Solo-Improvisation in der arabischen Musik, vertreten durch die Maqām-Tradition, kann in diesem

¹³⁶ Vgl. Albrecht von Massow und Wolfgang Auhagen, „Kultur und Identität. Einführung“, in: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 1, Kassel 2012, S. 45–47, hier: S. 46.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

Verständnis als Aufführungspraxis angesehen werden, obwohl z. T. ähnliche Aufführungspraktiken sich u. a. in der Türkei (Makām) und im Iran (Dastgah) finden. Allerdings leitet die arabische Aufführungspraxis seine Charakteristika u. a. von der eigenen Intonation der Töne des jeweiligen Maqām und der Art und Weise ab, wie einige Spieltechniken wie z. B. das Vibrato, das Glissando und die Verzierungen eingesetzt werden bzw. wie an die Töne im Allgemeinen herangegangen wird. Damit ist die überlegene musikalische Identität der arabischen Musik sowohl mittels ihrer Substanz als auch durch den Kontext der Aufführung im Falle der Solo-Improvisation festzustellen. Beide Konzepte der musikalisch-kulturellen Identität sind also verflochten. Andererseits sind viele Musikgenres der verschiedenen syrischen Regionen funktions- und somit kontextgebunden. Die Hörer und die Musiker achten daher kaum auf die musikbezogenen Aspekte der Aufführung. Deren kulturelle Identität rührt vielmehr von ihrer Beteiligung am Aufführungskontext selbst und ebenfalls von der Sprache bzw. vom Liedtext her. Der Text, der zu allermeist im jeweiligen Dialekt verfasst ist, fungiert dabei zunächst als eine kollektive Kommunikationsgrundlage und steigert das Gemeinsame am musikalischen Geschehen. Darüber hinaus sei der Text Ann-Kristin Iwersen zufolge identitätsstiftend, „indem er Themen aufgreift, mit denen sich die Angehörigen einer (Sub-)Kultur identifizieren, in denen sie Merkmale der Wir-Gruppe abgebildet finden“.¹³⁹

Abgesehen davon ist die Instrumentalisierung der musikalisch-kulturellen Identität, egal ob sie sich in einem bestimmten Material oder nur in einem Kontext offenbart, im Rahmen eines (nicht) bewaffneten Machtkonflikts bzw. einer Machtentfaltung eine der umstrittenen kulturpolitischen Projekte der Nationenbildung und des Nationalismus. Ihre Wurzeln gehen aber tiefer in die Geschichte zurück und sind laut Bohlman erst einmal massenweise unter dem Kolonialismus deutlich geworden.

Musik, kulturelle Identität und Macht

Wann immer die Verbindung von Musik und kultureller Identität ins Spiel kommt, wird der Einsatz der Musik zum Zweck der kulturellen Anpassung, Erpressung und Ausgrenzung ins Gedächtnis gerufen. Zwischen der Musik als Identitätsmediator und der Kultur als Identität liege eine Kluft bzw. ein „Zwischenraum mit Grenzfunktionen“, sagt Bohlman, die die koloniale Begegnung und den Rassismus durch die Musik zum Ausdruck bringen. Dabei werde

¹³⁹ Ann-Kristin Iwersen (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität* (= Schriften zur Kulturwissenschaft 91), Hamburg 2012, S. 5 f.

die Musik selbst zum Machtmittel.¹⁴⁰ Die Kolonisten und v. a. die Missionare entdeckten die Macht der Musik zunächst als gemeinsames Kommunikationsmittel und überdachten ihren möglichen Einfluss. Die Musik der Einheimischen wurde dafür selbstverständlich so angepasst, dass sie danach selbst die Überlegenheit der Okkupanten in sich trug, und dementsprechend für die Begleitung der Bekehrung und religiöser Rituale eingesetzt.¹⁴¹ Die primär aus diesen Gründen transkribierte Musik verschiedener beegneter Kulturen fand dann eine kartografische Anwendung, mit deren Hilfe diese Kulturen kartiert¹⁴² und so durch die Macht der Wissenschaft besetzt bzw. kontrolliert werden konnten.

Kultur und darüber die (musikalisch-)kulturelle Identität als Differenz und Grenzziehung zwischen dem Selbst und dem „Fremden“ wurde allerdings erst im Zuge der Nationenbildung und des Nationalismus in Europa und späterhin rund um die Welt völlig zu einem wirkungsvollen Instrument erhoben. Genauso wie die Nation selbst konstruiert wurde, wurden ihre kulturellen Vorfahren, Entstehungsmythen, einheitlichen Traditionen, gemeinsamen Erinnerungsorte usw. als „einzigartig“ und daher unterschiedlich vom „anderen“ konstruiert. Sogar ein kollektives Gedächtnis wurde ein für alle Mal rekonstruiert, umgedeutet, angepasst und einer hoffnungsvoll gelungenen Nationenbildung wegen fixiert. Die inhomogenen Elemente versuchte man zu vereinheitlichen. Die nicht zu homogenisierenden Elemente verdrängte man stattdessen möglichst endgültig. Damit wurde die (musikalisch-)kulturelle nationale Identität stabilisiert und insofern selbstbewusst den erniedrigenden „Fremdbildern“ entgegengesetzt. Unter anderem galt bei den Nationenbildungsprozessen laut Bohlman die Verknüpfung der (Volks-)Musik selbst und der Nation durch das Konzept des Ortes als ein sehr erfolgreiches Propagandainstrument des Nationalismus. Die Landschaften (in denen sich die Mythen der Nation einst abgespielt hatten), wurden seiner Darstellung nach durch dialekt- bzw. ortgebundene, als regional und dann als national eingeführte Volksliedsammlungen repräsentiert.¹⁴³ Somit konnten auch die national-kulturellen Grenzen der Nation festgelegt bzw. ständig neudefiniert werden. Für Martin Stokes, der in seiner Einführung zum Werk *Ethnicity, Identity and Music* verschiedene Manifestationen der Beziehung Musik-Ort thematisiert, spiele daher die Musik nicht bloß die Rolle eines Spie-

¹⁴⁰ Vgl. Philip V. Bohlman, „Verdrängung, Vertreibung, Verstummen. Thesen zum Identitätsdiebstahl der heutigen Kulturen“, in: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 1, Kassel 2012, S. 47–58, hier: S. 49.

¹⁴¹ Vgl. Bohlman, „Music and Culture. Historiographies of Disjuncture“ (wie Anm. 50), S. 47.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 50 f.

gels des Sozialen bzw. dessen Grenzen. Die allererste Stärke der Beziehung Musik-Ort bestehe ihm zufolge in der Tatsache, dass Musik, besonders im Rahmen eines Rituals oder einer ritualähnlichen Veranstaltung, auf den Raum transformierend wirke.¹⁴⁴ Die Musik, egal ob privat oder innerhalb einer (Sub-)Gruppe, erlaubt einerseits den Abbau der Grenzen des aktuellen Ortes bzw. des aktuellen (Gesellschaft-)Systems sowie die Einbildung von Orten und Möglichkeiten außerhalb von ihm. Andererseits kann die Musik dafür manipuliert werden, indem in ihr laut Stokes bestimmte politische oder touristische Nachrichten eingebettet werden.¹⁴⁵ Dem jeweiligen „imaginären“ Ort werden dann neue Bedeutungen und Funktionen zugewiesen. Um dies alles am besten realisieren zu können, reicht es nicht aus, dass die jeweilige Musik passiverweise einfach präsent ist. Die jeweilige Musik solle laut Stokes zudem, v. a. in den Ritualen und ritualähnlichen Geschehnissen, auch „sweet“ bzw. wirkungsvoll rührend und affektiv sein. Aus all diesen Gründen findet Stokes auch, dass die jeweilige Musik den Menschen die notwendigen Mittel zum Erkennen von Identitäten und Orten sowie jeweils die Grenzen zwischen denen zur Verfügung stelle.¹⁴⁶

Die Macht der Musik erstreckt sich allerdings über viele andere soziale und politische Identitätsverhandlungsprozesse. Die „musikalische Konstruktion des Ortes“ kann sich dann auch durch Widerstand zum offiziellen Staat, wie z. B. im Fall der Politisierung kurdischer Volksmusik, oder durch „die inszenierten Kontexte einer musikalisch abzubildenden Hybridität“,¹⁴⁷ wie z. B. in den sog. Folklore-Festivals, abzeichnen, oder eben durch das Absorbieren des musikalischen Anderen bzw. laut Stokes durch die „Domestizierung des musikalischen Unterschieds“¹⁴⁸ für Kontrollzwecke, wie z. B. im Fall der Übernahme der beduinischen Musiktraditionen seitens der Drusen und Ismailiten jeweils in as-Suwaidā’ und as-Salamīya, erkennen lassen.

Die transkulturelle Identität

Die obige Auseinandersetzung mit der kulturellen Identität sowie mit der Kritik, die sich den Manifestationen und Folgen des Beharrens auf eine vereinheitlichende sowie ausgrenzende Funktion der festen kulturellen Identität widmet, hebt gleichzeitig auch die anderslautenden Vorstellungen der kulturellen Identi-

¹⁴⁴ Vgl. Martin Stokes (Hrsg.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford und Providence 1994, S. 4.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 4 f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

tät hervor. In der Tat geht man hier davon aus, dass feste und veränderliche Identitäten sowohl für den Menschen selbst als auch für die Forschung von Bedeutung sind. Die Idee einer transkulturellen Identität als eine Möglichkeit für die Überwindung der ausgrenzenden und vereinheitlichenden Funktion fester kultureller Identität leuchtet daher in diesem Kontext durchaus ein. Diese Idee ist nicht nur im Hinblick auf die Geschichte berechtigt, sondern auch im Hinblick auf die heutigen Gesellschaften und Kulturen, in denen man sich neben den eigenen Praktiken und Weltanschauungen individuell oder kollektiv mit denjenigen anderer Gesellschaften und Kulturen identifizieren kann. Eine breite wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der transkulturellen Identität ist auf musikalischem Gebiet noch nicht total angekommen. Dennoch findet man vereinzelte Beiträge, die trotz ihrer Bezogenheit auf bestimmte gesellschaftliche oder fachwissenschaftliche Kontexte diesbezüglich von Nutzen sein können. Der Beitrag von Dorothee Barth ist hier besonders zutreffend. Sie setzt sich mit dem Thema der kulturellen Identität in Bezug auf die heutige deutsche Musikpädagogik auseinander und sucht dabei einen möglichen Ausweg aus dem Dilemma des herkömmlichen Konzepts kultureller Identität.

Barth findet zunächst die deutsche interkulturelle Musikpädagogik mit deren gutgemeinter Thematisierung der Musik der Einwandererkulturen eingrenzend. Zwar möchte man ihr zufolge damit den Schülerinnen und Schülern mit Migrationshintergrund die Wiederanknüpfung an die kulturelle Identität ihrer Herkunftsgesellschaften ermöglichen und so zur Stärkung ihrer Selbstachtung beitragen, diese Betrachtungsweise der kulturellen Identität schließe in sich aber das Risiko der Vereinheitlichung und Homogenisierung ein.¹⁴⁹ Barths Kritik versteht sich dabei als Widerstand gegen die Vernachlässigung der Tatsache, dass der Mensch sich verändert und dass er in der heutigen pluralistischen Gesellschaft für sich selbst ein reflexives Projekt, ja eine „pluralistische“, womöglich selbst zu bastelnde Biografie, ist. Der Notwendigkeit eines Stabilitätsfaktors für einen reibungslosen und vernünftigen Umgang mit dem Selbst sowie mit dem anderen muss, wie bereits gesagt, jedoch Rechnung getragen werden. Der Mensch soll also weder lebenslang auf derselben nicht widersprüchlichen Lebensführung verharren, noch sich in ständigem unüberwindbarem Konflikt mit dem eigenen Selbst und somit mit dem der anderen bewegen. Dafür, nämlich für seine Entscheidungen und deren Widersprüche und Zusammenhänge,

¹⁴⁹ Vgl. Dorothee Barth, „Was heißt ‚kulturelle Identität‘? Eine musikpädagogische Auseinandersetzung mit einem provozierenden Begriff“, in: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 2, Kassel 2012, S. 158–163, hier: S. 160.

müsse man dennoch „erklärende Deutungen“ – ein Begriff, den Barth selbst von Lothar Krappmann übernimmt (Krappmann 1969: 51) – finden. Dazu stellt Barth fest: „Um zu einer balancierten und stabilen Identität finden zu können, ist es notwendig, dass das Individuum sich selbst und seine Position in der umgebenden Welt reflektieren, Widersprüche aushalten, Erklärungen und Deutungen seiner Selbst und seiner Position finden kann.“¹⁵⁰

Barth gelangt durch die Übertragung vom Verständnis der Identität als „deutende Erklärung“ sowie die Miteinbeziehung des Transkulturalitätskonzepts in die kulturelle Identität zu einer nicht nur auf die Musikpädagogik bezogenen interessanten Vorstellung. Ihr zufolge solle die kulturelle Identität eines Menschen auf seinen Deutungen für seine jeweiligen, musikalisch-kulturell vielfältigen Neigungen basieren und nie mehr aufgrund ethnischer, religiöser oder nationaler Zugehörigkeiten (neu-)definiert werden. Zum einen bedeute dabei die kulturelle Identität das konventionelle Zugehörigkeitsgefühl gegenüber der jeweiligen Gruppe, mit welcher der Mensch aber diesmal nicht den ethnischen, religiösen oder nationalen Ursprung teile, sondern die musikalisch-kulturellen Präferenzen und Praktiken. Zum anderen werde dem Individuum in der neuen Definition Rechnung getragen. Das Individuum sei in diesem Verständnis derjenige, der seine musikalisch-kulturelle Zugehörigkeit wähle, definiere und (mit-)gestalte, und nicht seine Rasse, Religion oder Nationalität.¹⁵¹ Barth betont zudem die Wichtigkeit der Miteinbeziehung dieser transkulturellen Betrachtungsweise kultureller Identität für die musikpädagogische Unterrichtsplanung. Denn wenn die Transkulturalität der Gesellschaft und die des Menschen selbst den Kindern und Jugendlichen bewusst gemacht werde, können sie jeweils eine einzigartige, nicht ausgrenzende musikalisch-kulturelle Identität bilden.¹⁵²

Wie in vielen anderen soziokulturellen Bereichen, in denen der Mensch zwischen vielen Wahlmöglichkeiten wechseln und sich mit diesen ganz oder teilweise identifizieren könnte, kann man demnach auch zwischen mehreren Musikkulturen wechseln oder sogar mehrere davon gleichzeitig unter einen Hut bringen, d. h. sich – in Anlehnung an das oben diskutierte Konzept der Transkulturalität von Wolfgang Welsch – *musikalisch-transkulturell verhalten*. Dies kann in der täglichen, transkulturell geprägten Beziehung der Jugendlichen zur Musik in Deutschland (siehe z. B. Barth 2012: 161 f.), aber auch im heutigen

¹⁵⁰ Ebd., S. 163.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 163.

¹⁵² Vgl. ebd.

Vorhandensein der „Fusion“-Anzeichen in fast allen Musikrichtungen überall in der Welt nachgewiesen werden.

Gleichwohl wirkt Barths Vorschlag für die vorliegende Forschung bedeutsam. Was wäre also, wenn Menschen unterschiedlicher ethnischer und religiöser Herkunft ihre Zugehörigkeit zu einer jeweiligen Gruppe aufgrund ihrer eigenen Neigungen, Präferenzen und Weltanschauungen selbst auswählen sowie zudem die jeweilige Zusammensetzung ihrer Identität bzw. ihre eigene transkulturelle – oder transethnoreligiöse – Verfasstheit wahrhaben und mittels Erklärungen zu deuten wissen? In dem Moment, in dem dies möglich wäre, wird tatsächlich die feste kulturelle Identität ihre ausgrenzende und vereinheitlichende Funktion einbüßen und sich in eine transkulturelle Identität verwandeln. Die Letztere bedeutet in diesem Sinne die Fähigkeit des Individuums, sich ständig von der vorab fixierten Identität trennen zu können, um dann mit entsprechenden Deutungen neue Perspektiven und Einflüsse in sich aufnehmen zu können.

Fazit

Das heutzutage verbreitete Konzept der kulturellen Identität weist viele ernstzunehmende Probleme auf. Dies ist bedauerlicherweise die Tatsache, auch wenn in der Wirklichkeit widersprüchliche Praktiken nachweislich sind. Die Menschen übernehmen also viele Praktiken voneinander und integrieren sie in ihre eigene Kultur, ohne aber die kulturell vielfältige Herkunft jener Praktiken vor sich selbst zuzugeben. Stattdessen grenzen sie sich mittels ihrer angeblich festen kulturellen Identität gegenseitig aus. Außerdem versuchten die Staaten vereinheitlichende kulturelle Identitäten schmieden zu lassen, in denen das einheimische IKE kaum berücksichtigt oder ihm nur aus touristischen Gründen Rechnung getragen wird. Auf der anderen Seite taucht auch die Problematik der Balance zwischen dem Kollektiv und dem Individuum auf, die in vielen Gesellschaften ein ungeheuer großes Problem bildet und Lösungskonzepte wie das der transkulturellen Identität erfordert.

Die Definitionsarbeit, die in den vorigen Abschnitten geleistet wurde, ist jedenfalls für die Erkundung der – auch konzeptuellen – Realität notwendig, vor deren Hintergrund passende Vorschläge für den syrischen kulturellen Wiederaufbau eingebracht werden sollen. All diese Ansätze helfen des Weiteren dabei, ein Fundament für die Erklärung des syrischen Sachverhalts in Bezug auf die Musiktraditionen und die musikalisch-kulturellen Identitäten in Syrien zu schaffen. Zuvor werden hier aber zwei Erfahrungen beim kulturellen Wiederaufbau vorgestellt.

Französische und westdeutsche Erfahrungen beim kulturellen Wiederaufbau

Nicht selten werden Kulturstätten, Kulturräume bzw. Orte des kulturellen Austauschs sowie Kultureinrichtungen – absichtlich oder nicht – zu Zielen von militärischen Angriffen in bewaffneten Auseinandersetzungen. Es ist allerdings schwierig zu ermitteln, wann man die Vernichtung solcher Einrichtungen überhaupt in die Reihe der Mittel zur Unterdrückung des Gegners aufgenommen hat. Aber bereits zu Zeiten der großen Zivilisationen der Assyrer, Babylonier usw. in Mesopotamien und dessen Umgebung betrachtete man die Zerstörung der Tempel und Götterfiguren als solche. In den modernen Zeiten, v. a. im letzten Jahrhundert, scheint sich allerdings die Masse der Zerstörung in Verbindung mit dem Kolonialismus, dem Sieg des Nationalismus in Europa und der damit verbundenen Identifizierung der Nation mit ihrer Hochkultur¹⁵³ sowie der Verwendung von Waffen mit großer Zerstörungskraft verdoppelt zu haben. Zahlreiche Beispiele bieten hierfür die europäischen Städte wie Dresden und Warschau an. Während die Art und Weise der Bombardements seitens der Alliierten zu Beginn des Zweiten Weltkrieges Lambourne zufolge auf keine bewusst durchgeführte Zerstörung der Kulturstätten und kulturellen Einrichtungen als Symbole der deutschen Nation und somit der deutschen kollektiven kulturellen Identität, sondern auf ein Desinteresse an deren Vermeidung hindeute, bezeuge die Zerstörung der historischen Altstadt von Dresden 1945 zum Ende des Krieges die Aufnahme einer solchen Taktik.¹⁵⁴ Anders war es in Osteuropa, wo den Deutschen mit dem Einfall in Polen 1939 und der damit verbundenen Zerstörung vieler historischer Monumente in Warschau vorgeworfen wurde, versucht zu haben, die polnische kulturelle Identität auslöschen zu wollen.¹⁵⁵

Die Beschädigung der Kulturräume, in denen Menschen ihre alltäglichen künstlerischen und handwerklichen Tätigkeiten praktizieren und die für die betroffenen Communitys für rituelle und soziale Funktionen von Bedeutung

¹⁵³ Vgl. Neal Ascherson, „Cultural Destruction by War and its Impact on Group Identities“, in: Nicholas Stanley-Price (Hrsg.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4–6, 2005* (= ICCROM Conservation Studies 6), Rom 2007, S. 17–25, hier: S. 19, <https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICCS06_CulturalHeritagePostwar_en_0.pdf>, heruntergeladen am 17.07.2018.

¹⁵⁴ Vgl. Nicola Lambourne, *War Damage in Western Europe. The Destruction of Historic Monuments during the Second World War*, Edinburgh 2001, S. 163.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 42 f.

sind, betrifft dann eben den immateriellen Aspekt des soziokulturellen Lebens. Denn „konstruierte“ Hochkultur und „tradierte“ Massenkultur(en) – egal ob materiell oder immateriell – geraten beide dadurch in Gefahr. Nun, inwieweit könnte die Zerstörung kollektiver kultureller Symbole einer Nation bzw. einer Community ihren Mut und ihre Loyalität brechen? Oder anders verfasst: Haben u. a. historische Monumente einen – für die betroffene Community bzw. Nation – so großen existenziellen Wert, dass sie im Krieg seitens sowohl ihrer politischen Entscheidungsträger als auch ihrer Feinde jeweils zu deren Zwecken genutzt werden? Die Antwort auf diese Fragen kommt von Ascherson in Auswertung historischer Beispiele wie folgt:

We can [...] agree that combatant governments lay heavy emphasis on the destruction of culture, above all their own. They do so mainly to blacken the image of their opponent but also to heighten the solidarity and loyalty of their subjects at war [...]. It is now widely accepted that the area bombing of the German cities in the second world war, though flattening whole districts and killing tens of thousands, did not break down popular solidarity and in some ways reinforced it. [...] Nazi efforts to fill the ‘Polishness’ by terror and by blowing up or burning evidence of the Polish past were entirely counterproductive.¹⁵⁶

In der Tat haben solche Verluste von historischen Monumenten keinen negativen Einfluss auf den Zusammenhalt der jeweiligen Community, abgesehen von Individuen, verstärken jedoch meistens die Gemeinschaftstreue sowie das gemeinschaftliche Interesse am Kulturerbe. Immaterielles Kulturerbe als alltägliches Geschehen übersteht genauso die Gefahren der bewaffneten Konflikte, insofern dessen Träger, nämlich die betroffene Community, nicht durch absichtsvoll organisierte Massaker ausgerottet oder hilflos vertrieben worden sind. Denn die zeitübergreifende Kontinuität der einen Menschengruppe im Sinne von ständiger, aufseiten der sukzessiven Generationen ermöglichter Überlieferung des Glaubens, der Traditionen usw. ist es, was in erster Linie diese Menschengruppe zu einer Community macht. Diskontinuitäten in dieser Kontinuität, wie z. B. Konflikte, Naturkatastrophen usw., nehmen – je nach ihrer Weite – eher die Form eines Verwandlungszwangs der kollektiven kulturellen Identität an. Dieser Prozess der Verwandlung tut der jeweiligen Community gut in dem Sinne, dass die der Community zugrundeliegenden Traditionen, Glaubensgrundsätze und soziokulturellen Strukturen sich erneuern lassen bzw. sich den neuen Umständen anpassen und entsprechend dadurch die Kontinuität der be-

¹⁵⁶ Ascherson, „Cultural Destruction by War and its Impact on Group Identities“ (wie Anm. 153), S. 22.

troffenen Community gewährleisten. In diesen Rahmen fallen auch die Bemerkungen von Smith zu den Ursachen für die Veränderung der ethnischen bzw. kollektiven kulturellen Identität, v. a. durch den Krieg. Er bestätigt allein anhand vieler Beispiele die Beständigkeit einiger ethnischer Identitäten, wie z. B. die der persischen ethnischen Identität, trotz nachteiliger externer Einflüsse im Verlauf ihrer Geschichte:

The Persians [...] were subjected to conquest by Arabs, Turks and others, were gradually converted to Islam and experienced more than one influx of immigrants. Yet, despite all the changes of collective cultural identity consequent on these processes, a Persian sense of distinctive ethnic identity persisted, and at times received a new lease of life, notably in the renaissance of the New Persian linguistic and literary revival of the tenth and eleventh centuries.¹⁵⁷

Eine ähnlich interessante Annäherung in der Beziehung von kollektiver kultureller Identität und Krieg wird von Sultan Barakat vorgestellt. Barakat untersuchte die Problematik des internationalen Verständnisses vom Krieg einerseits und vom Kulturerbe andererseits, besonders in ihrer wechselseitigen Beziehung. Seiner Meinung nach sei dieses Verständnis von drei Defiziten geprägt, die eine Erklärung für die schwachen internationalen Bemühungen um die Erhaltung und Wiederherstellung des Kulturerbes während und in der unmittelbaren Nachkriegszeit liefern könnten. Das erste Verständnisdefizit sei die Neigung zur absolutistischen und inflexiblen Definierung der beiden Phänomene in der – akademischen – Theorie und – internationalen – Praxis, was zweitens zu deren Verkoppelung als Gegensatzpaar führe. Zwar seien die Bezeichnungen von Krieg und Kulturerbe bezüglich ihrer Essenz jeweils als „vernichtend“ und „kreativ“ zutreffend. Diese fördern aber eine Art Abgrenzung der beiden Phänomene. In Barakats Verständnis seien sie also veränderliche und miteinander verflochtene Prozesse des sozialen Wandels. Das dritte Defizit sei die irrtümliche Betrachtung des Zusammenhangs zwischen den beiden als zufällig, schwankend und somit unreal.¹⁵⁸ Für Barakat bestehe im Gegenteil, v. a. im modernen Krieg, die Rolle des Kulturerbes darin, bei der ständigen Gestaltung der kulturellen Identität während und direkt nach dem Krieg mitzuwirken, was

¹⁵⁷ Smith, *National Identity* (wie Anm. 64), S. 26.

¹⁵⁸ Vgl. Sultan Barakat, „Postwar Reconstruction and the Recovery of cultural Heritage. Critical Lessons from the last fifteen Years“, in: Nicholas Stanley-Price (Hrsg.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4–6, 2005* (= ICCROM Conservation Studies 6), Rom 2007, S. 26–39, hier: S. 27, <https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICCS06_CulturalHeritagePostwar_en_0.pdf>, heruntergeladen am 17.07.2018.

diesen Zusammenhang noch verstärke.¹⁵⁹

Aus den Überlegungen Aschersons, Smiths und Barakats kann man eindeutig schlussfolgern, dass das Kulturerbe als der Kern der kollektiven kulturellen Identität und der Krieg sowohl zusammenhängen als auch sich gegenseitig beeinflussen, auch wenn sie unterschiedlicher Natur sind. Sie fungieren in ihrer Wechselbeziehung als Diskontinuität in der Kontinuität und fördern dadurch ein neues Leben für die betroffene Community. Die Rolle des Kulturerbes in der Nachkriegszeit ist dann nicht zu unterschätzen.

Zu den gewöhnlichen kritischen Fragen und Debatten der Nachkriegszeit gehören heute v. a. die Fragen der Notwendigkeit eines unmittelbaren, in einem formalen und ganzheitlicheren Wiederaufbauplan integrierten Wiederaufbaus des beeinträchtigten Kulturerbes – des materiellen und immateriellen. Selbstverständlich haben Notbedürfnisse wie Obdach, Nahrung usw. in solchen humanitären Lagen Priorität. Die Mitberücksichtigung des Kulturerbes, im Sinne eines Mittels zu besserem Verständnis dieser Bedürfnisse, d. h. in ihrem vorherigen kulturellen und sozialen Kontext, kann aber für die Bewältigung ähnlicher Situationen sehr hilfreich sein. Diese beiderseitige Vorteil-Mentalität könnte manchmal auch im Falle der beschädigten Monumentalgebäude Handlungsgrundlage sein. So erzählt Barakat wie Obdach bedürftige Binnenflüchtlinge 1990 in Bosnien und Kroatien leerstehende, als Kulturerbe kategorisierte Gebäude nicht benutzen durften, die von diesen Flüchtlingen, falls sie sie hätten betreten dürfen, unter Aufsicht von internationalen Agenturen und NGOs hätten aufrechterhalten und saniert werden können.¹⁶⁰ Dadurch hätte sogar die Verbundenheit der jeweiligen Gruppe zu den betroffenen Gebäuden verstärkt werden können. Was aber, wenn eine betreffende Gruppe bereits ein Monument mit einem oder mehreren Elementen ihres immateriellen Kulturerbes assoziiert, die samt des Monuments für ihre kollektive kulturelle Identität und Kontinuität konstituierend sind? Bestimmt steht in diesem Fall immer auch die Prioritätenfolge fest; die betroffene Community würde sich zweifellos für die Wiederherstellung des beschädigten Gebäudes und somit für die Fortführung der damit verbundenen Rituale und Funktionen einsetzen. Der ausschlaggebende Faktor ist dabei die alltägliche soziale Funktion des jeweiligen Gebäudes, denn es geht weder um die Verletzung individueller Identitäten an sich – wenn auch selten – noch um die physische Zerstörung des Monuments, sondern um es als Mittel

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 29.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 31.

zur Identitäts- und demgemäß Sicherheitsverleihung zu erhalten bzw. wieder aufzubauen. Wijesuriya, dessen Einsicht in die Verbindung zwischen der betroffenen Community, dem Kulturerbe sowie dessen sozialer und identitätsverleihender Funktion oben wiedergegeben wurde, konnte tatsächlich dies alles als Leiter des Restaurierungsprojekts des Tempels Sri Dalada Maligawa – auch als Zahntempel bekannt – in Kandy, Sri Lanka, nach dessen Zerstörung durch einen Selbstmordanschlag vor Ort wahrnehmen. Wijesuriyas Bericht zufolge sei der Zahntempel seit seiner Gründung (1592–1602 n. Chr.) für die Aufbewahrung des heiligen Zahnrelikts Buddhas sowie für die Durchführung religiöser Rituale, Praktiken und Prozessionen gedacht. Dem werde deshalb eine große Bedeutung seitens der buddhistischen Community zugesprochen. Im Jahr 1998 wurde der Tempel durch einen Selbstmordanschlag von drei Mitgliedern der Rebellengruppe Tamil Tigers betroffen. Der Anschlag beschädigte Teile des Gebäudekomplexes, unter denen es auch alte historische Bauten gab. Sofort nach der Verbreitung der Zerstörungsnachrichten wurde sowohl auf der politischen Ebene als auch auf lokaler Ebene gehandelt. Vor allem die Gemeinde vor Ort beteiligte sich bei der Restaurierungsplanung und -durchführung. Damals war das allerwichtigste Anliegen der Gemeinde die Wiederherstellung der Funktion des Gebäudes, um weiter an den religiösen Ritualen und Praktiken teilnehmen zu können, sich demnach wiederum zu der weltweiten Buddhist Community zugehörig zu fühlen und die Kontinuität des Tempels und dessen Funktion sicherzustellen.¹⁶¹

Ohne die Rolle des materiellen Kulturerbes zu schmälern, bietet sich das vielfältige IKE, dessen soziale Funktionen im Vergleich umfangreicher, tiefgreifender und alltagsbezogener sind, als Schlüsselakteur in der unmittelbaren und späteren Nachkriegszeit an. Die Anwendungsanlässe des immateriellen Kulturerbes reichen diesbezüglich von den gesellschaftlichen, eine kollektive kulturelle Identität konstituierenden Veranstaltungen, wie Prozessionen, Festen und Hochzeitsfeiern, bis zu den verschiedensten, als Performance Art betrachteten Kunstformen, deren Einfluss in konfliktbezogenen Situationen, wie z. B. als Musik-Traumatherapie (siehe z. B. Sutton 2002) sowie Konfliktlösung mit traditioneller Musik (siehe z. B. Diettrich 2017), seit einiger Zeit erforscht wird. Darüber hinaus umfasst das IKE Traditionen mit direktem Bezug zur Konfliktlösung. *Ṣulḥa* (wörtl. Versöhnung) ist in diesem Sinne ein Beispiel dafür.¹⁶² Als

¹⁶¹ Vgl. Wijesuriya, „The Restoration of the Temple of the Tooth Relic“ (wie Anm. 78), S. 88–94.

¹⁶² Unter den Drusen und Beduinen in Südsyrien ist das Phänomen unter dem Namen *‘aqd ar-Rāya* (wörtl. Fahnenanknüpfung) bekannt.

Bestandteil der arabischen, besonders beduinischen Soziokultur kommt Şulha zum Einsatz, wenn Feindschaften zwischen Familien oder Stämmen wegen Verfehlungen ihrer Mitglieder ausbrechen. Es ist dann v. a. die Pflicht der Familie bzw. des Stammes des Missetäters zu verhandeln und die Missetat z. B. anhand eines Blutgelds zu berichtigen. Durch diesen Prozess wird der Rachezyklus durchbrochen. John Warren plädierte für die Aufbewahrung und das Weiterpraktizieren solcher soziokulturellen Traditionen im Irak nach der US-amerikanischen Invasion. Warren zufolge könnte sogar eine Versöhnung zwischen den Irakern und den US-Amerikanern ausschließlich durch eine Kommunikationsprache geschaffen werden, die die lokalen Traditionen in Anspruch nehme.¹⁶³

Zuzugeben ist allerdings, dass Künste im Allgemeinen und Musik im Besonderen als soziokulturelle Ausdrucksformen ihrer neutralen Natur entsprechend für üble und prosoziale Zwecke, wie z. B. jeweils Volksmusik als nationalistisches Propagandainstrument im nationalsozialistischen Dritten Reich und dagegen Volksmusik zur Begleitung heimischer traditioneller Rituale, herangezogen werden könnten. Trotzdem betont und plädiert man hier für ein zu prosozialen Zwecken eingesetztes Kulturerbe. Ein solches Kulturerbe soll verbinden und nicht abgrenzen. Es ist natürlich nicht zu bestreiten, dass Nahrung und Obdach in der Nachkriegszeit an erster Stelle stehen. Jedoch trägt das Kulturerbe einerseits für ein besseres Verständnis solcher Bedürfnisse bei und verfügt andererseits über zahlreiche Formen und Mittel, mit denen tiefgreifende soziale Funktion verbunden sind und deshalb ein Konflikt zwischen Gruppen sowie konfliktbezogene negative psychische Auswirkungen überwunden werden könnten. Internationale Agenturen, Sponsoren und Politiker müssen daher die andere Seite der Medaille sehen, nämlich die geistige, und die positiven Auswirkungen des Kulturerbes gegenüber der gesamten Gesellschaft anerkennen. Der Kulturreferent der Stadt Darmstadt von 1945 bis 1948 Wolfgang Steinecke hatte einmal gesagt:

Der Überfluß des Lebens ist verspielt. Die Not läßt nur noch das Notwendige gelten. Zum Notwendigen (Not wendenden) gehört Kultur. Sie kann, sie muß Schrittmacherin des Wiederaufbaus sein. Ohne ihre anspornende, zielweisende Kraft könnte das Chaos nicht überwunden werden. Im Geistigen muß sie das Bild einer

¹⁶³ John Warren, „War and the Cultural Heritage of Iraq. A Sadly Mismanaged Affair“, in: *Third World Quarterly* 26/4–5 (2005), S. 815–830, hier: S. 829, <<http://widgets.ebscohost.com/prod/customerspecific/s2872380/p.php?url=http%3a%2f%2fsearch.ebscohost.com%2flogin.aspx%3fdirect%3dtrue%26db%3dedsjr%26AN%3dedsjr.3993722%26lang%3dde%26site%3ded-live>> 23.09.2018.

neuen Ordnung vorformen, das sich in der vom Mangel aller Art bedrohten Wirklichkeit nur langsam und mit naturgegebenen Hemmungen nachformen läßt [...].¹⁶⁴

(Hoch-)Kultur als „Vorreiter“ im Wiederaufbau soll sie dann sein, was die Neuordnung Nachkriegsdeutschlands möglich machen sollte. Ob diese Aufgabe in der deutschen Bundesrepublik und in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg optimal gelaufen war, wird als nächstes diskutiert.

Frankreich

Frankreich bietet zwar ein Beispiel dafür, wie sich die Nation im imaginierten Sinne im Rahmen eines Nationalstaates mithilfe von Intellektuellen und Künstlern bildet bzw. neu bildet. Jedoch wird hier das Beispiel von Frankreich eher wegen der damaligen Debatten über die Formen und Orientierungen des kulturellen Wiederaufbaus miteinbezogen. Wie in einem vorigen Abschnitt erläutert wurde, gehört Frankreich zu den ersten Nationalstaaten und bediente sich bei der Erfindung seiner Nation damals der Oberschichtskultur als der offiziellen Kultur. In Erwägung der sich im 20. Jh. auf verschiedenen Ebenen radikal verändernden Umstände in Europa hätte allerdings ein kultureller Wiederaufbau Frankreichs nach 1944 nicht mehr die Oberschichtskultur alleine als Ausgangsbasis nehmen dürfen. Die Massenmedien, der versprochene Sozialismus, die barbarisch zerstörerischen Kriege, der Kommunismus, die Wirtschaftskrisen, der Faschismus und vieles andere trugen u. a. allmählich bei zu einer Art Ausgleich zwischen dem Populären und dem Intellektuellen auf öffentlich-kulturellem Gebiet. Zudem schlossen sich schon mehr und mehr Menschen aus den Mittel- und Unterschichten dem Bildungssystem an und waren damit „fertige bzw. bereite Kulturempfänger“ geworden, die tatsächlich zumeist andere nicht hochkulturelle Kulturprodukte im Sinn hatten. Gleichzeitig nahmen auch die intellektuellen Kunstwerke und die populären Kulturprodukte Einfluss auf die Lebensgestaltung und Entscheidungen der Individuen und manchmal eben Gemeinschaften, dass beide, nämlich das Intellektuelle und das Populäre, beim kulturellen Wiederaufbau Frankreichs hätten mitberücksichtigt werden müssen. Dies war anscheinend nicht passiert. Von Michael Kellys ausführlicher Beschreibung der damaligen französischen wiederaufbaubezogenen Prozesse der Nationenbildung (Kelly 2004) kann man rückschließen, dass v. a. zwei Aspekte am Ende des Krieges im Vordergrund standen, nämlich die Suche nach

¹⁶⁴ Stadt Darmstadt (Hrsg.), *Kunststadt Darmstadt. Kultureller Wiederaufbau 1946*, Darmstadt 1947, S. 12 f., zitiert nach Elke Gerberding, *Kultureller Wiederaufbau. Darmstädter Kulturpolitik in der Nachkriegszeit (1945–49)* (= Darmstädter Schriften 69), Darmstadt 1996, S. 42 f.

passenden vereinheitlichenden nationalen Symbolen sowie nach angemessenen sprachlichen Bezeichnungen sowohl der vergangenen Geschehnisse seit 1940 als auch der zu erwartenden Entwicklungen ab 1944. Genau genommen waren die beiden Prozesse sowohl elitär vorbestimmt als auch kaum mit populären bzw. regionalen Elementen unterstützt. In der Tat berichtet Kelly in seiner Veröffentlichung *The Cultural and Intellectual Rebuilding of France after the Second World War* von den beiden Prozessen überwiegend als politisch- und intellektuell-elitär animierte Maßnahmen. Unter Intellektuellen listet er zwar Künstler und Schriftsteller auf. Es lässt sich aber bemerken, dass im genannten Wiederaufbaukontext die Rede hauptsächlich von Politikern, Philosophen und Schriftstellern wie Charles de Gaulle, Jean Paul Sartre und Albert Camus ist. Sogar die Werte, Glaubensvorstellungen usw., die ein Bestandteil des kulturellen Wiederaufbaus sein sollten, wurden in Frankreich im Sinne von einem politisch-intellektuell konstruierten Humanismus dargestellt. Zwar wurde damals die Miteinbeziehung verschiedener Denkrichtungen und Gruppen u. a. auf der Grundlage von diesem Humanismus bewirkt. Die zu erreichenden Kompromisse wurden aber anscheinend größtenteils auf Kosten der Unterschichten getätigt. Die benachteiligten Gruppen, meistens die Arbeiter, mussten z. B. temporär auf die umkämpften Rechte um der Nationenbildung willen verzichten. Genderbezogen war darüber hinaus die neue national-humanistische Identität nicht gerecht, denn die Frauen waren im Allgemeinen nicht mitberücksichtigt. Es ist jedenfalls auch zu erwähnen, dass der französische Staat in unmittelbarer Nachkriegszeit Rigby zufolge kaum konkrete kulturbezogene Maßnahmen ergriffen habe und dass z. B. die Errichtung von Kulturzentren und die allgemeine „Kulturentwicklung“ bis zu den 50er-Jahren warten mussten.¹⁶⁵

Im Laufe der Besatzungszeit 1940–1944 arbeiteten zahlreiche Franzosen, v. a. die Eliten, mit den Besatzern zusammen oder schlossen sich der Waffen-SS an. Zwischen den Franzosen auf beiden Seiten kam es 1944 deshalb selbstverständlich zu Gefechten, was Kelly zufolge manchmal so ähnlich wie ein Bürgerkrieg aussah.¹⁶⁶ Es war trotzdem nicht das erste Mal, dass die Franzosen in einer bürgerkriegsähnlichen Situation gegeneinander kämpften. Schon seit der Französischen Revolution erlebte das Land mehrere Unruhen, mit denen

¹⁶⁵ Vgl. Brian Rigby, „The Reconstruction of Culture: People et Culture and the Popular Education Movement“, in: Nicholas Hewitt (Hrsg.), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945–50*, Hampshire und London 1989, S. 140–52, hier: S. 148.

¹⁶⁶ Vgl. Michael Kelly, *The Cultural and Intellectual Rebuilding of France after the Second World War*, Hampshire und New York 2004, S. 5.

sich soziokulturelle und politische Spaltungen und Veränderungen den Weg bahnten. Kelly nach erforderte der einheitliche Wiederaufbau Frankreichs nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst die (Wieder-)Erfindung einer nationalen Identität Frankreichs. Die neue Identität sollte als eine nationale Identität aller Franzosen gelten. Eine langfristige Nachhaltigkeit dieser neuen nationalen Identität könnte nur dadurch gewährleistet werden, dass sie in der Lage wäre, die langanhaltenden vergangenen Differenzen der französischen Gesellschaft zu überwinden. Dieser schnell animierte Erfindungsprozess war von den Akademikern, Schriftstellern und Künstlern umrissen und in Zusammenarbeit mit dem französischen Staat (der schon lange Erfahrung mit der Ausbreitung und Durchsetzung einer nationalen Kultur hatte) in Bewegung gesetzt worden.¹⁶⁷ Die französische Vorstellung von der Kultur unterscheidet sich jedoch im Allgemeinen von der englischsprachigen Begriffsverwendung, so Kelly. Während der anthropologische und sozialbezogene Kulturbegriff, die konservativ geprägte Kultur als „Zivilisation“, die Kultur im engeren hochkulturellen Sinn sowie als eine Art populärer Kultur allesamt bereits bis 1945 in Frankreich ihre Vertreter hatten, zeichnete sich Frankreich durch eine zusätzliche eigene Interpretation des Kulturbegriffs aus. Das französische Kulturverständnis eignete sich tatsächlich eine weitere Verwendung an, und zwar durch eine Art „Verallgemeinerung“ des Begriffs bzw. durch dessen Verbindung zur Bildung.¹⁶⁸ Die Bedeutung dieser französischspezifischen Verwendung erklärt Kelly wie folgend:

It refers to the 'general culture', which every French person might be expected to acquire in the course of formal education. This conception was developed with the extension of compulsory schooling at the end of the nineteenth century. It was strongly promoted within the national education system in the interwar period, and is still current in France. [...] it encompasses general knowledge, civic education and a familiarity with landmarks of French and international intellectual and artistic achievement. General culture was not viewed exclusively as a matter of knowledge, and French writers were fond of repeating the dictum that culture is what remains when you have forgotten everything. Nonetheless, it was strongly overlaid with the association of school and state education system.¹⁶⁹

Ausgehend von der Allgemeinheit dieses Kulturverständnisses, die doppeldeutig, nämlich in Bezug auf das Wissen selbst und auf den französischen Wissensträger, angelegt ist, ermächtigt sich der französische Staat, eine einheitliche Wissensstruktur bzw. eine nationale Kultur durch das Bildungssystem zu for-

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 2 f.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 20 f.

¹⁶⁹ Ebd., S. 22 f.

men. Diese Wissensstruktur ist vom Inhalt her nicht immer zwangsläufig französisch. Jedoch ist sie zum einen französisch, als dass sie zur französischen Besonderheit geworden ist. Zum anderen begünstigten die zunehmenden Schülerzahlen aus den mittleren und unteren Schichten diese staatliche Maßnahme. Je mehr SchülerInnen sich dem Schulsystem zuwandten, desto notwendiger wäre eine nationale schulbasierte Bewahrung des Zusammenhalts gewesen. Doch passten die hochkulturellen Inhalte zu dieser Aufgabe nicht mehr gänzlich. Daher war es v. a. wichtig, passend dazu eine politische Bildung hinzuzufügen und so eine gesamtgesellschaftliche Identifikation mit den politischen und kulturellen Werten Frankreichs zu ermöglichen. Der Staat wollte also anhand der Ausbreitung einer vereinheitlichenden Wissensstruktur eine französisch-nationale „Bildungsidentität“ entstehen lassen, die dann sowohl eine Parallele als auch eine Ergänzung zur hochkulturellen Identität des Staates darstellte. Folglich wurde die Funktion der Kultur als eines einheitsstiftenden Faktors nach dem Ende des Krieges gezielt reaktiviert, besonders vor dem Hintergrund der nationalen Spaltung, die sich auch kulturell präsentierte.

Die Wiederaufbauvisionen und die symbolisierte Wiederauferstehung der Nation

Kellys Analyse der Terminologie der französischen Intellektuellen und Künstler der Übergangsphase führte zur Erfassung von vier breiten Gruppen jener Termini. Die Gruppen definierte Kelly sowohl aufgrund der Beziehung der Termini zur Vergangenheit und zur Zukunft als auch aufgrund der kontinuieritäts- oder diskontinuitätsbestätigenden Natur dieser Beziehung. Die repräsentativen Termini der Gruppen sind: Revolution, Renaissance, Wiederaufbau und Modernisierung.¹⁷⁰ Kelly nach kam die Idee einer notwendigen „Revolution“ in der französischen Nachkriegszeit eher von den Sozial- und Christendemokraten. Für sie bedeutete die Revolution keine radikale politische Änderung. Vielmehr war damit eine gesellschaftliche Änderung bzw. eine „sozioökonomische und moralisch-intellektuelle“ Transformation der Zivilisation gemeint. Diese (grenzüberschreitende) humanistische Revolution sollte kontinuieritätsbezogen an der langen französischen Revolutionsgeschichte anknüpfen sowie zugleich diskontinuitätsbezogen die antizipierte, modernisierungsbezogene gesellschaftliche Entwicklung als zukünftige Lösung verweigern. Obwohl die Vertreter der Revolution sie bereits im Sinne einer Langzeitveränderung ansahen, die, sobald die

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 45.

momentanen politischen und ökonomischen Härten überwunden wären, in Bewegung gesetzt werden konnte, wurde die Erfüllung ihrer Aspirationen schnell mit dem Beginn des Kalten Krieges unterbunden.¹⁷¹ Die Kommunisten ihrerseits sprachen von keiner Revolution, was im kommunistischen Diskurs nicht üblich war, sondern Kelly zufolge von einer „Krise“ und „Wiedergeburt“. Dies lag wahrscheinlich an der sowjetisch forcierten Unterbindung jeglicher revolutionärer Aktivitäten der kommunistischen Parteien Europas nach dem Kriegsende. Gleichwohl vermitteln die beiden Ausdrücke jeweils einen „Bruch mit der Vergangenheit“ als auch keine „vorbestimmte Verbindung zur Zukunft“.¹⁷² Damit bekannten sich die Kommunisten und ihre Gleichgesinnten in der Tat zu einer Neuordnung, welche die Krisen der unmittelbaren und mittelbaren Vergangenheit ablehnte und die Wiedergeburt der französischen Nation ankündigte. Ihre Vorstellung von einer neuen Wiedergeburt der Nation wurde aber unter der provisorischen Regierung de Gaulles zu einer Restauration einer früheren Ordnung.

Trotz der unterschiedlichen Interpretationen des Wortes „Wiederaufbau“, v. a. als ein langzeitiger sozio-moralischer Prozess, herrschte in den staatlichen Praktiken der Übergangsphase zumeist die eine Deutung von de Gaulle. In seinen Reden verwandte er Kelly zufolge zwar verschiedene ähnliche Termini. Hauptsächlich referierte er aber die Idee der „restaurierten Kontinuität“ bzw. die Wiederverbindung der Nation mit ihrer zweitausendjährigen Geschichte. Die Erneuerung der Republik in allen Bereichen verstand er bloß im Sinne einer Rückkehr zur früheren Ordnung bzw. zur alten Linie. Dies war für ihn aber nicht notwendigerweise diejenige der Dritten Republik, die 1940 den Krieg verlor. Vielmehr hatte er eine eigene Vorstellung von einem starken unabhängigen, originalen Frankreich, das er aber durch eine konservativ bedingte, „moralisch-politisch-soziale Renovierung“ – sprich: keine tiefgreifende Änderung – erreichen wollte. Seine Bestrebungen endeten jedoch (vorläufig) mit Enttäuschung.¹⁷³ Dies lag anscheinend an der Neigung der für den Wiederaufbau zuständigen Ämter zur Fortsetzung jener Linie der Dritten Republik. Die „restaurierte Kontinuität“ zeigte sich dann nicht nur in der Sprache der Gaullisten, sondern auch Kelly zufolge in der Sprache jener Eliten und Technokraten, die schon 1940–44 unter dem Vichy-Regime und darüber hinaus nach dem Krieg die Rekonstruktion und Modernisierung des Landes auf urbanem

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 45–49.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 49–52.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 53–56.

und industriellem Gebiet planen sollten. Auf kulturellem und sozialem Gebiet wurde ebenfalls die Modernisierung eingeschaltet. Als eine Bewegung in die Zukunft angesehen, ließ sich die soziale Modernisierung damals vom US-amerikanischen Vorbild inspirieren. „Die amerikanische Lebensart“ war mit ihren „moralisch-liberalen und sozialen Werten“, mit ihrem technologischen Fortschritt und sogar mit ihrem Musikgeschmack das Endziel der Modernisierung.¹⁷⁴ Wie es Kelly artikulierte, waren alle Aussichten des französischen Wiederaufbaus außer derjenigen auf die Modernisierung eingeschränkt. Während die Wiedergeburt und die Rekonstruktion der Nation jene Aspekte der Trennung mit der Vergangenheit nicht klar setzten, waren die genaue Prozesszeitdauer und die genau zu unternehmenden Maßnahmen jeweils aus der Zukunftsrhetorik der Revolution und der Wiedergeburt nicht zu ermessen. Nur die Modernisierungsdoktrin, die damals nicht nur mit den Umständen des Kalten Krieges übereinstimmte, sondern auch in einem eigenen Kontext von überpolitischem Konsensus weiter blühte, schaffte es, trotz der fehlenden Verwurzelung im „nationalen Gedächtnis“, mindestens in der Wirtschaft verwirklicht zu werden.¹⁷⁵

Was die nationalen Symbole betrifft, so waren diese fast alle seitens des Vichy-Regimes ausgereizt und ausgenutzt worden. Die allererste Suche der provisorischen Regierung und der – eben säkularen – politischen Parteien nach einem neuen symbolischen System für die Darstellung der nationalen Identität Frankreichs führte laut Kelly zu den religiösen Symbolen.¹⁷⁶ Selbstverständlich besteht ein jeweiliges religiöses symbolisches System aus vielen Themen, die je nach Situation abgerufen werden könnten. In einem von Tod und Zerstörung betroffenen Land wie Frankreich bezog man sich in der Nachkriegszeit zielgerichtet auf relevante Themen. Auf künstlerischem Gebiet war dies Kelly zufolge ganz auffällig. In den Gemälden, Romanen, Skulpturen, Theaterstücken usw. herrschte eine klare Tendenz zur Verkörperung von Tod und Leid. Deshalb wurden bei der kulturbasierten Nationenbildung auch passende Symbole aus dem religiösen Vorrat ausgesucht. Dennoch war diese Aktivierung religiöser Elemente keine bloße Wiedergabe. Vielmehr wurden die säkularen Symbole des französischen Staates auf die Religiösen projiziert. Diese Art „Bricolage“ wurde auch von den Künstlern übernommen, wie z. B. in Paul Colins Plakat „Libération“ vom August 1944. Marianne, das Symbol des Widerstands und der

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 56 f.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 57 f.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 69.

Französischen Republik, und Jesus Christus standen darin vereint in einer einzigen Personifizierung. Das Plakat zeigte also Marianne stehend mit vernarbten Händen, wie beim gekreuzigten Heiland, und mit einer Tunika in Form einer Umhüllung aus Ruinen, was insgesamt an die Wiederauferstehung Christi erinnern sollte.¹⁷⁷ Die Symbolhaftigkeit von Paris an sich war auch bei der Befreiung sowie bei der Wiederherstellung des Staates von Bedeutung. Kelly sprach von unterschiedlichen Auslegungen der symbolischen Assoziationen der Hauptstadt Paris.¹⁷⁸ Abgesehen davon spiegelt die Betonung der symbolischen Rolle von Paris im intellektuellen und staatlichen Diskurs das Beharren auf Zentralität gegenüber Regionalität im Rahmen der Nationenbildung wider. So war die Kultur von Paris repräsentativ für die ganze Nation, während die vielfältigen regionalen Kulturen Frankreichs kaum berücksichtigt wurden. Dasselbe galt für die „Bildungsidentität“, welche die Basis für den intellektuell-kulturellen Wiederaufbau bildete. Einheimisches immaterielles Kulturerbe bzw. regionale Inhalte waren von vornherein vom Fokus des zu vermittelnden Wissens weithin ausgeschlossen. Das, was als Versuch zur Einführung vereinheitlichender demokratischer Werte unternommen wurde, war an sich keine Demokratisierung. Die regionalen Unterschiede wurden also zugunsten einer kulturellen Zentralität aufgegeben.

Wie früher erwähnt, bildete die Ideologie des Humanismus den Kontext für den intellektuellen und kulturellen Wiederaufbau Frankreichs. Allerdings war der Humanismus aber nicht ein Privileg der Politiker und Intellektuellen. Während der Besatzungsjahre brachte der französische Widerstand die katholischen und sozialistischen humanistischen Aussichten in einem antifaschistischen Diskurs zusammen.¹⁷⁹ Damit antizipierte der französische Widerstand anscheinend indirekt die kommende politisch-intellektuelle Assemblage. Abgesehen davon entwickelte sich dieser Humanismus Rigby zufolge zuerst in den Widerstandskreisen der anfänglich staatsorientierten Kadernschule in Uriage ab 1942 im Sinne eines „revolutionären Humanismus“. Von einigen Mitgliedern dieser Kreise wurde nach der Befreiung eine Arbeiterbewegung namens *Peuple et Culture* gegründet, deren Diskurs jenen revolutionären Humanismus assimilierte. Die Grundzüge dieses Humanismus seien für Rigby bereits im Namen der Bewegung gegeben. Die populär-pädagogischen Anliegen der Bewegung einerseits und die Tatsache andererseits, dass die Bewegung ihren Ursprung in der Arbei-

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 71 ff.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 140.

terklasse hatte, deuten ihm zufolge die Endziele der Bewegung nur zum Teil. Denn mit „People“ sei am Ende nicht nur „die in einer Kulturnot lebenden Arbeiter“, sondern die ganze Nation gemeint. Die „Culture“ ging ihrerseits über die damalige o. g. Synonymität der Wörter „Kultur“ und „Bildung“ im französischen Kontext hinaus und implizierte eine „moralische, soziale und kulturelle Revolution“. Die zu fördernde „populäre Kultur“ war somit „das ganze gemeinsame Leben einer Nation“ und das Endziel der Bewegung war die Erschaffung eines „neuen Menschen“ bzw. der „Wiederaufbau der Kultur“.¹⁸⁰ Die Methode der Bewegung implizierte jedoch anscheinend andere Dimensionen für die Erreichung dieses Ziels. Trotz der Betonung der moralisch-sozialen Dimension sah die Bewegung Rigby zufolge die Erschließung der kulturellen Infrastruktur als eine bedeutungsvollere Maßnahme an. Diese Beschäftigung der Bewegung mit der Kulturentwicklung war tatsächlich vor dem Hintergrund der früher genannten staatlichen Vernachlässigung der kulturellen Planung in unmittelbarer Nachkriegszeit hervorragend, besonders weil ihre Arbeit den Weg für die weiteren Debatten über Kulturentwicklung in Frankreich bahnte.¹⁸¹ Dem Staat tat People et Culture dennoch einen anderen Gefallen, und zwar in Bezug auf die Modernisierungsdebatte. Die Bewegung erklärte sich implizit für eine Beteiligung an der Modernisierung Frankreichs durch die Modernisierung des Menschen, was Rigby zufolge aus ihrem Diskurs abgelesen werden könne, wo Ausdrücke, wie z. B. „Kultur produzieren“ oder – bezugnehmend auf die Pädagogen – „Techniker“, auftauchten. Rigby betrachtet daher den kultur- und bildungsbezogenen Diskurs der Bewegung als eine bloße „Rechtfertigung der ökonomischen Modernisierung“ und als eine „Ermahnung an den Staat“, Kultur und Bildung zugunsten der Modernisierung einzusetzen.¹⁸² In der Tat kritisiert er die Prämisse der Bewegung auf drei Ebenen, und zwar:

Culturally, it focused too much on the figure of the working-class autodidact, eager for knowledge and culture; it was too respectful of high culture and too suspicious of mass culture. It was too willing to limit future thinking about culture to questions of material conditions and facilities, and no doubt more seriously, it was too ready to allow culture and education to serve economic ends. Intellectually, it was a victim of the hybrid ideology of Uriage, with its inextricable mix of Socialist and Christian rhetoric, which was in part responsible for the impossibly vague and ambiguous terminology with which People et Culture dealt with cultural matters. Politically, it was caught between, on the one hand, attachment to archaic notions of class and work, and, on the other hand, enthusiasm for the classless, technological

¹⁸⁰ Vgl. Rigby, „The Reconstruction of Culture“ (wie Anm. 165), S. 143 ff.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 146 ff.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 148 f.

society of the future.¹⁸³

Peuple et Culture warb also für ein idealisiertes Vorbild eines Arbeiters bzw. eines Menschen, der sich nach einer Hochkultur sehnt und sich dafür implizit der Arbeiterkultur entfremdet. Dieser gefertigte neue Mensch ist dann nur in jener Form für die ökonomisch und technologisch modernisierte Gesellschaft bereit. Der kulturelle Wiederaufbau des französischen Staatsbürgers fand folglich in der Sicht der Bewegung immer in Richtung herrschender Kultur statt und bezog sich gewiss auf alle *Peuple*, nämlich damals wie heute auf die Mehrheit der französischen Gesamtbevölkerung.

Fazit

Die gewünschte, im Rahmen des kulturellen Wiederaufbaus zu verwirklichende Veränderung war im französischen Kontext problematisch, weil die politischen und gesellschaftlichen Parteien verschiedene Vorstellungen von den zu verändernden Aspekten der Gesellschaft bzw. der Nation hatten. Entscheidende Fragen mussten in diesem Zusammenhang beantwortet werden, wie: Sollte die Veränderung die Vergangenheit oder die Zukunft der französischen Nation betreffen bzw. sollte es eine Wiederherstellung oder eine Wiedergeburt sein? Und sollte man dabei modernisieren oder lieber konservieren? Wie konnte man die zersplitterte französische Nation wiedererstarken und auf einen kulturellen Wiederaufbau bzw. auf eine Veränderung vorbereiten?

Der Weg, den die wirklichen französischen Akteure am Ende ausgesucht hatten, unterschied sich nämlich nicht von demjenigen vieler damaliger neuer oder wiederaufgebaute Staaten. Doch die Eliten, Intellektuellen, Politiker und Künstler konnten eine eigene Kombination aus Modernisierung, kultureller Zentralisierung, Humanismus und säkularisierter Religion erfinden und sie dann als den Rahmen für die „Wiederauferstehung der französischen Nation“ realisieren bzw. erzwingen. Die Modernisierung auf allen Ebenen wurde also damals (und wird heute noch) als *die Lösung* für die gesamten Probleme der Staaten betrachtet und dafür gerne und sofort als Mittel zum Zweck ergriffen. Damit gingen nicht nur seitens des Staates Zentralisierungen auch auf allen Ebenen, und v. a. auf der der Kultur, einher. Der Humanismus war ihrerseits nach dem Krieg und den damit verbundenen Leiden und intrafranzösischen Konflikten extrem notwendig. Das Andere bedingungslos zu respektieren und zu tolerieren schien also in jenem Moment für das Transzendieren der parteilichen und ge-

¹⁸³ Ebd., S. 149 f.

sellschaftlichen Spaltungen unausweichlich.¹⁸⁴ Das katholische Christentum und die von ihm geliehenen Symbole waren trotz der Säkularisierung immer noch ein Teil des französischen Kulturerbes und daher in der Lage, allgemeingültige Bedeutungen zu verleihen. Sie boten zusammen mit dem Humanismus eine Grundlage für die Wiedervereinigung der französischen Nation an. Die Integrierung religiöser und staatlicher Symbole könnte jedenfalls den Eindruck erwecken, dass der Staat dies zwecks der Miteinbeziehung populärer Ansprüche tat. Jedoch waren Kelly zufolge die Knappheit der damals verfügbaren säkularen Symbole¹⁸⁵ sowie die starke Symbolhaftigkeit und die Allgemeingültigkeit religiöser Symbole die Gründe dafür. De Gaulles Parade vom Arc de Triomphe bis zur Notre-Dame am 26. August 1944, die Kelly beispielhaft für die staatlich-religiöse Symbol-Bricolage nennt,¹⁸⁶ bestätigt auch dies. Im Vergleich zu den staatlichen Symbolen sind die religiösen Symbole tatsächlich allumfassender. Die Ersteren erlangen ihre Aussagekraft eher vom Staat selbst. Ihr Schicksal ist damit von dem Fortbestand und der Intensität der Staatsmacht abhängig. Die religiösen Symbole hängen ihrerseits nicht nur mit metaphysischen ewigen Wesen zusammen, sondern personifizieren selbst gleichzeitig den Menschen und seine Lebensereignisse. Außerdem lassen sie sich, genau wie bei der nationalen Identität, mit anderen Identitäten und Doktrinen vermischen. Ihr Verhältnis zum Menschen ist daher tiefgreifender. Als religiöses prachtvolles materielles Kulturerbe symbolisierte die Kathedrale zunächst mit ihrem gotischen Stil und ihrem jahrhundertalten Bau den Heiligenschein der Nation und deren Verwurzelung in der Geschichte. Auf der anderen Seite bot sie de Gaulle, der im Gegensatz zum internen Widerstand von außen kämpfte, und somit dem Staat eine „heilige Legitimität“. Ein immaterielles Kulturerbe hätte dies bestimmt kaum ermöglichen können.

Aus dem Reich des immateriellen Kulturerbes könnten allerdings nur die Musiktraditionen eine so symbolisierte Nachricht vermitteln. Übrigens wurde de Gaulles Ankunft in der Kathedrale mit keinem *Te Deum* besungen, welches Kelly nach üblicherweise den siegreichen Staatsspitzen vorgetragen wurde, sondern mit einem *Magnificat*, das normalerweise als Bekundung der kirchlichen Freude über bestimmte Ereignisse diente. Damit wurde die „symbolische

¹⁸⁴ Diese humanistische Welle richtete sich dennoch nur auf die inneren Sachverhalte und bezog das gewalttätige Vorgehen französischer Streitkräfte in den Kolonien, v. a. in Nordafrika, nicht mit ein.

¹⁸⁵ Vgl. Kelly, *The Cultural and Intellectual Rebuilding of France* (wie Anm. 166), S. 79.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

Unterstützung“ der Kirche gegenüber de Gaulle und seiner provisorischen Regierung ohne Übertreibung zum Ausdruck gebracht.¹⁸⁷ Es kann aber auch sein, dass die Kirche, v. a. humanistisch gesehen, die internen problematischen Ereignisse und die breite Zerstörung der Infrastruktur und des sozialen Zusammenhangs nicht als „Sieg“ erklären wollte. Diese kirchliche musikalische Beteiligung bleibt auf jeden Fall eine Bestätigung der nationalen Rolle der Kirche. Die Musik bietet also eine Möglichkeit, u. a. „Nationales“ zu vermitteln. Die Formung bzw. Unterstützung der nationalen Identität kann also auch mittels der Musik erreicht werden, wie man im nächsten Abschnitt am Beispiel des deutschen kulturellen Wiederaufbaus erfahren kann.

Bundesrepublik Deutschland

Die deutsche musikkulturelle Identität von 1700 bis 1945 – eine Kurzdarstellung

Den überhaupt ersten Gedanken einer Verlinkung zwischen der (Kunst-)Musik (als kulturelles Produkt) und der „Nation“ in Deutschland erkennen Applegate und Potter bei den deutschen Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts, deren Beiträge in den Musikzeitschriften am Anfang des Jahrhunderts allerdings nur begrenzt die Aufmerksamkeit (der Gebildeten) erregten.¹⁸⁸ Dies änderte sich im Laufe des Jahrhunderts, als sich die musikkulturellen Schriften hinsichtlich der Definierung der Beziehung zwischen Musik und (deutscher) Nation vermehrten. Gleichwohl könne Sponheuer zufolge „das Deutschtum in der Musik“ an sich nur funktionell (bzw. kontextuell) und nicht substanziell festgestellt werden und solle deshalb als „Eigenschaft“ angesehen werden. Diese Eigenschaft wachse in einem (langen und kontinuierlichen) historischen Prozess heran, der insgesamt aus verworrenen und verflochtenen Ereignissen, Umständen, Entscheidungen und Absichten bestehe, in denen sich das Ästhetische und das Gesellschaftspolitische mehr oder weniger vermischen. Die deutsche musikkulturelle Identität sei, so Sponheuer, dann ein „idealisiertes Gebilde einer Selbstbeschreibung“ und sei sowohl von den (bildungsbürgerlichen) Eliten gebilligt als auch durch die Bildung verbreitet worden.¹⁸⁹ In diesem Sinne bilden das europäische In-

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 79 f.

¹⁸⁸ Vgl. Celia Applegate und Pamela Potter, „Germans as the ‚People of Music‘. Genealogy of an Identity“, in: ders. (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 4.

¹⁸⁹ Vgl. Bernd Sponheuer, „Reconstructing Ideal Types of the ‚German‘ in Music“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 36–58, hier: S. 39.

strumentarium, das sog. „europäische Tonsystem“, das schon seit dem 17. Jh. gemeinsam für die mitteleuropäische, nämlich italienische, französische und deutsche Kunstmusik gilt, sowie die Genres der sog. absoluten Musik die Substanz dieser Identität. Ungeachtet dessen gingen die musikkritischen Schriften des 18. Jahrhunderts, aber auch die des 19. und 20. Jahrhunderts, der Frage einer deutschen musikalischen Identität im Prinzip auf zweierlei Weise nach, wobei in den beiden Herangehensweisen Sponheuer zufolge jeweils ein eigener Idealtypus dieser Identität erkannt werden könne. Der erste Idealtypus berufe sich auf die Unterschiede bzw. Gegenbilder, wie z. B. Melodie vs. Harmonie und Natur vs. Kunst,¹⁹⁰ durch die jeweils das „Außerdeutsche“, nämlich das Französische und Italienische, vom „Deutschen“ abgegrenzt werden könne. So wurden der deutschen Kunstmusik „Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit“ als Gegenbilder zur „Sinnlichkeit“ der außerdeutschen Kunstmusik beigemessen. Im zweiten Idealtypus werde hingegen die deutsche musikalisch-kulturelle Identität als eine „Mischung“ zweier (Pseudo-)Widersprüche, wie z. B. Form und Expression, dargestellt, die nur in der deutschen Musik zusammengebracht werden könnten. Die deutsche Kunstmusik sei in diesem Sinne „universal“.¹⁹¹

Im 19. Jh. änderten sich allmählich die politischen und sozialen Umstände Europas und brachten neue Entwicklungen bezüglich der staatlichen Musikförderung mit sich. Die dafür ergriffenen Maßnahmen am Beginn des Jahrhunderts, wie z. B. die Errichtung einer speziellen Musikabteilung in der preußischen Akademie der Künste 1809, deuten Applegate und Potter zufolge auf keinen Fall auf eine musikbezogene nationalistische Agenda hin, vermittelten allerdings dennoch in gewissem Sinne eine musikbezogene Machtentfaltung.¹⁹² Intensiver behauptete sich jedoch die Tendenz einer staatlichen Wahrnehmung der etwaigen politischen Rolle der Musik im Allgemeinen und somit die Unterstützung und Förderung der Musiker, Musikschriftsteller und der Spezialgesellschaften erst ab der Reichsgründung 1871. Applegate und Potter zufolge könne in diesem Kontext die Klassifizierung von kritischen Editionen deutscher Komponisten als „Monumente“ verstanden werden. Die anspruchsvollsten unter ihnen waren die staatlich finanzierten Denkmäler-Serien. Diese waren mehrbändige wissenschaftliche Ausgaben früherer musikalischer Werke aus allen

¹⁹⁰ Diese Gegenbilder wurden von der Aufklärungsästhetik abgeleitet, die sich ihrerseits im Einklang mit dem Begriffspaar „Vernunft vs. Gefühl“ der Aufklärungsphilosophie in Antithesen artikuliert (vgl. Sponheuer 2002: 48 f.).

¹⁹¹ Vgl. Sponheuer, „Reconstructing Ideal Types of the ‚German‘ in Music“ (wie Anm. 189), S. 40.

¹⁹² Vgl. Applegate und Potter, „Germans as the ‚People of Music‘“ (wie Anm. 188), S. 6.

deutschsprachigen Regionen, wie z. B. *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Der Begriff „Denkmal“ an sich wurde zweifelsohne in Anlehnung an die prachtvollen Stein-Denkmäler verwendet, die damals in Deutschland oft zu sehen waren, und implizierte das Ziel, einerseits die Deutschen an ihre großartige kunstmusikalische Identität zu erinnern¹⁹³ und andererseits die Zugehörigkeit der Kunstmusik zum Bereich der staatseigenen Hochkultur zu bestätigen. Nicht nur die intellektuellen Musikschriftsteller und der Staat waren jedenfalls in dieser musikbasierten Nationenbildung verwickelt. Auch andere Akteure waren in unterschiedlichem Ausmaß aktiv. Die Liste umfasst Vereine, Musikpädagogen, Organisationen, Komponisten und Schriftsteller wie Herder, der im 18. Jh. für die Anerkennung der Volkskultur als Grundlage für die Nationenbildung aufrief und dabei das Volkslied der instrumentalen Kunstmusik – in einer nationalen Konkurrenz – gegenüberstellte. Die Gesangsvereine, wie z. B. die Berliner *Singakademie* und *Liedertafel*, spielten ihrerseits Applegate und Potter zufolge eine große Rolle im 19. Jh. bei der Definition und Verbreitung des Liedes als deutsches nationales Genre.¹⁹⁴ Hingegen erlebten die Komponisten der Kunstmusik ihre nationalistische Phase vielmehr im 20. Jh., also 1914–1945.¹⁹⁵ Hier könnte man schlussfolgern, dass diese Phase dann den Beginn einer Identitätskrise in Deutschland impliziert. Allerdings war dies die Realität, und zwar bei allen Musikakteuren von den Volksmusikliebhabern bis zu den Komponisten moderner Musik, d. h. von der Hausmusik bis zur Konzertsaalmusik, und es kann ein echter Umwandlungspunkt bemerkt werden. So bemerken Applegate und Potter:

Military defeat and modernization created a longing for a lost national pride and a nostalgia for simpler times. The German public took a great interest in music of Germany's past, simple instruments like the recorder, and antiquated performance practices. Amateur groups continued to flourish, the youth [music] movement made music-making one of its central activities, [...]. A proliferation of instrumental music-making in and outside the home demonstrates even further the degree to which music had become part of daily German activity.¹⁹⁶

Die Nachkriegslage und die Modernisierung führten dann zu einem gesellschaftlichen „Reaktionismus“, der musikalisch mitkonstituiert und nachweisbar war. Die Jugendmusikbewegung, die aus der Jugendbewegung erwachsen war, prägte mit ihren gemeinschaftlichen Konzepten das laienhaft-musikalische Ge-

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 14 f.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 12 f.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁹⁶ Ebd., S. 21.

schehen der Nachkriegszeit und bot den Menschen gemeinschaftliche Aktivitäten an. Diese Aktivitäten sollten sowohl als Ablenkung von den Tatsachen des politischen Geschehens und der Modernisierung als auch als ein Vorschub für eine neue, doch auf der Vergangenheit basierende musikalisch-kulturelle Identität fungieren. Die Kritik, welche die Bewegung gegen die modernisierende Natur der Weimarer Republik musikalisch und gemeinschaftlich zum Ausdruck gebracht hatte, kann an vielen Beispielen erklärt werden (siehe z. B. Campbell 2002: 128–139). Es scheint jedenfalls, dass die Instrumentalisierung der Musik und besonders die des Musizierens seitens der jeweiligen Organisationen in Deutschland jener Zeitphase bzw. jener Identitätskrise als eine Antwort auf die Frage „Wer sind wir?“ viel zu weit ging, sodass der deutsche Staat sich mehr oder weniger gezwungen sah, sich auch am Animieren des musikalischen Geschehens zu beteiligen und den Menschen einen Zugang zum hohen Kulturleben zu sichern. Applegate und Potter zufolge passierte dies nämlich trotz des Krieges und des damaligen Wirtschaftskollapses, was nur mit einem großen Interesse des Staates an der Fortführung der gesellschaftlichen und politischen Rolle der deutschen Musik begründet werden könne.¹⁹⁷ Diese Tendenzen und Ideologien der Weimarer Zeit setzten sich noch intensiver und nachteiliger unter dem nationalsozialistischen Regime fort. Trotz der Tatsache, dass jüdisch-deutsche und unerwünschte deutsche Musiker aus der deutschen Musikszene aus rassistischen und politischen Gründen ausgeschlossen wurden – von der Diffamierung der Jazz- und der atonalen Musik sowie von der Ausnutzung musikwissenschaftlicher Forschung (siehe z. B. Bohlman 2003: 48 f.; u. Bohlman 2002) ganz zu schweigen – wurden nach Applegate und Potter in der NS-Zeit die Musik und die professionellen Musiker besonders hochgeschätzt. An einer politisch-gesellschaftlichen Rolle der Musik und Musiker festhaltend und glaubend, betreute das Regime die Profi-Musiker und die musikalischen Institutionen und brachte sie sogar unter seine Aufsicht.¹⁹⁸ Der Musikbetrieb des NS-Regimes war dennoch nicht immer über eine direkte Politisierung vorbestimmt. Sponheuer zufolge zielte die nationalsozialistische Kulturpolitik auf die Realisierung der Volksgemeinschaft hauptsächlich mittels der Volkslieder, aber auch mittels bestimmter Werke aus der E-Musik, wie z. B. des Schlusschors der neunten Symphonie Beethovens, und somit mittels einer kollektiven vereinheitlichenden „ästhetischen Erfahrung“. Vor allem die Massenveranstaltungen und

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 21 f.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 24 f.

der Rundfunk schienen einen guten Anlass zu geben, die politischästhetisierende Rolle der Musik doch indirekt in Kraft treten zu lassen. In den Konzertsälen, in denen der Konzert- und Opernbetrieb fast wie zuvor weiterlief, fand die „gemeinschaftliche Ästhetisierung“ sogar eher unbemerkt statt.¹⁹⁹ Die funktionale, psychologisch bedingte Beziehung zwischen einerseits der Kunst-, Volks- und Unterhaltungsmusik und andererseits der Gesellschaft im nationalsozialistischen Gebrauch fasst Sponheuer wie folgt zusammen: „Während die große Kunst für tröstende Erhebung und metaphysische Sinnstiftung zuständig war [...], sorgte die kleine Kunst [...] für die ‚kriegswichtige‘ gute Laune [...] und Ablenkung [...]“.²⁰⁰

Die unglaublich aktive Beziehung zwischen der Nation und der Musik in Deutschland auf allen Ebenen lässt die beiden Fragen zu, ob die dauernden Versuche zur Eliminierung bzw. Vertuschung der sozialen Rolle deutscher Musik einschließlich aller Richtungen und Genres „zutreffend“ oder „unzutreffend“ sind und ob die Musik letztendlich eine bedeutende Rolle sowohl bei der Mitkonstituierung als auch bei der Darstellung der Visionen des westdeutschen kulturellen Wiederaufbaus nach 1945 gespielt hat.

Die musikbezogenen Visionen des westdeutschen kulturellen Wiederaufbaus und deren Verwirklichungen nach 1945

Eine Auseinandersetzung mit der knappen Literatur zum kulturellen Wiederaufbau in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg lässt die Entfaltung mehrerer musikbezogener Visionen erkennen. Zum einen spiegelt dies eine aktive Beteiligung am kulturellen Geschehen sowie an der Erzeugung von diesbezüglichen Vorstellungen und Konzepten wider. Zum anderen bleiben diese auch in Deutschland meist ein Privileg der Intellektuellen. Jedenfalls verbinden sich die hiernach thematisierten Visionen mit kollektiven musikkulturellen Identitäten in Deutschland und stellen in diesem Sinne eine bedeutsame Quelle für die vorliegende Arbeit dar.

Die Rahmenbedingungen des westdeutschen kulturellen Wiederaufbaus nach 1945

Im Vorwort zu seinem Werk *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965* stellt Jost Hermand bezugnehmend auf die kulturelle

¹⁹⁹ Bernd Sponheuer, Art. „Nationalsozialismus“, III.3., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14866>> 09.12.2018.

²⁰⁰ Ebd.

moralische Krise des Nationalsozialismus sowie auf die damit verbundenen Konsequenzen des Zweiten Weltkrieges hauptsächlich zwei Grundhaltungen der deutschen Künstler in den Nachkriegsjahren fest, die auch implizit die damaligen Haltungen einiger Teile der deutschen Bevölkerung widerspiegeln. Die Künstler erster Grundhaltung wollten Hermand zufolge eine „durchgreifende Neuordnung Deutschlands“ und setzten ihre Bereitschaft dafür in ihrer Kunst um, während man im gegenteiligen Lager gegen die Idee einer Neuordnung mit „regressiven Konzepten“ auftrat (und die schöne alte Zeit in ihrer vollen Pracht in die Gegenwart zu holen versuchte). Jedoch galt diese Aufteilung nicht für alle deutschen Künstler und Intellektuellen jener Zeit. Viele fühlten sich zu keinem der beiden Lager zugehörig und präferierten eine Abtrennung zwischen einerseits dem Künstlerischen und andererseits dem Gesellschaftlichen und Politischen in ihrer Kunst und ihren Lehren.²⁰¹ Ein großer Teil der Bevölkerung identifizierte sich auch mit keinem der beiden Lager bzw. war von der Auseinandersetzung mit ähnlichen Fragen abgelenkt. Anstelle der Werte des demokratischen gesellschaftspolitischen Engagements, die man in unmittelbarer Nachkriegszeit unter den Deutschen mit aller Stärke verbreiten wollte, dominierten die Massenmedien mit ihren unterhaltenden Inhalten und kommerziellen kulturellen Angeboten den Alltag dieser Bevölkerungskreise, besonders im Westteil Deutschlands, und brachten sie wieder zu einer Art gesellschaftspolitischen Desinteresses zurück. Nicht handeln zu können, erzwang zuvor eine Verinnerlichung, die selbstverständlich von den wirtschaftlich-psychologischen Bedingungen der Trümmerzeit vorbestimmt war. Die ersten Nachkriegsjahre waren mithin nicht nur von Leid und Bedrängnis geprägt. Bevor es später zu einer Regeneration der Wirtschaft kam, suchten laut Hermann Glaser die Menschen, und v. a. die Heranwachsenden, nach existenziellen Antworten entweder in der Religion oder au contraire (größtenteils) im Atheismus. Dieser Vorgang nahm damals die Form einer radikalen existenzialistischen Philosophie an, die in ihrem Kern den Sinn der Welt infrage stellte und allem voran diesbezüglich der Entscheidungsfreiheit des Menschen eine Priorität zuwies. Man verspürte den Drang einer Befreiung des Selbst vom Vorgegebenen. Dies sollte damals so realisiert werden, dass man die Entscheidungsverantwortung über sich selbst zu übernehmen wage.²⁰² Als sich aber der Arbeitsmarkt Ende der 40er-Jahre zu-

²⁰¹ Vgl. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965*, München 1986, S. 11 f.

²⁰² Vgl. Hermann Glaser, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948*, München und Wien 1985, S. 177.

nehmend verbessert hatte, verzichteten die Jugendlichen auf jene idealistischen Vorstellungen einer „romantischen Freiheit“ (die in jener Zeit dennoch zur Stabilisierung und Beruhigung des Selbst in so einer schrecklichen Zeit dienten) und widmeten sich mehr dem materialistischen Praktischen.²⁰³ Auf diese Art und Weise trugen sie jedenfalls zu einer schnelleren wirtschaftlichen Restauration und einem technischen Fortschritt der Bundesrepublik bei.

Auf der wirtschaftlichen und sogar politischen Ebene waren dann die o. g. Haltungen und Entwicklungen noch stärker spürbar und manchmal schon im politisch-wirtschaftlichen Kontext vorgegeben. So unterstrichen zunächst fast alle Parteien, deren Gründung nach dem Kriegsende in den vier Besatzungszonen genehmigt wurde, das Bedürfnis nach einer antifaschistischen demokratischen antikapitalistischen Gesinnung für eine erfolgreiche Bekämpfung des Faschismus. Sie forderten, wenn auch aus unterschiedlichen Sichtweisen und in unterschiedlichem Grade, hierfür eine Art Sozialisierung Deutschlands ein v. a. durch die Verstaatlichung der großen Finanz- und Industriekonzerne. Einige Leitsätze der CDU, bei der anfangs von einem „christlichen Sozialismus“ die Rede war, enthielten beispielsweise noch bis zum Jahr 1947 „Forderungen, die den Rahmen des kapitalistischen Systems überschritten, wie z. B. Bedarfsdeckung als Kriterium ökonomischen Handelns und Sozialisierung der Grundstoffindustrien“.²⁰⁴ Nach der Währungsreform vom 20.06.1948, der von Ludwig Erhard verkündeten Einführung der sozialen Marktwirtschaft und besonders dem darauf aufbauenden Wahlerfolg der CDU/CSU 1949 vertraten im Vergleich dazu nur noch die Düsseldorfer Leitsätze der CDU eine antimonopolistische Ideologie.²⁰⁵ Die in den ersten Nachkriegsjahren unter Not und Hunger leidenden Bürger im Westen Deutschlands begrüßten die Auswirkungen der Währungsreform durch die wiederhergestellte Kaufkraft der deutschen (Reichs-)Mark. Man wollte deren Interesse als Käufer wecken, um nach der Aufhebung der Bewirtschaftungsmaßnahmen die Nachfrage dem entstandenen Angebot anpassen zu können. Dafür wurden sie durch den „Zauber des Konsums“ vom Leid der Nachkriegszeit abgelenkt. Wegen der sich damals zuspitzenden Ost-West-Konfrontation war die Verbreitung einer Konsumkultur und dadurch die Bildung einer nach dem Vorbild der USA gestalteten Konsumgesellschaft in der Bundesrepublik eine der Grundlagen der antikommunistischen Programme, die

²⁰³ Vgl. ebd., S. 181 f.

²⁰⁴ Ernst-Ulrich Huster u. a., *Determinanten der westdeutschen Restauration 1945–1949*, Frankfurt am Main 1972, S. 217 f.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 244.

von den Alliierten bzw. Amerikanern anstelle der damals unterstützten antifaschistischen Programme eingeschaltet wurden.

Die bürgerlichen Mittelschichten, vertreten u. a. durch die CDU und die elitären Rechtsliberalen, waren dann im Prinzip nicht für eine kulturelle und ökonomische Sozialisierung und bejubelten deshalb die Einführung der sozialen Marktwirtschaft und die Aufhebung der Bewirtschaftungsmaßnahmen. Dagegen wurden die o. g. Schritte seitens der Befürworter einer neuen Ordnung in Deutschland verachtet und als Wiederherstellung bzw. Restauration des vorherigen Zustands kritisiert. Diese gesellschaftlichen Akteure waren entweder sozialdemokratischer oder radikaldemokratischer Gesinnung. Einerseits wollte eine sozialdemokratisch orientierte Partei wie die SPD Hermand zufolge einen europäischen freien (humanistischen) Sozialismus bzw. einen Sozialismus ohne Totalitarismus in Deutschland realisieren lassen.²⁰⁶ Andererseits wollte der radikaldemokratische *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* zudem einen politischen Mittelweg zwischen Ost und West bahnen.²⁰⁷ Gleichwohl musste die SPD im Laufe der 50er-Jahre ihre sozialistischen Ansprüche allmählich aufgeben.²⁰⁸ Die Pläne der Radikaldemokraten schienen ihrerseits den drei westlichen Besatzungsmächten zunächst als antifaschistische Maßnahmen zumutbar. Ende 1947 dürfte diese Gruppe Hermand zufolge (anscheinend wegen des Verdachts auf einen kommunistischen Einfluss) hingegen keine Unterstützung mehr genießen.²⁰⁹ Ersatzweise boten sich allmählich die unterhaltenden Angebote der Massenmedien, v. a. des Rundfunks, an. Auf der kulturpolitischen Agenda der vier Alliierten stand tatsächlich zuallererst die Aufgabe, „[...] einen Rückfall der Deutschen in den Faschismus ein für allemal unmöglich zu machen [...]“,²¹⁰ bzw. die Aufgabe der demokratischen Re-Education. Dafür unternahmen sie verschiedene kulturpolitische Maßnahmen, unter denen die Rehabilitierung und Umfunktionierung des Rundfunks zwei der wichtigsten waren.²¹¹ Hermand erklärt, dass die neu errichteten Rundfunkanstalten anfangs politische Dokumentationen neben inhaltlich anspruchsvollen belehrenden Programmen sowie Musiksendungen mit überwiegend klassischer und „modernistischer“ Musik ausstrahlten. Diese „schöne“ Zeit war aber schnell vorbei, als sich die Zuhörerneigung ab 1948 aus verschiedenen Gründen mehr und mehr eher

²⁰⁶ Vgl. Hermand, *Kultur im Wiederaufbau* (wie Anm. 201), S. 54 f.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 62.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 224.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 108 f.

²¹⁰ Ebd., S. 89.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 90.

unterhaltenden Programmen zuwandte und sich die Rundfunkanstalten dieser steigenden Tendenz fügten. So traten die bildende Qualität und nachkriegszeit-bezogene Inhalte zugunsten ablenkender und amüsierender Sendungen in den Hintergrund. Diese von Hermand sogenannte *Unterhaltungswelle* habe in Bezug auf die politische und kulturelle Bildung zu einer fortschreitenden „Verdummung“ der Unterschichten geführt.²¹²

Regressive Vision, sichere Identität

Betroffen im Rahmen der o. g. Unterhaltungswelle war am ausdrücklichsten die Musik. Durch die massive Verbreitung von Schlägern und Tanzmusik zuerst durch Radiosendungen und dann zunehmend durch steigende Schallplattenproduktionen war ihre damalige Rolle in der Trümmerzeit deutlich. Mit dem Anhören von Schlägern und Tanzmusik wollte man sich laut Hermand dem bedrückenden Alltag der Nachkriegszeit entziehen und fröhlichen, erleichternden Illusionen hingeben. So entstanden neue Schlager oder wurden alte Schlager wiederentdeckt, die insgesamt exotische ferne Orte, wie z. B. Hawaii und Tahiti, oder Heimweh hervorriefen.²¹³ Die Tanzmusik jener Zeit hatte ihrerseits, v. a. bei Teilen der Mittelschichten, jedoch vielmehr – um Glasers Bezeichnung zu benutzen – den Ton der „regressiven Sehnsüchte“. Sie bildete bloß eine „[...] Rückorientierung an die Five-o’clock-tea-Kultur der Weimarer Republik, die in bestimmten großstädtischen Bereichen auch im Dritten Reich weiter bestand und sich mit der von den Machthabern geförderten Wiener-Blut-Romantik verband“.²¹⁴ In dieser Hinsicht bestand die hauptsächliche Rolle der Schlager und der Tanzmusik darin, die identifikatorische Anknüpfung an die Vergangenheit zu ermöglichen. Dies dient zu jeder Zeit kollektiv und individuell der Sicherung einer Kontinuität und somit der Sicherung des eigenen Daseins. Jedenfalls ist dieses Phänomen in Konfliktzeiten sehr verbreitet und könnte sogar in den ersten Phasen einer Vergangenheitsbewältigung positive Einflüsse bewirken. Die Verbreitung der Jazz-Musik in den 20er-Jahren in Deutschland berücksichtigend, behauptet Edward Larkey dennoch, dass die Schlager (und sehr wahrscheinlich auch die damalige deutsche Tanzmusik) erst in der Weimarer Republik und anschließend in der Nazizeit während offizieller, von konservativen Kräften geführter Kampagnen (also im Sinne eines konservativ bedingten Widerstands) gegen die fremden Einflüsse in der Jazz-Musik gediehen seien. Ihre

²¹² Vgl. ebd., S. 332 ff.

²¹³ Vgl. ebd., S. 198.

²¹⁴ Glaser, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland* (wie Anm. 202), S. 88.

Rolle von 1945 bis 1950 sieht er daher in der Bestätigung und Fortführung der deutschen konservativen kulturellen Werte (mehr als in ihrer zerstreuen Funktion).²¹⁵ Jedenfalls fungiert das Beharren auf den konservativen kulturellen Werten der Vergangenheit auch im Sinne einer Fortführung vergangener Lebensweisen und dient demzufolge auch der Sicherung des Daseins bzw. der Kontinuität der Identität.

Bezüglich der Zeit nach 1950 habe der Schlager laut Larkey besonders in seiner Evokation einer „sentimental gestalteten Heimat“ und exotischer Orte vielmehr das Wirtschaftswunder (der Kulturindustrie) optimistisch widergespiegelt.²¹⁶ Für Hermand behielt hingegen die Schlagermusik noch in der Zeit nach 1950 ihre soziopsychologisch bedingte zerstreue Funktion. Die gleiche nach dem Ende des Krieges Ablenkung suchende Bevölkerungsschicht brauchte ab 1950 gleichzeitig Spannung und Entspannung. Begründet sieht Hermand dies in der folgenden Tatsache:

Da sie sich nach ihrer regelmäßigen, meist maschinellen Arbeit nicht mehr selber in den Zustand der Spannung versetzen konnten, erwarteten sie eine möglichst spannende Ablenkung von ihrer üblichen Beschäftigungsroutine, eine Spannung, die sie das Übliche, Immergehabte [...] wenigstens vorübergehend vergessen ließ. Besonders ablehnend verhielten sich diese Schichten deshalb allem gegenüber, was sie in ‚Probleme‘ verstrickte, das heißt Fragen der Politik, der Wissenschaft oder auch der hohen Künste. [...] Nicht den Müßiggang oder die hohe Langweile fanden diese Schichten entspannend, sondern nur das, was sie aufs Neue ‚spannte‘.²¹⁷

Für dieses Immer-nach-vorne-Fliehen, das sich durch eine imaginäre illusionierte Versetzung des Selbst in scheinzukünftige Zustände manifestiert, wo man sich vom jetzigen Zustand befreit fühlt, sind jedenfalls nicht immer die Unterschichten selbst schuld bzw. beschränkt sich diese Versetzung nicht nur auf sie. Denn andere Faktoren, wie z. B. die Arbeitsbedingungen – also die Natur der Arbeit, die Arbeitszeit usw. –, die Gesellschaftsbedingungen, die häusliche und schulische Erziehung sowie weitere individuelle Umstände sind dafür verantwortlich. Gleichwohl bleibt anscheinend die identitätsstiftende Rolle des Schlagers – als ein urbaner Ersatz zum Volkslied – bis heute erhalten, v. a. vor dem Hintergrund der damaligen Amerikanisierung Westdeutschlands und des damit verbundenen Imports US-amerikanischer Pop-Genres.

²¹⁵ Vgl. Edward Larkey, „Postwar German Popular Music: Americanization, the Cold War, and the Post-Nazi *Heimat*“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 234–250, hier: S. 235.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Hermand, *Kultur im Wiederaufbau* (wie Anm. 201), S. 316.

Die o. g. regressiven Tendenzen können nicht nur bei den Liebhabern von Schlagern und Tanzmusik verfolgt werden, sondern auch bei den sog. bürgerlichen Mittelschichten. Diese suchten dennoch ihre Tröstung und Heilung in der Pracht der Vergangenheit. Als die Folgegeneration jener mittelständischen Schichten, die „[...] sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die kulturellen Belange der deutschen Nation verantwortlich dünkten“,²¹⁸ sahen sie sich Hermand zufolge als die Träger, Beschützer und Verteidiger der *echten* deutschen Kultur gegenüber der Industrialisierung und der damit verbundenen Vermassung an.²¹⁹ Die bürgerliche Kunst, welche die Seelen rette, tröste und heile, betrachteten sie dabei als ein (heiliges humanisierendes) „moralisch-psychologisches Phänomen“. Diese kunstbasierte Humanisierung nahm jedoch die Form einer ganz persönlichen Vergeistigung an und ähnelte daher einer (individuellen) „säkularisierten Religion“,²²⁰ in der man sich nach einem künstlerischen Erlebnis erhaben und von der harten Tatsächlichkeit befreit fühlt. Die bürgerliche Mitte sah deshalb die Musik nicht als Hintergrund eines Geschehens an, sondern als etwas Erhabenes, Erbauliches, das man mit aller Aufmerksamkeit erleben muss. Die Künstler der humanisierenden Auffassung zeichneten sich Hermand zufolge in ihren Werken durch eine Rückkehr zur Natur, zum Religiösen und zum Mythischen aus. Sie knüpften daher an die „alten wahren“ Traditionen des Abendlandes an, also an diejenigen der Antike, an die der Goethezeit sowie musikalisch an die Werke des Barocks und der klassisch-romantischen Traditionen.²²¹ Problematisch findet er die Betrachtungsweise, die den Umgang der Vertreter und Künstler der bürgerlichen Mitte mit den Vergangenheitstraditionen prägte. Er sagt hierzu: „Die großen Werke der Vergangenheit wurden hier nicht einem kritischen oder dialektischen Aneignungsprozess unterworfen, sondern im Sinne des Zeitlos-Großen als ein unvergänglicher Schatz hingestellt [...]“. ²²² Dadurch ist tatsächlich die Suche nach einer Anknüpfung an eine vorige Identität gewollt, die prachtvoller, sicherer und stabiler als die gegenwärtige Realität schien. Zugestehen muss man jedoch, dass diese intensive Wiederbelebung der alten Meisterwerke im Musik-, Theater- und Literaturbereich um 1947–48 einen großen Zuspruch genoss. Der Grund dafür sei Hermand zufolge die seitens der Besatzungsmächte umgesetzte

²¹⁸ Ebd., S. 154.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 155.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 157.

²²¹ Vgl. ebd., S. 165 f.

²²² Vgl. ebd., S. 162.

Entpolitisierung der Deutschen – besonders der „kulturinteressierten Schichten“ –, die anstatt der versprochenen demokratischen Re-Education die kollektive Erfahrung der deutschen Nachkriegszeit formulierte.²²³ Die nach einem aktiven Leben hungernden, kriegsleidenden Deutschen fanden dann für ihre seelische Befriedigung nur die herkömmlichen kulturellen Angebote.

Neue Vision, intellektuelle Identität²²⁴

Im Gegensatz zum bürgerlichen Kulturbetrieb wurden nach Hermand die „modernistischen“ Kunstformen seitens derjenigen intellektuellen Eliten und Künstler intensiv unterstützt, die – von vornherein sowohl eine massenhaft verbreitete als auch tröstende erbauliche Kunst ablehnend – eine abstrakte Kunst ohne Bezug zur Gesellschaft bzw. keine politisch oder gesellschaftlich engagierte Kunst präferierten.²²⁵ In ihren Gedanken und Handlungen waren sie laut Gesa Kordes zudem der Überzeugung, dass sie sowohl die Ereignisse der Vergangenheit bewältigen als auch eine neue Grundlage für die Zukunft legen mussten.²²⁶ Die Komponisten dieser Gesinnung trachteten folglich danach, etwas Neues zu kreieren. Im Lichte der damaligen Vermeidung eines direkten Umgangs mit den kulturellen Geschehnissen der Nazizeit fanden sich die Komponisten Kordes zufolge gerade nach dem Kriegsende mit einer riesigen Aufgabe konfrontiert, deren Erfüllung logischerweise die Auseinandersetzung mit dem erforderte, wovor man auszuweichen versuchte. Dafür zogen diese Kom-

²²³ Vgl. ebd., S. 164 f.

²²⁴ Eine ähnliche Suche nach neuer intellektueller Identität kann hingegen bei den Intellektuellen bemerkt werden, die populäre nicht deutsche Genres, wie z. B. beim Jazz, intellektualisieren bzw. verdeutschen wollten. Die heftige Kritik, der der Jazz seit seiner Ankunft in Deutschland in den 20er-Jahren ausgesetzt wurde, erforderte in der Nachkriegszeit eine Art „Rekonfiguration“ dessen, falls eine gesellschaftliche Anerkennung bzw. eine breite Beliebtheit zu erlangen sei. Laut Uta G. Poiger widmete sich Joachim Ernst Berendt dieser Aufgabe in Westdeutschland ganz und versuchte durch eine Neufestlegung den Jazz den Deutschen näherzubringen. Dafür hatte er mehrere Schritte eingeleitet. Z. B. sprach er in seinen Publikationen und Radiosendungen von einem „authentischen intellektuellen Jazz des aktiven Zuhörens“, nämlich dem Bebop und Cool Jazz, und stellte ihn dem tanzbaren Jazz gegenüber, der oftmals im Rundfunk und in den sog. Hot Clubs zu hören war. In einem 1952 erschienenen Aufsatz bestätigte er eben den Jazz als eine „ernsthafte artistische Tradition“, indem er durch die „Sequenzierung“ der verschiedenen Jazz-Stile, also vom Dixieland in den 20er-Jahren bis zum Bebop und Cool Jazz in den 40er-Jahren, Parallelen zwischen der eigenen Stilentwicklung des Jazz und der europäischen hochmusikalischen Tradition, also vom Barock bis zur modernen Musik Strawinskys, zog (vgl. Poiger 2002: 219–223).

²²⁵ Vgl. Hermand, *Kultur im Wiederaufbau* (wie Anm. 201), S. 190.

²²⁶ Vgl. Gesa Kordes, „Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 205–217, hier: S. 205.

ponisten einfach die damals verbreiteten Verdikte der Nazi-Ideologen gegenüber den kompositorischen Methoden der atonalen Musik in Betracht. Die Zwölftontechnik war auch von den Sanktionen betroffen und daher vom NS-Regime nicht für seine Zwecke funktionalisiert worden. Sie diente im Verständnis der gemeinten Komponisten deshalb als Vorbild für das neue Komponieren in Deutschland der Nachkriegszeit.²²⁷ Die gemeinten Komponisten sowie die intellektuellen Eliten intendierten im Endeffekt dadurch die Erzeugung einer neuen deutschen musikalisch-kulturellen Identität, die sich ihrerseits sowohl intellektuell verstand als auch durch den Versuch bedingt war, mit der Vergangenheit zu brechen. In der Wirklichkeit hing die neue Identität aber mit etwas Vergangenen zusammen, nämlich den deutschen musikalischen Entwicklungen vor 1933, bzw. baute auf diesem historischen Status weiter auf.

Für die Wiederverbindung mit den neuen Entwicklungen in der Neuen Musik im Ausland wurden hingegen 1946 auf Initiative von Wolfgang Steinecke in Darmstadt die *Ferienkurse für Internationale Neue Musik* organisiert, später umbenannt in die *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*. Wie in seinen Geleitworten zum ersten Programmheft der Ferienkurse vermerkt, sah Steinecke die Relevanz dieser Wiederverbindung v. a. darin, der damaligen Fesselung des deutschen Musiklebens durch dessen freie Entfaltung entgegenzuwirken, was nur durch einen aktuellen Kontakt des deutschen musikalischen Nachwuchses mit den internationalen kreativ Schaffenden ermöglicht werden konnte.²²⁸ Ein weiterer Aspekt dieser Identität liegt dann in ihrer Internationalität bzw. in ihrer Entnationalisierung als Kontrast zur nah zurückliegenden nationalistischen bzw. nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands. Dennoch war die einheimische öffentliche Begeisterung für die Neue Musik gering. Elke Gerberding berichtet darauf bezugnehmend über die Darmstädter Ferienkurse:

Kritik und Unverständnis für die neue Musik zeigten sich ebenfalls in der Darmstädter Bevölkerung. Den Ferienkursen und der Musikwoche wurde nur ein schwaches Interesse entgegengebracht, oft spielten die Konzerte mit Werken zeitgenössischer Musik vor halbleeren Sälen. Man erzählte sich ‚Greuelmärchen‘, so u.a. daß bei den Ferienkursen ‚Klaviere zersägt‘ würden.²²⁹

Die Konzertzreption der Neuen Musik im Allgemeinen war realistisch betrach-

²²⁷ Vgl. ebd., S. 207 ff.

²²⁸ Vgl. [Stadt Darmstadt], [*Erstes Programmheft der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946*], Darmstadt 1946, zitiert nach Gerberding, *Kultureller Wiederaufbau* (wie Anm. 164), S. 50 f.

²²⁹ Elke Gerberding, *Kultureller Wiederaufbau. Darmstädter Kulturpolitik in der Nachkriegszeit (1945–49)* (= Darmstädter Schriften 69), Darmstadt 1996, S. 60.

tet auch nicht besser. Gerade nach dem Kriegsende und der jüngsten Rückkehr der Neuen Musik in die Konzertsäle begann das Publikum wieder, sich genauso wie früher über deren Klänge, v. a. bezüglich der Werke der sog. Zweiten Wiener Schule, zu beschweren. Laut dem Musikwissenschaftler Paul Höffer waren wieder die alten Ausdrücke wie u. a. „alles sei nur konstruiert“, denen man um 1930 begegnete, in den Konzertpausen zu hören.²³⁰ Ungeachtet dessen bestand die Bedeutung der Darmstädter Ferienkurse v. a. darin, dass sie den Weg zur seriellen Musik bahnte. Das Besondere an Letzterer war Kordes zufolge ihre Anti-Selbstbezogenheit bzw. ihre (emotionale) „Neutralität“, die ursprünglich von der strukturellen Definition der Musik im Sinne von vorbestimmten Serien hergeleitet wurde und sich somit dem „müheles politisch zweckentfremdeten, romantischen Begriff der Expression“ gegenüberstellte.²³¹ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang jedenfalls, dass auch andere Kompositionsmethoden, wie z. B. die Aleatorik bzw. die Unbestimmtheit des Musikmaterials sowie die elektronische Musik, im Laufe der 50er-Jahre in Darmstadt kultiviert wurden und intellektuelle Unterstützung fanden. Diese Kompositionstechniken zielten wie immer auf eine subjektfreie entpolitisierte musikalische Ausdrucksform ab.

Musik ohne Selbstbezug, ohne politischen Bezug und ohne sozialen Bezug bzw. *l'art pour l'art* zwecks des Schutzes der Musik vor einem politischen Missbrauch wies dementsprechend die Richtung in der Neuen Musik der Nachkriegszeit. Laut Kordes war aber der Weg der Neuen Musik nicht der völliger politischer Unabhängigkeit. Die westlichen Alliierten und später der neugegründete Staat förderten damals die modernistischen Tendenzen besonders im Musikbereich und ermutigten die deutschen Komponisten sowohl zum Experimentieren als auch zum Komponieren abstrakter Musik. Einerseits wollte man im Rahmen des Entnazifizierungsprozesses der Bildung einer neuen (musikalisch-)kulturellen Identität Vorschub leisten, die sich dann von derjenigen der Nazivergangenheit abheben konnte.²³² Andererseits zeitigte der Kalte Krieg auch seine Einflüsse auf die kulturpolitischen Entscheidungen. Die politisch vorbestimmte Neigung der Komponisten in der Ostzone zu einer politisch engagierten Kunstmusik und somit ihre Forderung nach einer politisch engagierten, allen Menschen zugänglichen Musikkultur motivierte Kordes zufolge die westlichen Alliierten und die Kulturinstitutionen Westdeutschlands, die eine

²³⁰ Vgl. Paul Höffer, „Neue Wege der zeitgenössischen Musik“, in: *Aufbau* 4 (1946), S. 381–385, hier: S. 381.

²³¹ Vgl. Kordes, „Darmstadt, Postwar Experimentation“ (wie Anm. 226), S. 211 f.

²³² Vgl. ebd., S. 205 u. 212.

einzigartige westdeutsche Musikkultur gegen die sowjetische Kulturpolitik absetzen wollten, zur Unterstützung der Avantgarde, besonders der des Serialismus, der westdeutschen Komponisten. Dies alles beeinflusste seitdem die kulturpolitische Entscheidung bezüglich der Frage: Welche Musiktradition bildet den Kern der offiziellen musikkulturellen Identität Deutschlands und darf daher öffentliche Fördermittel erhalten?²³³

Der deutsche Staat war dann wieder an der Abwicklung einer neuen musikkulturellen Identität beteiligt, die zunächst zur Bekräftigung der Entnazifizierung hervorgerufen wurde. Die politische Zuspitzung ab 1950 intensivierte dann den Verhandlungsprozess der neuen musikkulturellen Identität. Die Letztere ist seit jener Zeit über den Serialismus und ihre weiteren Entfaltungen zu konstituieren. Die Konkurrenz zwischen der barock-klassisch-romantischen Tradition auf der einen Seite und der modernistischen seriellen Musik auf der anderen Seite darum, welche davon die hochkulturbezogene bzw. offizielle nationale kulturelle Identität mitstiftet, ist wahrscheinlich das, was die deutsche musikkulturelle Identität einzigartig erscheinen lässt. Hierzu konkurrierten die beiden Selbstbilder auf nationaler Ebene zusammen gegen eine populäre musikalisch-kulturelle Identität, deren Anfänge sowohl in der Weimarer Republik als auch in der (Wieder-)Verbreitung des amerikanischen Jazz und Pop nach dem Kriegsende liegen. Eine vierte musikalisch-kulturelle Identität hätte auch in jene Identitätsverhandlung eingreifen können, wenn sie im Rahmen des Kalten Krieges nicht ausgeschaltet worden wäre. Die Aufforderung nach einer sich als antifaschistisch und doch national verstehenden kulturellen Identität wurde zwecks einer Neuordnung in Deutschland formuliert. Vertreten wurde diese Aufforderung durch das Motto „*Hohe Kunst für jedermann*“, was vom Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands hervorgehoben wurde.

Zukünftige Vision, hochkulturelle Identität

Dem im Juni 1945 gegründeten Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands wurde ein großer Wert beigemessen, denn ohne ihn hätten laut Hermand alle Bemühungen um eine Neuordnung Deutschlands stillgelegt werden können. Von Berlin und der ganzen sowjetischen Besatzungszone beginnend übernahm der Bund die Organisation verschiedener kultureller Aktivitäten.²³⁴ Die Anwesenheit des Kulturbundes in den westlichen Besatzungszonen dauerte hingegen nur bis Winter 1947, da, wie oben mehrmals erwähnt, der sich

²³³ Vgl. ebd., S. 216.

²³⁴ Vgl. Hermand, *Kultur im Wiederaufbau* (wie Anm. 201), S. 103.

damals allmählich anbahnende Kalte Krieg zwischen dem Osten und dem Westen auch auf die Kulturpolitik der Militärbehörden in den westlichen Besatzungszonen Einfluss zu nehmen begann.²³⁵ Ungeachtet dessen strebten laut Hermand die Mitglieder des Kulturbundes – Intellektuelle, Künstler, Politiker und Wissenschaftler –, die eine gesellschaftliche, politische und kulturelle Neuordnung Deutschlands zu einer antifaschistischen, einheitlichen, zusammenhaltenden und freiheitlichen Gesellschaft für unumgänglich hielten, einen „nationalen“, von einem kulturellen Paradigmenwechsel geprägten Lösungsweg an. Die faschistischen, konservativen und romantischen Tendenzen wollten sie durchaus u. a. mit humanistischen, sozialistischen und liberalen Traditionen aus der deutschen Geschichte und Kultur ausgleichen. So suchte man, so Hermand, v. a. engagierte, in diesen Traditionen stehende Künstler, die in entscheidenden Momenten und Geschehnissen der deutschen Geschichte mit ihrer Kunst an der Seite des leidenden, unterdrückten Volkes standen. Im Rahmen dessen wurden diese Künstler als politische und moralische Vorbilder aufgestellt. Die Künstler der Nachkriegszeit wurden in diesem Sinne dazu aufgerufen, in Orientierung an diesen Vorbildern eine gesamtgesellschaftliche Kunstvorstellung zu entwickeln,²³⁶ d. h. eine „realistische“ bzw. eine im Sinne des Realismus liegende Kunst zu produzieren. Problematisch ist jedenfalls, dass diese Suche nach vergangenen nationalen Vorbildern die Realität hätte vertuschen können. Gleichwohl zieht der gemeinte Realismus²³⁷ nicht jede bloße Reproduktion oder Nachahmung der Realität nach sich, sondern bediene sich nach Hermand der Elemente des alltäglichen Geschehens der Nachkriegszeit und beziehe sich letztendlich auf die gesamte Gesellschaft. Dies bedeutet, dass seine Entstehung und Ziele sozial bedingt seien. Die deutschen Künstler dieser Stilrichtung woll-

²³⁵ Vgl. ebd., S. 108.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 101 f.

²³⁷ Was die Betrachtungen der Kulturbund-Mitglieder bezüglich der Musik als „realistische Kunst“ im Speziellen angeht, nahmen die Diskussionen Hermand zufolge – anders als im Bereich der bildenden Kunst, wo der Begriff des Realismus sich eindeutiger erklären und manifestieren lässt – andere Verläufe. So sprach man in diesem Zusammenhang erst einmal nicht von einer „realistischen“ Musik, sondern von einer *bekennnishaften*. Dass die „Bekennnismusik“ dennoch überhaupt gute Aufführungsmöglichkeiten hätte haben können, bestritten doch sogar die Musikkritiker des Kulturbundes (vgl. Hermand 1986: 112). Ungeachtet dessen vermied man durch die Verwendung der Bezeichnung „Bekennnis“, die Problematik des Realismus-Begriffs im musikalischen Kontext wieder zutage zu bringen. Verkünden wollte man anhand der Bekenntniswerke jedenfalls nicht einmal Erzählungen oder Fakten aus dem eigenen Leben wie auf dem literarischen Gebiet. Eher strebten die engagierten Komponisten die Deklaration ihrer Verbundenheit mit der leidenden Gesellschaft einer Nachkriegszeit und somit ja die Erklärung der sozialen Bezogenheit ihrer Kompositionen an.

ten entsprechend „[...] eine Kunst, die trotz der erdrückenden Misere der Nachkriegszeit nicht ins Artistische, Artifizielle, Elitäre, Esoterische, Hermetische, Ästhetische, kurz: Unrealistische auswich, sondern sich unerschrocken und phrasenlos der ‚Forderung des Tages‘ stellte“.²³⁸

Problematisch an der Sichtweise des Kulturbunds ist, dass er, wie fast alle intellektuelle Kreise, kulturell von Unteren und Oberen in seinem Diskurs redet. Der Kulturbund baut dabei auf das materialistisch-marxistische Konzept einer ökonomischen Vorbedingung des Kulturkonzepts, also dass alles im Leben ökonomisch vorab bedingt sei. Dies ist in bestimmten Kontexten wohl richtig bzw. bildet in zahlreichen Fällen nur einen Aspekt von vielen anderen, die alle zusammen eine Tatsache konstituieren. Im Verständnis des Kulturbunds ist dann die Kultur der Unterschichten durch ihre schlechten ökonomischen Verhältnisse bedingt und somit „*unterentwickelt*“. Damit verallgemeinert der Kulturbund den ökonomisch bedingten Kulturbegriff und überträgt ihn ohne Weiteres auf den künstlerisch- und soziokulturellen Bereich. Die Unterschichten sind also kulturell rückständig und sollen dementsprechend nach oben geholt werden. Dies passiert dadurch, dass sie ihre eigene Kultur aufgeben und sich eine Hochkultur aneignen bzw. dass sie der Hochkultur ausgesetzt werden. Diese Denkweise ist, trotz der gutgemeinten Bemühungen des Kulturbunds, an sich von vornherein aufteilend bzw. spaltend und musste von den betroffenen Schichten als bevormundend oder gar diskriminierend empfunden werden. Ungeachtet dessen scheint es, dass der Kulturbund damals erfolglos eine nationale (musikalisch-)kulturelle Identität zu schmieden versuchte, die *alle* Deutschen repräsentieren sollte.

Das deutsche Volkslied – Verfehlte Vision nationalistisch-gemeinschaftlicher Identität

Bis jetzt wurden hier umfassend die bekannten musikbezogenen Visionen eines kulturellen Wiederaufbaus Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg dargestellt, die in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen, und ideologischen Bedingungen jener Zeitphase standen. Noch fehlt es jedoch an einer Seite der deutschen Musik, die in der modernen Geschichte Deutschlands, v. a. in ihrer sozialen und politischen Funktion, sehr umstritten ist, nämlich das deutsche Volkslied. Historisch gesehen gelten die Deutschen (neben den Engländern) – besonders seit der Zeit Herders – als die größten Be-

²³⁸ Hermand, *Kultur im Wiederaufbau* (wie Anm. 201), S. 109.

treuer und Sammler des Volksliedes in Europa. Herder selbst führte Sammeltätigkeiten in Deutschland und darüber hinaus durch. Er kümmerte sich dabei um die Aufbewahrung des Volksliedguts als Träger der „innere[n] Geschichte“²³⁹ eines jeweiligen Volkes. Herder war es in der Tat, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den immer noch kritisch angesehenen Volksliedbegriff in Anlehnung an den englischen *Folk Song* einbrachte. Beginnend mit dem Wort „Volk“ und seiner kultur- und musikbezogenen Doppeldeutung in Herders Verständnis, das noch bis heute nachklingt, findet man zur gelungenen Interpretation bei Michael Maurer: „Volk“ bedeutet für Herder einerseits im Singular „die Ungelehrten, nicht durch die Schriftsprache und gedruckte Literatur verdorbenen Leute, vor allem die Kinder, die Frauen und die Landleute [...]“²⁴⁰ und andererseits, diesmal im Plural, „[...] einen jeweiligen ethnischen Zusammenhang der Abstammung [...]“²⁴¹ also Völker. Die erste Bedeutung stellt ja eine soziale Bezogenheit des Liedes her, das dann als Ausdruck der Ungebildeten bzw. des einfachen Mannes dargelegt wird. Aus diesem Blickwinkel bringt der Volksliedbegriff Herders alle Lieder unter einen Hut, die nach Maurer Einfachheit auf drei Ebenen aufweisen: die der Poesie an sich, des Themas und der Melodie. Im Gegensatz dazu war das erst später eingeführte Anonymitätsprinzip als entscheidende Regel für die Bewertung von Volksliedern für Herder selbst unwichtig, sodass seine Liedsammlungen Lieder bekannter Verfasser neben denen anonymen enthielten.²⁴² Mit der zweiten Bedeutung stimmt die auch von Herder stammende Metapher der Kulturen als unvereinbare „Kugeln“ überein, gegen die sich Welsch mit seinem Transkulturalitätskonzept wandte. Die Anerkennung des Volksliedes heißt in diesem Sinne die Anerkennung eines unabwendbaren Unterschieds zwischen Volksliedtraditionen verschiedener separater Völker. Damit kann die doppelte Funktion, die Herder für das Volkslied vorgesehen hat, nach Maurer wie folgend zusammengefasst werden:

[...] einerseits anthropologische Erkenntnis aus möglichst unverstellt und unverbildet ausgedrückten poetischen Äußerungen, andererseits Identitätsbildung des eigenen Volkes (der eigenen Nation) durch Rückbezug auf ein erst noch zu sammelndes Überlieferungsgut aus früheren Epochen.²⁴³

²³⁹ Michael Maurer, *Johann Gottfried Herder. Leben und Werk*, Köln u. a. 2014, S. 110, <<https://www-1degruyter-1com-10088f8km0db1.erf.sbb.spk-berlin.de/viewbooktoc/product/447963>>, heruntergeladen am 27.12.2018.

²⁴⁰ Ebd., S. 108.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Vgl. ebd., S. 111

²⁴³ Ebd., S. 109.

Diese Betrachtungsweise des Volksliedes v. a. als identitätsbildendes Erbe aus früheren Geschichtsepochen fällt nicht aus ihrem historischen Rahmen. Ebenfalls passt in den gemeinten historischen Rahmen die Einflussnahme der viel früheren englischen Liedsammlungen auf die Art und Weise Herders, Lieder zu sammeln und dies selbst in ein größeres Projekt zu integrieren. Denn seine englischen Gleichgesinnten wollten mit dem Sammeln und Aufbewahren von Liedern, Sitten, Praktiken usw. älterer Geschichtsepochen, also v. a. der spätmittelalterlichen Zeit, nichts anderes als eine Verbindung herzustellen zwischen dem damaligen (Mittelschichts-)Bürger und seinem angeblichen kulturellen Vorfahren mit dem Ziel, den Ersteren zum „Englishman“ zu machen. Dies hatte übrigens auch die spätere Einbeziehung unterer Schichten in die Nation besser ermöglicht. Das Projekt der romantischen Nationenbildung begann sonst bezüglich der Kultur, nämlich sowohl bezogen auf die Geisteskultur als auch auf die Volkskultur, mit einem Rückblick in die Vergangenheit. Am pursten sei die Kultur der Vorfahren auf dem Land zu begegnen. Hierfür wurden – bezogen auf das deutsche Volkslied – sowohl die Spontanität als auch die (Musik-)Traditionen und Sitten des deutschen Bauerntums gemeinsam zur Quelle des richtigen Deutschtums erhoben. Herder, v. a. im Hinblick auf die damalige separatistische Verfasstheit deutscher Fürstentümer, wollte durch seine Sammlung sprachlich und musikalisch einen Beitrag zur Bildung deutscher nationaler Identität leisten, wenn auch aus humanistischer und anscheinend schichtenübergreifender Sichtweise. Die diesbezüglichen Folgen seines Volksliedbegriffs im Deutschland des 19. Jahrhunderts offenbarten sich Maurer zufolge zunächst im gemeinsamen Singen der Kämpfer während der Befreiungskriege, in der Einrichtung von Gesangsvereinen sowie auch in der Mobilisierung wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Volksüberlieferung im Allgemeinen.²⁴⁴ Die Verbindung von Kultur, Nation und Volkslied zu einer „nationalen Front“ konnte eher im 20. Jh. seine endgültige Erfüllung finden, wo die drei weitgehend u. a. zum Zwecke der politischen Propaganda und Ausgrenzung gegenüber dem anderen eingesetzt wurden.

Der Missbrauch des Volksliedes seitens des Nationalsozialismus liegt selbstverständlich nicht in dessen eigener Natur begründet. Unter anderem die allgemeine Affinität zur Liedstilform, die Einfachheit der musikalischen und textlichen Strukturen, die Eignung für eine Gruppenaufführung sowie die Unmittelbarkeit des Inhalts ermöglichen allerdings eine massive und schnelle Ver-

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 111 f.

breitung des Liedes an sich und des mit ihm zu vermittelnden Gehalts und ermöglichen somit dessen politische Ausnutzung. Die Rolle des menschlichen Faktors ist aber dabei nicht zu verharmlosen. Spätestens unter Joseph Goebbels und in seinen propagandistischen Anweisungen oder vielleicht eben noch vor der Machtergreifung verstanden die Nationalsozialisten die erzieherische orientierende Fähigkeit bzw. Macht eines Liedes, dessen schlichte schöne Melodie unterlegt mit ansprechenden, präzise ausgesuchten Wörtern von der Wahrfähigkeit und dem Bestehen einer Idee bzw. einer Ideologie, ja von Wirklichkeiten, mehr als Bücher und Reden überzeugen könnte. Besonders taugten dafür die sog. Volkslieder mit marschähnlichen oder zum Marsch einfach zu manipulierenden Melodien und Rhythmen. Unter Berücksichtigung dessen stützten die Nationalsozialisten sich für einen noch sichereren Erfolg ihrer Propaganda u. a. auf die Regelmäßigkeit und Wiederholung der Aufführung, sei es durch das Radio oder in den Schulen und den diversen öffentlichen Versammlungen, sowie auf die Gruppenaufführung jeweiliger Lieder. Wie es ihnen aber gelungen war, dies alles zu vollziehen, ist wahrscheinlich mit der Übernahme der Methoden und ideologischen Konzepte kulturell-gesellschaftlicher Bewegungen, wie z. B. die der Jugendbewegung bzw. Jugendmusikbewegung, zu erklären. Die ideologische Nähe zwischen den beiden war Heinz Antholz zufolge so groß, dass man nach 1945 der Jugendbewegung Präfaschismus vorwarf.²⁴⁵

Ursprünglich galt die mittelständische Jugendbewegung nicht als musikalisch, führte aber seit ihrer Entstehung Ende des 19. Jahrhunderts erstmals zur Begleitung des Wanderns Volkslieder unter den Jugendlichen wieder ein. Doch im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kündigte eine Reihe von Rufen sowohl seitens der im Sinne der Bewegung gegründeten Zeitschrift *Die Laute* als auch durch selbstständige Veröffentlichungen die Abrechnung mit den unreifen Tendenzen der ersten Wandervögel und somit das Ende dieser Phase an, dies jedoch nur im musikalischen Sinne. Der gebürtige Hamburger Fritz Jöde, einer der einflussreichsten Theoretiker und Gestalter der Jugendmusikbewegung, war der Hauptvertreter dieser Ansicht. Seine Zeitschriften-Beiträge und Bemühungen, wie z. B. die Gründung der Musikgruppe *Die neudeutsche Musikergilde* 1919 – später in *Die Musikantengilde* umbenannt – prägten den Verlauf der Distanzierung von der Hauptbewegung bzw. den Verlauf der Institutionalisierung der Bewegung.²⁴⁶ Jödes Verständnis für die Musik und ihre soziale Funk-

²⁴⁵ Vgl. Heinz Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, VIII., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28787>> 04.12.2018.

²⁴⁶ Vgl. Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, II.1., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online>

tion kann man zwar als Fortsetzung der Jugendbewegungskonzepte ansehen, da ihm die Idee der Gemeinschaft als „singendes Volk“ und die (Volks-)Musik als Gemeinschaftsstifter immer noch innewohnten. Jedoch erhoffte Jöde einerseits einen durch Organisierung verstärkten erzieherischen Einfluss gemeinsamer musikalischer Aktivitäten. Sein Ziel war dann, eine „lebendige Erziehungsgemeinschaft“ zu erreichen, die sich dem „verdinglichte[n] Unterrichtswissen und -können“²⁴⁷ gegenüberzustellen habe. Andererseits reichte sein ästhetischer „organischer Musikbegriff“²⁴⁸ über den der frühen Jugendbewegung gewiss hinaus und umfasste u. a. J. S. Bach, dessen Musik Jöde und seine Gleichgesinnten große (bzw. heilige) Bedeutung zuschrieben. Die musikalische Entwicklung nach Bach sei ihrem Verständnis entsprechend durch eine Kluft zwischen Volk und Musik gekennzeichnet. Darum betrachtet die Jugendmusikbewegung, wenn auch nicht alle Gruppen,²⁴⁹ die Musikgeschichte nach Bach einschließlich der Neuen Musik als eine „künstlerische und sozialetische Verfallsgeschichte“.²⁵⁰

Gerade inhalt- und bildungszentriert erfuhr die Beziehung Musik/Erziehung in der Jugendmusikbewegung mit der Zeit terminologische Änderungen, die gewiss lediglich die Überlegenheit der Erziehung gegenüber der Musik hervorhob, denn die Musik war hauptsächlich ein erzieherisches „Mittel“. So sprach man am Ende von einer *musischen Erziehung*. Laut Ehrenforth begreife das aus dem Altgriechischen abgeleitete „Musische“ – als eine Einheit der Künste – Sprache, Bewegung und Musik in sich und „[...] will als Alternativposition zum Konsumstil der öffentlichen Musikkultur verstanden werden“.²⁵¹ Dieses Verständnis von der Beziehung Musik/Erziehung wurde nach Hitlers Machtergreifung zur Programmatik. „Für die Erziehung in den Bünden, in der Staatsjugend, in den Wehrverbänden der SA, der SS und des Stahlhelm ist die musische Erziehung zur Notwendigkeit geworden“,²⁵² sagte Ernst Kriek, ein bekannter

.com/mgg/stable/47840> 04.12.2018.

²⁴⁷ Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, III.1., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47885>> 04.12.2018.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Einige Subgruppen der Bewegung, wie z. B. die Spielschar Ekkehard, identifizierten sich sogar mit Werken klassischer und romantischer Komponisten und fanden anscheinend so einen Kompromiss zwischen einem intellektuellen und populären Nationalismus, der eben unter dem Naziregime weiterhin kultiviert wurde.

²⁵⁰ Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, III.2., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47887>> 04.12.2018.

²⁵¹ Vgl. Karl Heinrich Ehrenforth, Art. „Musikpädagogik“, B.VII., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47907>> 09.12.2018.

²⁵² Ernst Kriek, *Musische Erziehung*, Leipzig 1933, S. I.

nationalsozialistischer, der Bewegung nahestehender Pädagoge, im August 1933 im neuen Vorwort zur erweiterten Ausgabe seines erstmals 1928 erschienenen Buchs *Musische Erziehung*. Mögen die Anfänge der gewaltigen Ausnutzung der Konzepte und Strukturen der Jugendmusikbewegung u. a. in Kriecks Empfehlungen zu erspüren sein, dürfen aus den Letzteren keine Verallgemeinerungen geschlossen werden, welche der gesamten Bewegung eine gewollte ideologische Verwandtschaft zum Nationalsozialismus bzw. eine vorzeitige untergründige Wegbereitung für den Aufstieg des NS-Regimes vorwerfen. Dennoch vermittelt das obige Zitat eine verfälschende Wirklichkeitsausdeutung. So manche Mitglieder der Bewegung sahen Ehrenforth zufolge ebenfalls in diesem Aufstieg eine Chance für die Realisierung ihrer Gemeinschafts- und Erziehungsvorstellungen,²⁵³ ohne die Gefahr einer solchen Form der Umsetzung in einer Diktatur sorgfältig einzuschätzen. Die anderen, die dafür missbraucht worden waren, dass sie alles andere vernachlässigend nur das Gewohnte machen wollten, seien aber Szeskus nach auch selbst schuld.²⁵⁴ Denn „über der Musik“, so Szeskus, „darf man nicht den Blick für die gesellschaftliche Entwicklung verlieren [...]“.²⁵⁵

Die Nationalsozialisten fanden in der Jugendbewegung und in ihrem musikalischen Zweig der Jugendmusikbewegung schon eine für sie attraktive musikerziehungsbezogene Mentalität vor, die, wie oben gesagt, bestimmt keinen faschistischen Hintergrund hatte, sondern klar auf ähnliche Teilziele sowie anscheinend auf ähnliche „Gedankenquellen“²⁵⁶ der beiden hindeutete. Antholz nennt u. a. den Gemeinschaftsgedanken an sich, das affektive Singen, die Erlebnispädagogik sowie besonders die im Rahmen von Feiern und Festen hervorgerufene Affektivität als beispielhaft für die Konzepte und Methoden, die sich in der Bewegungsmentalität manifestierten und ihrer Natur nach dem Nationalsozialismus zum „Missbrauch“ gereichten.²⁵⁷ Doch unter dem NS-Regime erwarteten diese Konzepte und Methoden andere Funktionen, nämlich die Verbreitung der NS-Propaganda und dadurch die politische Ideologisierung des Volkes. Die Musikerziehung an sich als Vermittlerin humanistischer Werte war Ehrenforth zufolge zweitrangig oder wurde sogar vernachlässigt.²⁵⁸ Aber auch

²⁵³ Vgl. Ehrenforth, Art. „Musikpädagogik“, B.VII. (wie Anm. 251).

²⁵⁴ Vgl. Reinhard Szeskus, *Das deutsche Volkslied. Geschichte, Hintergründe, Wirkung*, Wilhelmshaven 2010, S. 259.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 257.

²⁵⁷ Vgl. Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, VIII. (wie Anm. 245).

²⁵⁸ Vgl. Ehrenforth, Art. „Musikpädagogik“, B.VII. (wie Anm. 251).

die sozialen Wertvorstellungen jener Musikerziehung, wie sie sich die Jugendmusikbewegung, abseits der deutsch-völkischen Inhalte, gerne ausgemalt hätte, wurden zur Seite geschoben.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik wollte, wie vorher erwähnt, eine sog. Volksgemeinschaft u. a. anhand der Volkslieder erreichen. Wenn man aber im Vergleich zu den Gedanken Jödes als der wichtigsten Führungspersönlichkeit der Bewegung zurückschaut, und hier v. a. zum Einbezug Bachs, etabliert sich die folgende Perspektive: Für Jöde stellt das „Volk“ im Volkslied wohl keine genrebezogene Deutung dar. Noch wollte er ihm damals einen aktuellen politischen Beiklang, wie im nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsbegriff, geben bzw. wiedergeben. Dass die Gründer der Jugendmusikbewegung, v. a. Jöde, am Ende des Ersten Weltkrieges in Bach den Erneuerer, v. a. bezüglich der polyphonen Kompositionen für das wohltemperierte Klavier, sahen, der aber zugleich besonders in seiner polyphonen religiösen Vokalmusik dem Volke nah bzw. „treu“ geblieben war, bestätigt dies. Denn die Polyphonie meint in diesem Verständnis eine unpolitische Gemeinschaft bzw. die ausgeglichene, gemeinsame aktive Beteiligung der Mitglieder am (musikalischen) Geschehen und stehe laut Antholz im Verständnis der Bewegung der homophonen „Ich-Kultur“²⁵⁹ gegenüber, die wiederum im Verständnis der Bewegung in der Zeit nach Bach den Verfall der Musik leitete. Gleichwohl wurde die Zeit 1933–45 nun zur eigenen *Verfallsgeschichte* der Bewegung. Ihre eigenen Strukturen, pädagogischen Methoden und wiederbelebten Volkslieder wichen vom gedachten Ziel ab und verhalfen mehr oder weniger unabsichtlich den Nationalsozialisten zur Durchsetzung ihrer Propaganda. Zur Überwindung jener Phase wollte man Antholz zufolge wieder an die Anfänge der Bewegung anknüpfen und dadurch zum sozialen Wiederaufbau beitragen.²⁶⁰ Dies hatte aber insgesamt kaum Einfluss auf die gesellschaftliche Sichtweise des Volksliedes. Trotz weiterer Erforschungen und Archivierungen im Bereich des Volksliedes fällt dessen Trennung von der nationalsozialistischen Zeit, mindestens unter den Intellektuellen, bis heute immer noch schwer. Dass die Nationalsozialisten sich einerseits die Volkslieder und ihre damaligen Vertreter, nämlich die Jugendmusikbewegung, zunutze machten und andererseits im Namen des Volkes viele andere Musikproduktionen, besonders im Bereich der E-Musik, pauschal als „entartet“

²⁵⁹ Vgl. Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, IV., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47906>> 06.03.2021.

²⁶⁰ Vgl. Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung“, IX., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47996>> 15.12.2018.

klassifizierten und dementsprechend verboten, wurde nach 1945 von vielen Eliten ebenfalls als Begründung für die Verbindung der Massen und der damit verbundenen kulturellen Ausdrucksformen, darunter das Volkslied, mit dem Nationalsozialismus vorgeführt. Dies sorgte für eine klar erkennbare, im Vergleich zu der Zeit vor 1933 noch umfangreichere Vernachlässigung des Volksliedes. Als Ergebnis dessen war die Rolle des Volksliedes von vornherein von einem potenziellen soziokulturellen Wiederaufbau ausgeschlossen. Die musikbezogene Identität bzw. die musikbezogenen regionalen Identitäten, welche die deutschen Volkslieder repräsentieren, gründeten leider von vornherein in einer antimodernistischen und nationalistisch-gemeinschaftlichen Ideologie. Eine solche Ideologie lässt sich samt der gemeinten Identitäten und Lieder ausnutzen und kann in bestimmten Kontexten zur Katastrophe führen.

Adornos Kritik

Wenn Hermand die Problematik der deutschen Nachkriegskunst darin sieht, dass sie, ungeachtet der Werke weniger „realistisch“ gestaltender engagierter Künstler, keine soziale Bezogenheit bzw. keine Zeitbezogenheit aufwies, beharrt Adorno eher darauf, dass das Problem wesentlich durchaus im Fehlen von Bedingungen einer tiefgreifenden geistigen Veränderung allgemein in der europäischen Kunst und Gesellschaft lag. Er spricht also von einer „Sterilität“, die da in der Philosophie, ja in den Künsten, nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte,²⁶¹ und vergleicht dabei die Situationen in der unmittelbaren Zeit nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. Der Expressionismus des Ersten Weltkrieges, der wohl eine Antwort auf den Krieg selbst, die gesellschaftliche Ungerechtigkeit und das Chaos war, bahnte Adorno nach zwar den Weg für große Kunstwerke, wurde jedoch seit der wirtschaftlichen Stabilisierung 1924 nicht mehr gefeiert. Das Versprechen der politischen Mitte von einer neuen Ordnung wurde also durch die wirtschaftliche Stabilisierung (fast widerstandslos) ersetzt,²⁶² was tatsächlich mit dem „Wirtschaftswunder“ 1948–49 verglichen werden kann. Adorno zufolge habe sich allerdings die damalige Nachkriegsphase des Expressionismus nicht ohne Weiteres entfaltet. Denn sie stand in Zusammenhang mit der damals herrschenden politischen Bewegung, nämlich mit der Hoffnung auf eine Neuordnung bzw. einen Sozialismus, dessen Verwirklichung damals den

²⁶¹ Vgl. Theodor W. Adorno, „Auferstehung der Kultur in Deutschland?“, in: *Frankfurter Hefte* 5/5 (1950), S. 469–477, hier: S. 472.

²⁶² Vgl. ebd.

Menschen logisch erschien und daher erwartet wurde.²⁶³ Dies war inzwischen mindestens in Westeuropa nicht passiert und ereignete sich tatsächlich nur oberflächlich in Osteuropa. Dessen ungeachtet bedeutete diese expressionistische Kunst, von der Adorno spricht, also „[...] die großartige Anstrengung des Bewußtseins, aller Fesseln von Konvention und Verdinglichung sich zu entschlagen und dem in der verhärteten Welt vereinsamten Ich zum reinen Ausdruck zu verhelfen“.²⁶⁴ Dadurch unterschied sie sich durchweg von der bloßen politischen Kunst des Realismus, die Adorno zufolge damals wie nach dem Zweiten Weltkrieg auch ihre Befürworter hatte. Die damalige expressionistische Kunst spiegelte dementsprechend den Willen einer neuen Ordnung durch den alleinigen Nonkonformismus wider. Nun vermisst Adorno diese Freiheit vom Bestehenden, diese Spontanität, in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.²⁶⁵ Deshalb regte sich nichts auf der Welt, was neue Entwicklungen versprach und konsequent zu neuen Ismen in der Kunst anspornte. Adorno selbst meint fast am Ende seines 1950 erschienenen Aufsatzes *Auferstehung der Kultur in Deutschland?*, dass er im Rahmen dessen und auf die damalige Zeitphase bezugnehmend keine konkrete Lösung für die Überwindung der zu kritisierenden geistigen Starre zu bieten hätte.²⁶⁶ Seine Kritik verdienen jedenfalls in erster Linie der deutsche Idealismus und dessen Vorstellung vom „Geist“ sowie die sich daraus ergebende von Adorno so genannte „Schattenkultur“ mit ihrem alt gewordenen traditionellen Kulturbegriff.

Die Betrachtung des Geistes als ein an sich und für sich selbst lebendes und denkendes Dasein lässt eine trügerische Auslegung der Wirklichkeit zu, die auf das bloße Denken gerade als primär erhabenes und vorab die Außenwelt definierendes System einen besonderen Wert legt. Auch die Kunst verstehe sich in diesem Sinne, werfen die Realismus-Befürworter dem Idealismus vor, solange ihr keine soziale Funktion, ja keine konkrete Verbindung zur Gesellschaft, zugrunde liegt. Nach Adornos Verständnis bestehe der Sinn großer Kunstwerke und Philosophien aller Zeiten hingegen weder in ihrem erbaulichen Charakter noch in ihrem direkten politischen Engagement, sondern in ihrer Reflexion des gesellschaftlichen Geschehens bzw. in der von ihr strahlenden Kraft der Utopie.²⁶⁷ Denn allein die in diesen Werken innewohnende Möglichkeit eines ande-

²⁶³ Vgl. ebd., S. 474.

²⁶⁴ Ebd., S. 472.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 474.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 476.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 475.

ren besseren Zustands macht sie zu engagierten Werken.

Die o. g. Schattenkultur, die zu jener Zeit wohl nicht unlängst „altertümlich“ oder, wie Adorno sagt, wie ehrwürdige Ruinen aussah,²⁶⁸ ist nichts anderes als die seit dem 18. Jh. unter dem Schutz der deutschen Bourgeoisie und deren Nachfahren stehende bürgerliche Kultur. Für Adorno stellt sie dann keinen Wirklichkeitsbezug mehr her, sondern existiert nur schattenhaft, und das trotz der Versuche der bürgerlichen Mitte, sie in der Hoffnung wiederzubeleben, dass diese Kultur die Umgestaltung des Nachkriegsalltags und der deutschen Gesellschaft nach dem Vorbild der Vergangenheit hätte leiten können. Auf persönlicher Ebene war aber die Begeisterung für die alten philosophischen Fragen sowie für die Erfüllung des Geistes mit erbaulicher Kunst, wie vorher erwähnt, eine Suche nach dem persönlichen Trost im Vorgegebenen. Adorno beschwert sich darüber, dass hingegen kaum jemand sich den richtigen zu beantwortenden Fragen einer möglichen geistigen Neuorientierung Deutschlands stelle, v. a. den Fragen nach jenen den Krieg verursachenden Bedingungen und Umständen und den Fragen einer damals aktuellen tiefgreifenden zu verwirklichenden Freiheit.²⁶⁹

Nicht allein die Befriedigung des Selbst mit dem Vorgegebenen ist kritikwürdig in jener Zeitphase. Kritik an der Vorbestimmtheit und Strenge des Serialismus und überhaupt an der damaligen Abhängigkeit von der sog. Zwölftontechnik in der Neuen Musik sah Adorno auch als gerechtfertigt an. So erinnerte er die jüngeren Komponisten der Reihentechnik in seinem Artikel *Das Altern der Neuen Musik* daran, dass Schönberg selbst in seinen Werken das musikalische Geschehen und dessen Gestaltung nie ganz systematisiert oder etwa einer durchaus kalkulierten „Gleichung“ überlassen hatte. Vielmehr arbeitete er sorgfältig mit den einzelnen musikalischen Mitteln, ohne sie jedoch jeweils zu überbetonen, und konfrontierte eben jene Widersprüche, welche die atonale Umwandlung mit sich brachte, und bewältigte bzw. versuchte sie meisterhaft zu bewältigen. Um der Lösungseinfachheit willen hatte er also nicht die musikalische Sprache und den Sinn des musikalischen Geschehens geopfert.²⁷⁰ Adorno betrachtete hingegen die Reihentechnik als eine „integrale Rationalisierung“ des Musikmaterials zwecks der Subjektverleugnung in der Musik. Für ihn sei sie besonders in Bezug auf die „Strukturverhältnisse des musikalischen Verlaufs“

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 471 f.

²⁷⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, S. 107–110.

misslungen, denn

[...] die genauen Entsprechungen und Äquivalenzen, welche die totale Rationalisierung anbefiehlt, basieren allesamt auf der Voraussetzung, daß das wiederkehrende Gleiche in der Musik auch tatsächlich gleich sei, etwa wie in einer schematischen räumlichen Darstellung. Das fixierte Notenbild wird mit dem Geschehen verwechselt, das es bedeutet. Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, daß das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann.²⁷¹

Die Veränderung im Rahmen des Zeitverlaufs, welche sich musikalisch auf Makro- (die Musik im Allgemeinen) und Mikroebenen (das eine Musikstück) ereignet, sollte dann nicht nur in Kauf genommen, sondern sogar zum allerwichtigsten Prinzip ernannt werden. Die Veränderung der Musik und in der Musik, deren Ergebnis eigentlich die atonale Freiheit ist, dürfte nie wieder durch äußerliche Regeln und Ordnung verwaltet oder präformiert werden. Kollektive Präformierung der Musik oder der Gesellschaft durch Musik sind aber noch intensiver woanders anzutreffen. Die Jugendmusikbewegung musste in dieser Hinsicht einiges an Kritik einstecken, v. a. von Adorno. Nicht nur, dass er der Bewegung die Hervorhebung veralteter Überlieferungen – musikalischer und gesellschaftlicher Art – und die Gegnerschaft zu aller gesellschaftlich nicht zählbarer Nonkonformität vorwarf, sondern er stellte auch die Behauptungen ihrer Vertreter infrage, einer Verdinglichung durch Vermenschlichung entgegenzuwirken. Denn erstens sei das, was vermenschlicht werden solle, tatsächlich die ganze Gesellschaft und nicht bloß eine bestimmte Gemeinschaft. Zweitens lasse sich die Hoffnung der Bewegung auf eine Realitätsänderung bzw. Gemeinschaftsstiftung oder „Humanisierung“ anhand eines pädagogischen rituellen kollektiven Einflusses der Musik und somit einer Art musikalischer Autorität kaum wahrhaft realisieren, weil die Musik wie alle Künste ihren inneren ästhetischen Gesetzen (nämlich u. a. der dynamischen Veränderung) folge. Sobald sie von außen bestimmt werde, verwandele sie sich vom Zweck zum Mittel. So werde also die pädagogisierte Musik, deren „humanes Ziel“ nicht ihr selbst innewohne, sondern ihr im Gegensatz zu deren behaupteter Autorität aufgezwungen werde, zum Musischen bzw. „Amusischen“, so Adorno. Des Weiteren beruhe die Funktionalisierung der Musik im Verständnis der Bewegung genau genommen auf einer Verwechslung zwischen dem, was erwünscht oder ersehnt werde, und dem, was hingegen existiere bzw. hierbei realisierbar

²⁷¹ Ebd., S. 110.

sei.²⁷² Dabei wird die Existenz des Gewünschten, nämlich der vorgesellschaftlichen und durch Industrialisierung nicht verwöhnten Heimat, anhand musikalisch ermöglichter emotionaler Beeinflussung illusioniert.

Fazit

Das Projekt der Jugendmusikbewegung ist eines von vielen Beispielen dafür, wie die (Volks-)Musik zwecks der Erzwingung einer vermeintlichen oder illusionierten Idee – also Heimat, Nation, Einzigartigkeit, Macht usw. – instrumentalisiert werden kann. Bereits ausgestorbene Musiktraditionen wiederzubeleben und dadurch imaginativ und realitätsverleugnend zu versuchen, der Veränderung der Musik und der Gesellschaft Einhalt zu gebieten, spielte dabei eine wesentliche Rolle. Auf der anderen Seite verursacht die unmittelbare Bezo-genheit der Musik auf die Realität – also ein bestimmtes Geschehen, eine Persönlichkeit, einen Gegenstand usw. – meist eine Opferung der Musik bzw. mindestens deren Unterordnung unter den zu vermittelnden politischen oder gesellschaftspolitischen Inhalt. Dies passiert selbst dann, wenn die Musik anspruchsvoll klingt. Beide Ansätze stellen im Endeffekt ein Engagement der Musik für ein politisches oder gesellschaftspolitisches Projekt dar. Stattdessen ermöglichen die Kunst im Allgemeinen und die Musik im Besonderen andere Wege, die Nonkonformität gegenüber der herrschenden Ordnung bzw. der Leitkultur jeglicher Art zum Ausdruck zu bringen. Dies erfolgt mit künstlerischen Mitteln, jedoch gleichzeitig nicht auf Kosten der Kunst oder der Musik selbst und ihrer inneren Gesetze. Das sind also die Lehren, die hier mit Bezug auf den deutschen Sachverhalt gezogen werden können und vielleicht im Rahmen anderer Sachverhalte nutzbar sein könnten.

Gleichwohl kann man sich aus all den obigen Tatsachen und Überlegungen heraus vorstellen, dass die deutsche Kulturlandschaft gerade nach dem Kriegsende reich an verschiedensten Strömungen war. Diese genossen trotz der Konkurrenz – gegenseitig oder innerhalb der jeweiligen Strömung – ein hochzu-schätzendes Nebeneinander (vgl. Hermand 1986: 99 f.). Man hatte damals also kaum eine etwaige Positionierung betont oder dies an sich zum Thema gemacht. Dann näherte sich die Spaltung, ja der Kalte Krieg, und nahm dieses zwar vorläufige, von den Nachkriegsumständen erzwungene Nebeneinander Stück für Stück auseinander. Allerdings wirkten auf die damalige Kulturszene der Bundesrepublik Deutschland mehrere Akteure ein: die Militärbehörden der Alliiert-

²⁷² Vgl. ebd., S. 65–69.

ten, der deutsche Staat, die Intellektuellen, die Künstler und die Zuhörer aus allen Schichten durch ihre Beteiligung am Zuhören oder ihre Konsumpräferenzen bzw. Hörgewohnheiten. Diese alle konstituierten mit ihrem Handeln und ihren Entscheidungen – absichtlich oder nicht – bestimmte musikalisch-kulturelle Identitäten, die für „Teilkulturen“ in der deutschen Gesellschaft (vgl. Hermand 1986: 190 f.) oder für die gesamte Gesellschaft repräsentativ waren. Als Substanz standen für diese Identitäten entweder die Tonalität bzw. das sog. europäische Tonsystem – also die Barock-Klassik-Romantik-Tradition und ihre modifizierte moderne Harmonik des Schlagers – oder die Atonalität – die Zweite Wiener Schule und darüber hinaus – zur Verfügung. Dennoch spricht man hier lieber von Repertoires oder Komponisten, die jeweils die Substanz dieser Identitäten darstellten. Im kontextuellen Sinne bildeten prinzipiell der Krieg und die damit verbundenen ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen der Nachkriegszeit die Rahmen dieser Identitäten. Zudem waren dabei auch historische Ansprüche und Ereignisse miteinbezogen.

Wie Hermands Statement bezüglich des Verlaufs des (musikbezogenen) kulturellen Wiederaufbaus in Deutschland nach 1945 verraten hat, konkurrierten hauptsächlich zwei Orientierungen, nämlich eine regressive und eine progressive. Die regressive Vision stellte den Wiederaufbau im Allgemeinen und den kulturellen Wiederaufbau im Besonderen als eine *Wiederherstellung der Vergangenheit* samt der veralteten Werte, Traditionen und Praktiken dar. Die mit dieser Wiederherstellung „verkuppelte“ politische Änderung blieb dennoch erst einmal von geringem Einfluss auf sozialer und kultureller Ebene bzw. betraf ganz wenige Facetten dieser Ebenen – bis hin zur Studentenbewegung der späten 1960er-Jahre. Auf musikalischer Ebene kann die gemeinte Wiederherstellung sowohl in den intellektuellen Kreisen als auch unter den Laien verfolgt werden. Die musikalisch-kulturelle Identität, welche die beiden Gruppen zu verteidigen anstrebten, war substanziell sowie kontextuell in der Vergangenheit verankert. Anzumerken ist jedenfalls, dass die Wiederherstellung der Schlager noch ökonomische und konsumbasierte Einflüsse aufnahm – egal ob zerstreudend oder Optimismus widerspiegelnd. Im Gegenteil zeigte sich die progressive Vision nur in der literarischen und organisatorischen Produktion einiger Intellektuellen sowie in der musikalischen Produktion der Komponisten. Diese beiden Gruppen zielten mit ihren Vorhaben darauf ab, jeweils entweder die Musik – im Falle von den Komponisten und Theoretikern der Neuen Musik – oder den Menschen – im Falle von den Komponisten und Intellektuellen des Kulturbunds – zu verändern. Dabei wurde eine neue musikalisch-kulturelle Identität ange-

strebt. Im ersten Fall sollte die gemeinte Identität nur Individuen repräsentieren. Im zweiten wollte man eine gesamtgesellschaftliche Identität erreichen. In den beiden Fällen war die neue Identität dennoch substanziell und kontextuell in der nahen Vergangenheit verankert bzw. baute auf der nahen nicht faschistischen Vergangenheit auf, jedoch nur, um daraus etwas Neues zu kreieren.

Letztendlich wird aus der obigen Auseinandersetzung mit der deutschen Erfahrung des kulturellen Wiederaufbaus klar, dass eher ein Cluster aus Politik, Wirtschaft und Kultur den erforderlichen Rahmen für den Veränderungs- oder Verfestigungsfaktor der sozialen Strukturen bildet. Die Kultur könnte jedoch dabei einen zentralen Beitrag leisten. Ob dies aber auch für das Deutschland der Nachkriegszeit behauptet werden könnte, ist umstritten. An die Worte von Steinecke erinnernd war die Kultur leider kein Wegweiser im deutschen Wiederaufbauprozess, sondern mehrheitlich als Überlebens- und Tröstungsmittel oder als Widerspiegelung der ökonomischen Lage angestellt. Dementsprechend blieb sie in diesem Prozess überwiegend *passiv*.

Zusammenfassung

Die französischen und deutschen Erfahrungen beim kulturellen Wiederaufbau zeigen bestimmte u. a. historische Unterschiede. Doch man darf dabei einige bedeutende Bemerkungen nicht übersehen: In den beiden Erfahrungen hatte man direkt oder indirekt über die Orientierung des zu verwirklichenden Wiederaufbaus debattiert. In den beiden Fällen war diesbezüglich die Antwort auch die Modernisierung auf allen Ebenen. Darüber hinaus waren diese Debatten ein Privileg der Intellektuellen und der gebildeten Künstler. Ähnlichkeiten bei den Wiederaufbauaussichten waren auch auffällig. So zeigte sich z. B. eine Neigung unter den französischen Sozial- und Christdemokraten sowie den deutschen Sozial- und Radikaldemokraten zu einer ökonomischen und moralischen Umwandlung der Gesellschaft. Der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und die französische Bewegung *Peuple et Culture* wollten ihrerseits die Unterschichten kulturell anheben. Die französischen Kommunisten sowie die deutschen Komponisten und Theoretiker der Neuen Musik wollten auch dasselbe, nämlich mit der Vergangenheit brechen und etwas Neues beginnen.

Nimmt man nun die deutsche Erfahrung im Bereich der Neuen Musik nach 1945 alleine in Augenschein, erfährt man dabei, dass eine Verbindung – oder gelegentlich mehrere – mit der Vergangenheit fürs Weiterkommen unabdingbar bzw. nicht zu vermeiden ist. Aber wie wird man dann trotzdem die Sehnsüchte

nach der Vergangenheit los? Anscheinend durch das Experimentieren und Erschaffen von neuen Formen und Inhalten. Dennoch war der kulturelle Wiederaufbau, wie oben gesagt, immer ein Privileg der Intellektuellen. Diese Problematik ist nicht zu vernachlässigen, denn die bei dem einen Entscheidungstreffen nicht miteinbezogenen Gruppen sind von den Entscheidungen und Projekten selbst betroffen. Vielleicht könnte man eine Lösung dadurch finden, dass Individuen aus den gemeinten Gruppen beim Wiederaufbau inkludiert werden und als gewählte Repräsentanten dieser Gruppen bei den diesbezüglichen Entscheidungen mitbestimmen. Die betroffenen Gesellschaften oder Communitys müssten dann bei der Umsetzung der diesbezüglichen Vorschläge unbedingt eine zentrale Rolle spielen. Auf musikalischem Gebiet könnte dies z. B. durch das Experimentieren mit den Musiktraditionen durch die Hand der traditionellen Praktiker selbst erreicht werden.

Das Veränderungsgebot in Deutschland war jedoch durch eigene Sachverhalte bedingt, nämlich besonders durch die Zweckentfremdung der Musik und die Ausnutzung deren Affektivität und Selbstbezogenheit in der NS-Zeit. In Syrien haben die Menschen wahrscheinlich kein ernsthaftes Problem damit, die durch den Staat zweckentfremdeten Lieder und Tänze spontan wieder zu hören oder zu musizieren. Darüber hinaus wurden viele Genres nicht zweckentfremdet. Dennoch hat das Veränderungsgebot in Syrien heute einen anderen Beweggrund, nämlich einen soziokulturellen Wandel voranzubringen. Es handelt sich hier jedenfalls nicht um ein kulturelles Anheben des Menschen nach oben, wie dies beim Diskurs der *Peuple et Culture* und dem des Kulturbunds der Fall war. Vielmehr sind hier einerseits eine Aufrechterhaltung der Teilkulturen bzw. des Vorhandenseins von unterschiedlichen Kulturen und gleichzeitig andererseits eine Suche nach Manifestationen der Transdifferenz zwischen diesen Teilkulturen von Bedeutung. Im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit werden diese Aussagen auf theoretische Tauglichkeit in der syrischen Realität überprüft. Zunächst wird aber sowohl die Lage des immateriellen Kulturerbes in Syrien erfasst als auch das Land und dessen Gruppen und Musiktraditionen vorgestellt.

Die Lage des immateriellen Kulturerbes in Syrien

Die Vorgeschichte der UNESCO-Konvention

Seit der Verabschiedung des UNESCO-Dokuments *Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt* im Jahr 1972 wurde das Interesse am Kulturerbe im Allgemeinen besonders geweckt. Die unterzeichnenden Staaten begannen jeweils, ihren Denkmälern und Naturlandschaften mehr Aufmerksamkeit zu schenken, und änderten ihre Kulturstrategieplanung, sodass sie erstens mit den Vorschriften des Übereinkommens übereinstimmt und zweitens die wirtschaftlichen und touristischen Aspekte des Kulturerbes miteinbezieht. Motiviert wurden diese Staaten von dem Prestige, das durch die Eintragung ihrer kulturellen und naturlandschaftlichen Orte in die Welterbeliste erlangt wurde, sowie durch den erwarteten wirtschaftlichen Gewinn, den diese Verleihung mit sich bringen würde.

Sich auf Monumente und Orte von kultureller Bedeutung fokussierend, stieß dieses Übereinkommen auf Kritik insbesondere wegen seiner westeuropäisch orientierten Auffassung vom Kulturerbe. Diese Auffassung manifestierte sich Smith und Akagawa zufolge besonders im Regelwerk bezüglich des Kulturerbes und dessen Anwendung.²⁷³ Einige Staaten, unter deren Bevölkerung „Naturvölker“ lebten und deren Kulturerbe größtenteils sowohl mit dem alltäglichen Leben als auch mit den sozialen und religiösen Kontexten verbunden war, waren in diesem Sinne vom Übereinkommen nicht beachtet bzw. ausgeschlossen. Erst siebzehn Jahre später und unter dem Einfluss der steigenden Kritik von den benachteiligten Staaten kam die UNESCO 1989 zur *Recommendation on the Safeguarding of traditional Culture and Folklore*. Diese *Recommendation* könne jedoch Aikawa-Faure zufolge in Aspekten der Verbindlichkeit und Gesetzlichkeit als schwach bezeichnet werden, da sie keine Erklärungen zur Umsetzung der Empfehlungen biete und der UNESCO keine klare Rolle zur Beaufsichtigung der Durchführung seitens der Mitgliedstaaten einräume.²⁷⁴ Die Mitgliedstaaten fanden sich daher zur Durchführung passender Maßnahmen nicht verpflichtet. Trotzdem führte diese *Recommendation* dazu, dass das The-

²⁷³ Vgl. Laurajane Smith und Natsuko Akagawa (Hrsg.), *Intangible Heritage*, Abingdon 2009, S. 1.

²⁷⁴ Vgl. Noriko Aikawa-Faure, „From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage“, in: Smith und Akagawa (Hrsg.), *Intangible Heritage* (wie Anm. 273), S. 13–44, hier: S. 21.

ma Erhaltung der traditionellen Kulturen immer mehr Interesse findet, was sich Aikawa-Faure nach durch die Initiative der Tschechischen Republik zwischen 1995 und 1999 in mehreren weltweiten Seminaren und Umfragen zu dem Thema verwirklichte.²⁷⁵ Die von der UNESCO und der Smithsonian Institution 1999 in Washington gemeinsam organisierte internationale Konferenz *A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Co-operation* kam Aikawa-Faure zufolge zu den folgenden Ergebnissen:

[...] the 1989 Recommendation was no longer adequate for the world geopolitical, social and cultural situation. [...] the scope of the term ‘folklore’, as defined in Article A of the Recommendation, was too limited and its use was inadequate. Moreover, the definition given to the term ‘folklore’ was much too product oriented, while related symbols, values and processes were neglected. In the approaches applied, too much weight was placed on research and the researchers, while the practitioners and communities who had a primary stake in creating, performing, enacting, preserving, and disseminating their traditional cultures were neglected.²⁷⁶

Anscheinend waren nicht nur die Defizite der Ausführungsrichtlinien bei der *Recommendation* Grund genug, dass die Mitgliedstaaten sich nicht an sie hielten, sondern auch die Begriffe und deren Konnotationen, die das Konzept der *Recommendation* gestalteten. Die Betonung der Relevanz der Prozesse, Werte und deren Bedeutung für die jeweiligen Communitys und die Ausübenden jenseits des materiell-kulturellen Produkts sowie die Betonung der Rolle der personalen Kulturträger bei der Erhaltung ihrer Traditionen sind tatsächlich zu Kernpunkten, insbesondere in der später verabschiedeten *Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes*, geworden.

Bevor man sich hier mit der IKE-Konvention beschäftigt, sind drei weitere Programme und Initiativen der UNESCO erwähnenswert. Das erste beruht auf einem 1993 von der Koreanischen Republik eingereichten Vorschlag für die Errichtung von UNESCOs *System of Living Cultural Properties*. Mit dem Beschluss (142 X/18) verabschiedete der Hauptvorstand der UNESCO im späteren Verlauf des Jahres 1993 das *System of Living Human Treasures* und forderte in diesem Zusammenhang die Mitgliedstaaten dazu auf, ihre eigene Variante dieses Systems festzulegen.²⁷⁷ Der Beschluss beinhaltete zudem eine Aufforderung

²⁷⁵ Vgl. ebd.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. UNESCO und Korean National Commission for UNESCO, *Guidelines for the Establishment of Living Human Treasures Systems*, Paris und Seoul 2002, S. 8, <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001295/129520eo.pdf>>, heruntergeladen am 26.01.2017.

an das UNESCO-Sekretariat, eine Liste aus den von den Mitgliedstaaten eingereichten Bewerbungen anzulegen, und äußerte die Hoffnung, im Falle erfolgreicher nationalen Listen eine Weltliste für *Living Human Treasures* zu gründen.²⁷⁸ Das Prinzip des koreanischen Vorschlags basiert eigentlich auf der Idee, dass die finanzielle Unterstützung und Förderung von herausragenden Traditionsträgern die beste Art und Weise sei, ihnen zu ermöglichen, ihr Wissen und Können an die nächsten Generationen weiterzugeben, also die beste Art und Weise sei, diese Traditionen zu wahren. Neben der Koreanischen Republik haben andere Staaten, wie Japan, die Philippinen, Thailand und Frankreich, ihr eigenes System unter unterschiedlichen Namen angelegt.

Dem zweiten UNESCO-Programm sind im Rahmen seiner Entstehung viele Diskussionen über die das Programm konstituierenden Begriffe und Konzepte vorangegangen. Aufgrund der auch im Nachhinein immer wieder auftretenden Verfeinerungen der Begriffe und Bezeichnungen wurde der Name des Programms drei Mal modifiziert. *Proclamation of Oral Heritage of Humanity*, später *Proclamation of Masterpieces of Oral Heritage of Humanity* und dann schließlich *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity* wurde zum ersten Mal im gemeinsam von der UNESCO und der marokkanischen Kommission für UNESCO organisierten Meeting *International Consultation on the Preservation of Popular Cultural Spaces* zwecks der Erhaltung des Jamaa'el-Fna-Platzes in Marrakech vorgestellt, der als „Cultural Space“ von der Urbanisierung bedroht war. Der kanadische Rechtsanwalt Marc Denhez, der von der UNESCO beauftragt war, Vorschläge für mögliche Gesetzeslagen mit Bezug auf die Erhaltung von „Cultural Spaces“ zu machen, fand eine Mischung aus der Welterbeliste und dem UNESCO-Preissystem als Rahmenkonzept für ein solches Programm passend – so Aikawa-Faure.²⁷⁹ Für die Beurteilung von Bewerbungen nannte Denhez zwei Arten von Kriterien: kulturelle und organisatorische. Die kulturellen Kriterien definierte er wie folgend: „Its authenticity, its cultural and social role to the community concerned today, its creative value, its testimony to a cultural tradition and history of the community concerned, its skills, its distinctive characteristics and the danger of its disappearing.“²⁸⁰ In diesem Zusammenhang bemerkt man wieder eine Betonung

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 51.

²⁷⁹ Vgl. Aikawa-Faure, „From the Proclamation of Masterpieces“ (wie Anm. 274), S. 16.

²⁸⁰ Marc Denhez, *Working Paper on a proposed System to Honor 'Cultural Space' with remarkable Intangible Heritage*, Paris 1997, S. 7, zitiert nach Noriko Aikawa-Faure, „From the Proclamation of Masterpieces“ (wie Anm. 274), S. 17.

der Rolle der jeweiligen Community bei der Bestimmung einer Tradition als Kulturerbe sowie eine Hervorhebung der Bewahrungsdringlichkeit im Falle bedrohter Traditionen. Die erste *Proclamation* erfolgte 2001, wo 19 von 32 Kandidaten als Meisterwerke angekündigt wurden. In den zwei weiteren Runden des Programms 2003 und 2005 wurden jeweils 28 und 43 Kandidaten in die Liste eingetragen. Die insgesamt 90 angekündigten Meisterwerke wurden nach dem Inkrafttreten von der IKEK in die „*Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*“ integriert. Daraufhin wurden im Rahmen des Programms keine weiteren Ankündigungen getätigt.²⁸¹ Nichtsdestoweniger hat das *Proclamation*-Programm den Weg für die IKEK dadurch geebnet, dass neue Bereiche als IKE betrachtet und neue Bewahrungsmethoden entwickelt wurden, was sich durch die Betonung der Rolle der Individuen, Gruppen und Communitys als Traditionsträger bei der Erhaltung offenbart.²⁸²

Das dritte Programm der UNESCO bezieht sich auf die Bewahrung traditioneller Musik der Welt unter dem Namen *UNESCO Collection of Traditional Music of the World*. Das Programm wurde 1961 in Zusammenarbeit mit dem Musikethnologen Alain Daniélou und dem International Music Council in Bewegung gesetzt. Das Konzept dieses Programms bestand darin, mehrere Serien von Tonaufnahmen als LP-Vinyl aus mehr als 70 Nationen herauszubringen und dadurch die Vielfältigkeit der Musiken auf der Welt sichtbar bzw. hörbar zu machen. Die Subserien, unter denen die Tonaufnahmen ursprünglich veröffentlicht wurden, sind: 1) Musical Sources, 2) Musical Atlas, 3) A Musical Anthology of the Orient, 4) An Anthology of African Music, 5) Anthology of North Indian Classical Music. Den Tonaufnahmen, die meistens in ihrem ursprünglichen sozialen Kontext während der Feldarbeit gesammelt wurden, ist ein Beiheft mit Informationen zu den Aufnahmen und Fotos beigelegt. Später wurden die meisten LP-Tonaufnahmen unter neuen Subserien auf CDs neu publiziert: 1) Music and Musicians of the World, 2) Anthology of Traditional Music, 3) Traditional Music of Today, 4) Celebration Collection, 5) Listening to the World.

Die syrischen Musiktraditionen sind auch in drei der LPs bzw. CDs enthalten. Obwohl der Kirchengesang der syrisch-orthodoxen Kirche eigentlich in zwei Platten derselben Reihe zu finden ist, wurde nur eine von ihnen in Syrien

²⁸¹ Vgl. UNESCO, *Masterpieces of the oral and Intangible Heritage of Humanity. Proclamations 2001, 2003 and 2005*, Paris o. J., S. 3, <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344/PDF/147344eng.pdf.multi>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

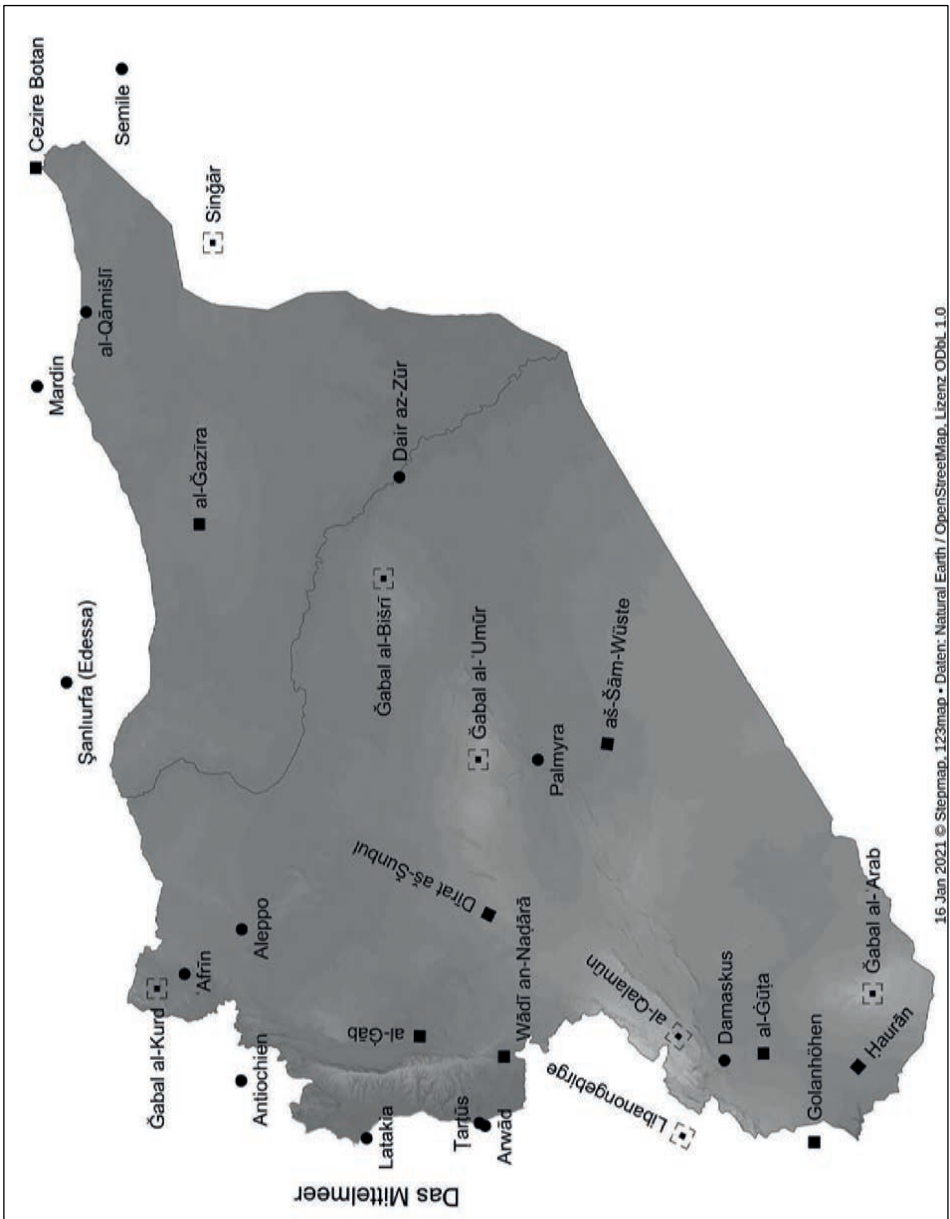
²⁸² Vgl. ebd., S. 6 f.

aufgezeichnet. Bei den betroffenen Tonaufnahmen handelt es sich um liturgische Traditionen aus Urfa (Türkei), Tikrit (Irak), Mardin und Tur‘abdin (Türkei), die aber in Aleppo, Damaskus und Qāmišlī gut gepflegt sind.²⁸³ Die islamischen Musiktraditionen der Sufis tauchen auch auf einer Platte derselben Reihe *Anthology of Traditional Music* auf. Dabei geht es um ein in Aleppo aufgenommenes *Dīkr*-Ritual von *aṭ-Ṭarīqa ar-Rifā‘īya* (dem *Rifā‘īya*-Orden). Die letzte Platte, die unter dem Namen *Middle East. Sung Poetry* veröffentlicht wurde, beinhaltet eine mit Rabāb begleitete ‘*Atābā*-Darbietung, die in Dair az-Zūr aufgenommen wurde und dabei als ‘*Atab Hawawīe*²⁸⁴ bezeichnet wird. Interessanterweise wird hier nicht nur der ‘*Atābā*-Teil der Darbietung vorgestellt, sondern die gesamte Darbietung mit den anderen ergänzenden Genres wie *an-Nāiyāl* und Liedern mit erkennbarem Melodietyp wie *Yā Bū Rdāna*. Die den o. g. Tonaufnahmen zugrunde liegenden Sammeltätigkeiten wurden von den Musikethnologen Christian Poché und dem Tonmeister und Fotografen Jochen Wenzel Anfang der 1970er-Jahre im Auftrag des *Internationalen Instituts für Traditionelle Musik (IITM)* und der UNESCO übernommen. Die beiden Mitarbeiter des IITMs hatten also im Rahmen einer Feldforschung viele bedeutende Aufnahmen in Aleppo, Qāmišlī, ‘Afrīn, Damaskus, Dair az-Zūr, Palmyra und auf der Arwād-Insel vor Ort gemacht. Dabei wurde den religiösen Traditionen der syrisch-orthodoxen Kirche sowie der Sufis in Aleppo große Aufmerksamkeit geschenkt. Heute sind diese Aufnahmen im Berliner Phonogramm-Archiv am Ethnologischen Museum zu finden.

Es ist zu erwähnen, dass das Phonogramm-Archiv zudem auch eine eigene Sammlung von über zweihundertfünfzig wertvollen Tonaufnahmen aus den verschiedenen syrischen Regionen beherbergt. Für die Ausführung der Sammeltätigkeiten wurde Jan Ekkehart Royl beauftragt, der 1972–1974 eine Vielzahl von Gattungen im Euphrat-Tal, im Küstengebirge und in Nord- und Südwestsyrien aufgenommen hatte. Royl selbst war jedoch mehr am ‘*Atābā*-

²⁸³ Die in der vorliegenden Arbeit erwähnten syrischen und möglichst benachbarten Orte werden der Einfachheit und Lesbarkeit halber nach der Reihenfolge ihrer Erscheinung im Text auf drei Karten verteilt, die jeweils in diesem Kapitel und in den beiden nächsten Kapiteln zu finden sind. So umfasst die unten beigefügte Karte sowohl die in diesem Kapitel als auch die am Anfang des nächsten Kapitels erwähnten Orte, während die nächsten beiden Karten nur die im jeweiligen Kapitel erwähnten Orte veranschaulichen.

²⁸⁴ Neben der dialektal bedingten Aufteilung von al-‘*Atābā* in *šarqīya* und *ğarbīya* (siehe nächstes Kapitel) unterscheidet man inhaltlich zwischen ‘*Atābā Hawāwīya*, das die Liebe und die Schilderung der Geliebten thematisiert, und ‘*Atābā Furāqīya* mit traurigen, bruchbezogenen Gefühlsinhalten.



16. Jan 2021 © Stepmap, 123map • Daten: Natural Earth / OpenStreetMap, Lizenz ODbL 1.0

Abbildung 2: Karte Syriens (1)

Genre interessiert und hatte deshalb seine Magisterarbeit über die *Realisierung des 'Atābā in Syrien* geschrieben.

Das Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes

Unter Berücksichtigung der Notwendigkeit eines neuen Rechtsinstruments für die Erhaltung der kulturellen Traditionen organisierte die UNESCO Aikawa-Faure zufolge in Turin 2001 ein Meeting unter den Namen *Intangible Cultural Heritage – working definitions*, bei dem u. a. Beiträge von Expertinnen und Experten verschiedener Fachrichtungen, wie z. B. Anthropologie, Musikethnologie, Folklore, Biotechnologie und Sprachwissenschaft, vorgestellt wurden.²⁸⁵ Der Schlussbericht des Meetings betonte in Bezug auf die IKE-Definition die zentrale Rolle der Traditionsträger als Schöpfer und Traditionsüberlieferer sowie deren Funktion bei der Durchführung der Erhaltungsvorhaben. Trotz der Unklarheiten einerseits bezüglich des Begriffs „Community“ und andererseits bezüglich der Berücksichtigung vom IKE länderübergreifender Communitys sahen die Parteien diesen Begriff bei der Konstituierung des immateriellen Kulturerbes als bedeutend. Die Lebendigkeit des immateriellen Kulturerbes und seine sozial bedingten Transformationen sowie die Betrachtung dessen kultureller Produkte und Prozesse als IKE-Elemente wurden auch hervorgehoben. Der Schlussbericht hat auch die Differenzierung zwischen dem Kulturerbe mit kommerziellen Zwecken und dem unter der Community praktizierten Kulturerbe verdeutlicht. Das traditionelle Wissen der „Naturvölker“, aber auch der anderen, in einem bestimmten Land lebenden Communitys, wurde zum IKE-Element, was den Umfang des IKE-Konzepts erweiterte.²⁸⁶ Die Definition des immateriellen Kulturerbes war im Handlungsplan des Meetings zunächst wie folgend niedergelegt:

peoples' learned processes along with the knowledge, skills and creativity that inform and are developed by them, the products they create, and the resources, spaces and other aspects of social and natural context necessary to their sustainability; these processes provide living communities with a sense of continuity with previous generations and are important to cultural identity, as well as to the safeguarding of cultural diversity and creativity of humanity.²⁸⁷

²⁸⁵ Vgl. Aikawa-Faure, „From the Proclamation of Masterpieces“ (wie Anm. 274), S. 22.

²⁸⁶ Vgl. UNESCO, *Final Report. International round Table on 'Intangible Cultural Heritage – Working Definitions' 14–17 March. Turin. Italy*, o. O. u. J., S. 6 ff., <<https://ich.unesco.org/doc/src/00077-EN.pdf>>, heruntergeladen am 30.05.2017.

²⁸⁷ UNESCO, *Action plan for the safeguarding of the intangible cultural heritage as approved by the international experts on the occasion of the International Round Table on 'Intangible Cultural Heritage – Working Definitions' organized by UNESCO in Piedmont, Italy, from 14 to 17 March 2001*, o. O. u. J., S. 3, <<https://ich.unesco.org/doc/src/05220-EN.pdf>>, heruntergeladen am

Bemerkenswert in dieser Definition ist die Erwähnung von Produkt und Prozess als Bestandteile des Konzepts von IKE. Lern-, Überlieferungs-, Entstehungsprozesse usw. sind aber als Mittel für die Sicherung der Kontinuität und der kulturellen Identität der betroffenen Community sowie der kulturellen Diversität der Menschheit stärker hervorgehoben worden.

Die Aufforderung, diese Definition im Rahmen einer Konvention als Rechtsinstrument zu verwenden, wurde zum ersten Mal beim Turin-Meeting formuliert. Erst später ist die 31. UNESCO-Generalkonferenz im Oktober 2001 zur Entscheidung gekommen, dass eine internationale Konvention das passende Rechtsinstrument für die Sicherung einer dringenden Erhaltung vom IKE ist und dass die vorläufige Konventionsvorlage im Rahmen der 32. Generalkonferenz 2003 diskutiert werden sollte.²⁸⁸ Die Übernahme der *Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes* mit überwältigender Mehrheit durch die 32. Generalkonferenz der UNESCO kann man zunächst als großen Erfolg und eine Erleichterung für die Gemeinschaften, Gruppen und Individuen ansehen, deren immaterielles Kulturerbe aus sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Gründen bedroht ist. Anscheinend gilt aber dieser Erfolg – und trotz der Verpflichtungen, denen die unterzeichnenden Mitgliedstaaten nachkommen müssen – nicht allen betroffenen Communitys überall und gleichermaßen. In einigen unterzeichnenden Staaten leiden die Minderheiten, wie die Kurden in Syrien, immer noch unter einer beabsichtigten staatlichen Vernachlässigung ihres immateriellen Kulturerbes. Einige Staaten haben auch in den darauffolgenden Expertentreffen und Konferenzen eine zuweilen zurückhaltende Einstellung zur Rolle der betroffenen Communitys bei der Identifizierung des immateriellen Kulturerbes und bei der für dessen Erhaltung nötige Strategieplanung an den Tag gelegt. Des Weiteren sind bis heute Staaten wie die USA und Australien, auf deren Boden Naturvölker leben, der Konvention nicht beigetreten.

Gleichwohl beziehen sich die Ziele der Konvention zuallererst auf die Bewahrung des IKE. Der Kulturaustausch, der gegenseitige Respekt unter den verschiedenen Gruppen und die Erhöhung der Aufmerksamkeit für die Wichtigkeit des immateriellen Kulturerbes gehören aber ebenso dazu. Sie sind im 1. Paragraph der Konvention eingeführt:

- (a) „to safeguard the intangible cultural heritage;
- (b) to ensure respect for the intangible cultural heritage of the communi-

30.05.2017.

²⁸⁸ Vgl. Aikawa-Faure, „From the Proclamation of Masterpieces“ (wie Anm. 274), S. 33.

- ties, groups and individuals concerned;
- (c) to raise awareness at the local, national and international levels of the importance of the intangible cultural heritage, and of ensuring mutual appreciation thereof;
 - (d) to provide for international cooperation and assistance.²⁸⁹

Die Erhaltung an sich wird in der Konvention wie folgend definiert:

‘Safeguarding’ means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage.²⁹⁰

Aus dieser Definition geht hervor, dass nicht nur die akademischen Perspektiven der Erhaltung – wie Studien und Archivierung – bedeutsam sind, sondern auch diejenigen, die eine direkte Beteiligung der betroffenen Community erfordern. Eine Aufforderung an die Staatsparteien zur Sicherung der Rolle dieser Communitys ist im 15. Paragraf zu finden:

Within the framework of its safeguarding activities of the intangible cultural heritage, each State Party shall endeavour to ensure the widest possible participation of communities, groups and, where appropriate, individuals that create, maintain and transmit such heritage, and to involve them actively in its management.²⁹¹

Darüber hinaus wurden in den Treffen der zwischenstaatlichen Kommission sowie in den Expertenmeetings weitere Aufgaben den betroffenen Communitys, Gruppen und Individuen zugeschrieben, z. B. wird in den operationalen Anweisungen für die Durchführung der Konvention erwähnt, dass die Beteiligung der betroffenen Communitys, Gruppen und Individuen an der Nominierung eines Elements für die Eintragung in die *Liste des dringend erhaltungsbedürftigen immateriellen Kulturerbes* eines der Kriterien für diese Eintragung ist.²⁹² Die Definition des zu bewahrenden, immateriellen Kulturerbes wurde im Rahmen der Konvention am Ende wie folgt festgelegt:

The ‘Intangible Cultural Heritage’ means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities

²⁸⁹ UNESCO, *Basic Texts of the 2003 Convention* (wie Anm. 4), S. 5.

²⁹⁰ Ebd., S. 6.

²⁹¹ Ebd., S. 10.

²⁹² Vgl. ebd., S. 27.

and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development.²⁹³

Ein Vergleich zwischen der Turin-Definition und der oben niedergelegten Definition zeigt auf, dass der Begriff „Immaterielles Kulturerbe“ im Rahmen der Konvention um Begriffe wie „Darbietungen“ und „Ausdrucksformen“ erweitert wurde und dadurch neue Dimensionen miteinbezogen hat. Des Weiteren sind hier die als Produkt betrachteten Elemente des immateriellen Kulturerbes, die eine materielle Natur haben, ausdrücklicher genannt. Die Lebendigkeit des immateriellen Kulturerbes ist da sogar eindeutig unterstrichen. Die Definition unterstreicht zudem eine Verflechtung zwischen dem IKE und den jeweils international anerkannten Menschenrechten, dem gegenseitigen Respekt unter den Kulturen und der nachhaltigen Entwicklung. Die Bereiche des immateriellen Kulturerbes, welche die Konvention u. a. namentlich erwähnt, sind:

- (a) „oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage;
- (b) performing arts;
- (c) social practices, rituals and festive events;
- (d) knowledge and practices concerning nature and the universe;
- (e) traditional craftsmanship.“²⁹⁴

Die Konvention nennt zwei Ebenen für die Verwirklichung der Bewahrungsmaßnahmen: die internationale und nationale. Da man sich hier später im Rahmen der Bewertung syrischer Anstrengungen bezüglich der Erhaltung des immateriellen Kulturerbes mit der zweiten Ebene beschäftigt, bleibt man jetzt zunächst bei den internationalen Bemühungen und den mit ihnen verbundenen Listen. Die Konvention, wie bei den anderen UNESCO-Rechtsinstrumenten und -konventionen zum Kulturerbe üblich, setzt das Listenprinzip ein, um eine optimale Sichtbarkeit und Wahrnehmung der IKE-Relevanz zu ermöglichen. Die Verwendung jener Listen dient ebenso der Ermunterung des kulturellen Dialogs sowie der Veranschaulichung der kulturellen Diversität der Welt.²⁹⁵ Dadurch, dass die Listen Valdimar Tr. Hafstein zufolge die Selbstwertschätzung

²⁹³ Ebd., S. 5.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 5.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 11.

der betroffenen Communitys rekonstruieren und sie gegenüber anderen Communitys auf das eigene Kulturerbe stolz machen (und im Endeffekt die Fonds und Aufmerksamkeit für die Realisierung der Bewahrungsvorhaben auf sich ziehen), erfüllen die Listen ihre Ziele.²⁹⁶ Auf der anderen Seite könne dieser Prozess die eingetragenen Elemente aus ihren sozialen Bedingungen dekontextualisieren. Zugleich erfolge aber durch die Verortung in nationalen und internationalen Listen eine Rekontextualisierung jener Elemente durch die Verknüpfung mit anderen Entitäten, was den genannten Elementen neue Bedeutungen und Dimensionen verleihe.²⁹⁷ Trotz der Tatsache, dass das Kulturerbe durch die Einverleibung neuer Bedeutungen und Dimensionen bereichert und besser erhalten wird, scheint es angemessen, darüber besorgt zu sein. Denn das Kulturerbe bleibt in erster Linie durch seine Praktizierung erhalten, die aber durch die bloße Eintragung v. a. in internationale Listen gefährdet werden könnte.

Dessen ungeachtet sind zwei Listen in der Konvention enthalten: Liste des dringend erhaltungsbedürftigen immateriellen Kulturerbes und Repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit. Die erste besteht aus IKE-Elementen, deren Praktizierung trotz der Bemühungen der betroffenen Communitys, Gruppen, Individuen und des Staates bedroht ist oder die ohne eine sofortige Erhaltung die massiven Bedrohungen nicht überleben können.²⁹⁸ Bis heute sind in dieser Liste 47 Elemente eingetragen. Unter diesen Elementen sind mehrere Musiktraditionen aus verschiedenen Ländern wie China, der Mongolei, Peru und Kolumbien etabliert. Die zweite Liste gilt als eine Repräsentanz für die Kreativität der Menschheit, wo folglich die Elemente des immateriellen Kulturerbes aller Communitys, Gruppen und Individuen der Welt gleichberechtigt auf der gleichen Liste stehen. Neben den beiden Listen errichtete die UNESCO ein Register guter Praxisbeispiele der Erhaltung immateriellen Kulturerbes. Die zwischenstaatliche Kommission nimmt in das Register die besten Projekte, Aktivitäten und Programme zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes auf, die aus den von den staatlichen Vertretern eingereichten Anträgen ausgesucht werden. Das hauptsächliche Auswahlkriterium ist, dass das Projekt die Prinzipien und Ziele der Konvention am besten reflektiert.²⁹⁹

Die UNESCO führt zudem mithilfe von Spendern und Geschäftspartnern

²⁹⁶ Vgl. Valdimar Tr. Hafstein, „Intangible Heritage as a List. From Masterpieces to Representation“, in: Smith und Akagawa (Hrsg.), *Intangible Heritage* (wie Anm. 273), S. 93–111, hier: S. 107.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 105.

²⁹⁸ Vgl. UNESCO, *Basic Texts of the 2003 Convention* (wie Anm. 4), S. 27.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 11.

Workshops und Meetings zwecks einer besseren Umsetzung der Erhaltung des immateriellen Kulturerbes sowie eines besseren öffentlichen Verständnisses für das IKE durch. Besonders interessant ist das Projekt *Mediterranean Living Heritage Project (MedLiHer)*, das von 2009 bis Ende 2012 durch die finanzielle Unterstützung der Europäischen Union und die organisatorische Zusammenarbeit mit dem Maison des Cultures du Monde realisiert werden konnte. Syrien war unter den vier beteiligten Staaten, nämlich Ägypten, Jordanien, Libanon und Syrien, und reichte im Rahmen des Projekts bis zu dessen Aussetzung im Oktober 2011 wegen der instabilen politischen Situation eine nationale Bewertung für die Lage des immateriellen Kulturerbes und dessen Erhaltung in Syrien ein. Von dieser wird hier später berichtet.

MedLiHer-Projekt

Das Hauptziel des Projekts, wie es im Einsatzplan zu sehen ist, umfasst die Unterstützung der mediterranen Länder bei der Umsetzung der Konvention. Dies sieht die Erfüllung folgender Aufgaben vor: die Bewahrung des immateriellen Kulturerbes in den betroffenen Staaten unter Beteiligung der betroffenen Communitys, die Verstärkung der institutionellen Fähigkeiten der betroffenen Staaten für die Teilnahme an den internationalen Bewahrungsmechanismen, die Verbesserung der regionalen Kooperation und des Austauschs von Erfahrungen und Kenntnissen unter den betroffenen Ländern, und schließlich die Bewusstseinsbildung für die Bedeutsamkeit des immateriellen Kulturerbes in den betroffenen Ländern.³⁰⁰

Das Projekt beinhaltet drei Phasen. In der ersten Phase, die 12 Monate dauern sollte, sollten Vertreter der betroffenen Länder an Trainingsworkshops teilnehmen mit Bezug auf die operationalen Richtlinien der Konvention, die Vorbereitung der Nominierungen für die IKE-Listen sowie mit Bezug auf die Partizipationsnotwendigkeit der betroffenen Communitys an allen Phasen der Erhaltungsmaßnahmen. Das erste Treffen fand im Mai 2009 statt und beschäftigte sich mit der Feststellung des Assessmentrasters, das der Sammlung von Informationen diene über die auf der jeweiligen nationalen Ebene vorhandenen Strukturen, Erfahrungen und Programme bezüglich der Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. Die beteiligten Institutionen der Partnerstaaten Syrien, Ägyp-

³⁰⁰ Vgl. UNESCO, *Mediterranean Living Heritage (MedLiHer). Contribution to implementing the convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Mediterranean Partner Countries*, o. O. u. J., S. 6, <<https://ich.unesco.org/doc/src/01347-EN.doc>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

ten, Jordanien und Libanon mussten diesbezüglich innerhalb von sechs Monaten Umfragen und Untersuchungen durchführen und die resultierenden Berichte an die UNESCO weiterleiten, die ihrerseits diese Informationen für die Erstellung einer Bewertung der IKE-Situation und der Bewahrungsmaßnahmen in den jeweiligen Partnerstaaten sowie für die Festsetzung der sachbezogenen nationalen Prioritäten und Notwendigkeiten verwenden sollte.³⁰¹

Mit dem Evaluationsmeeting vom 28. bis 30. November 2010 in Kairo endete die nächste sechsmonatige Phase, während der die o. g. eingereichten Berichte seitens der UNESCO ausgewertet wurden. Dabei wurden die Ergebnisse der nationalen Assessments der jeweiligen Partnerstaaten sowie jeweils zwei Expertenbewertungen dieser Assessments vorgestellt. Auf der Basis der aus den Assessments hervorgegangenen Tatsachen und Bewahrungsnotwendigkeiten wurde weiterhin ein Projekt für jeden Staat festgelegt. Zudem wurde ein Projekt auserkoren, das von allen Partnerstaaten zusammen auszuführen sei.³⁰² Die Projekte sind:

- Ägypten: „Inventory of Intangible Cultural Heritage of the Nile River.“
- Jordanien: „Establishment of an inventory of intangible cultural heritage in the governorate of Madaba.“
- Libanon: „Pre-inventory of oral traditions and expressions in Lebanon (especially the Zağal tradition).“
- Syrien: „Inventory of the performing arts in the region of Aleppo.“
- Regional: „Making a documentary film on the intangible cultural heritage of the region.“³⁰³

Diese Projekte sollten innerhalb der dritten Phase von MedLiHer ausgeführt werden. Wegen der politischen Situation in Syrien wurde das Projekt und die damit verbundenen Aktivitäten ab Oktober 2011 ausgesetzt, während die anderen Partnerstaaten ihre Projekte bis zum Ende weiterbetreiben konnten. Dazu wurden Meetings und Trainingsworkshops in Paris und in den drei Partnerstaaten organisiert. Die Inhalte dieser Meetings und Trainingsworkshops fokussierten auf die gemeinschaftsbasierte Verzeichniserfassung und die Vorbereitung

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 14 f.

³⁰² Vgl. UNESCO, „Meetings and Workshops“, <<https://ich.unesco.org/en/meetings-and-workshops-00232>> 05.06.2017.

³⁰³ Vgl. UNESCO, „Phase III: National and Multinational Projects for the Safeguarding of intangible cultural Heritage in Egypt, Jordan, Lebanon and Syria“, <<https://ich.unesco.org/en/national-and-multinational-projects-00376>> 05.06.2017.

auf die Nominierungen für die Listen der Konvention. Das Abschlussevaluationsmeeting, das am 17. und 18. Dezember 2012 stattfand, thematisierte die Ergebnisse der durchgeführten Projekte und deren Auswirkung auf die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes in der gesamten Region aufgrund des Abschlussevaluationsberichts des gesamten MedLiHer-Projekts.³⁰⁴

In dem von Syrien im Rahmen der ersten Phase von MedLiHer eingereichten Assessment tauchen viele zielführende Informationen auf. Diese beschreiben die Lage des immateriellen Kulturerbes und dessen Erhaltung in Syrien nach der Ratifizierung der Konvention eindeutig. Ganz am Beginn des Assessments wird die arabische Sprache als die offizielle Sprache des Landes genannt, ohne die Erwähnung der anderen in Syrien gesprochenen Sprachen wie Kurdisch, Tscherkessisch und Armenisch.³⁰⁵ Im Gegenteil wird die neoaramäische Sprache, die wegen der geringen Zahl der Muttersprachler bedroht ist, im Assessment erst später erwähnt. Der Bericht zeigt dazu auf, dass Syrien über verschiedenste Elemente des immateriellen Kulturerbes verfügt, und nennt dabei mehrere Beispiele für jede in der Konvention vertretene Kategorie, z. B. *al-Qaṣīd* der Beduinen – eine mündlich überlieferte Dichtkunst – als mündlich überlieferte Tradition, *al-Qudūd* als Performing Art, *al-Maulid an-Nabawī* als religiöses Festival und so weiter. Es ist in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass unter den Festivals das *Nowruz*-Festival, das hauptsächlich von den Kurden zum Frühlingsanfang gefeiert wird, als eines der renommiertesten Festivals Syriens genannt wird, ohne aber auch die betroffene Gruppe, hier die Kurden, namentlich anzugeben.³⁰⁶

Bemerkenswert ist auch die Verwechslung der kulturerbebezogenen Begriffe der Konvention mit den Begriffen Folklore und „Popular Heritage“, was auch der Gutachterin Géraldine Chatelard auffiel. Unter den als Performing Arts genannten Beispielen wird z. B. der Begriff „Popular music“ zur Unterscheidung zwischen den Genres der klassischen arabischen Musik und denjenigen der Volksmusik verwendet. Außerdem wird die Bezeichnung „Popular“ auch bei der Benennung der für das IKE verantwortlichen Verwaltungsbehörden – wie „Directorate of Popular Heritage“ – benutzt. Chatelard schreibt diese Verwendungsart der Idee zu, dass man in Syrien auch die schon ausgestorbenen

³⁰⁴ Vgl. UNESCO, „Meetings and Workshops“ (wie Anm. 302).

³⁰⁵ Vgl. Syrisches Kulturministerium, *National Assessment of the State of Safeguarding Intangible Cultural Heritage in Syrian Arab Republic*, Damaskus 2010, S. 5, <<https://ich.unesco.org/doc/src/07951-EN.pdf>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

Traditionen als Kulturerbe betrachte. Sie empfehle dabei u. a., das Konzept des immateriellen Kulturerbes, wie es in der Konvention zu verstehen sei, nicht nur unter den NGOs und staatlichen Organisationen zu verdeutlichen, sondern auch unter der Bevölkerung. Eine „Überbrückung“ der Ausdrucksformen der „Hochkultur“ und „Massenkultur“ befürwortet sie.³⁰⁷

Der Bericht nennt die Modernisierung und Urbanisierung als die hauptsächlichen Bedrohungen des immateriellen Kulturerbes in Syrien. Es ist aber auch zu erwähnen, dass das syrische Kulturministerium sich vor 2005 trotz der früheren Einrichtung der sog. Volkserbe-Abteilung kaum um die Bewahrung der ländlichen und beduinischen Traditionen bemühte. Ausnahmen bilden die Messen und Festivals, wo u. a. staatliche Musik- und Tanzgruppen auf den Bühnen auftraten. Unter den sich mit der Bewahrung beschäftigenden Organisationen und Behörden sind mehrere solcher Gruppen wie „al-Furat Folkloric Musical Group“ und „Tafas Folk Arts Band“ sowie mehrere Museen und NGOs aufgelistet. Die hauptsächliche Aufgabe dieser Museen und NGOs sei jeweils die Dokumentation des immateriellen Kulturerbes. Daneben arbeiten in Syrien Institutionen und Hochschulen, die Symposien mit Schwerpunkt Kulturerbe veranstalten sowie Trainingsangebote und Unterrichte in den IKE-Bereichen anbieten wie „The Arab Scientific Heritage Institute“ und die der arabischen Musikabteilung des Kulturministeriums angehörenden Musik- (und Musikhoch-)schulen. Das Kulturministerium hat zudem im Rahmen des Projekts „Collecting and Registering General Popular Heritage“ in jedem Regierungsbezirk jeweils eine Heritage-Kommission mit dem Ziel gegründet, die IKE-Elemente und die dazugehörigen materiellen Produkte zu dokumentieren. Es gibt auch ortsansässige Experten, die Feldarbeit mit Dokumentationsschwerpunkt in den verschiedenen Gebieten Syriens übernehmen und die Ergebnisse an das Kulturministerium weiterleiten. Der Bericht schenkt auch dem von „The Syria Trust for Development“ durchgeführten Projekt „Rawafed“ große Aufmerksamkeit und behauptet, dass das Projekt in Bezug auf IKE zweifach bestrebt sei: das eine Mal die Investierung in Kultur zwecks einer Gemeinschaftsentwicklung sowie das andere Mal, Menschen mit dem Erbe zu verbinden. Zwischen 2009 und 2010 führte das Projekt während seiner Pilotphase Forschungen vor Ort mit Beteiligung der betroffenen Community in Wādī an-Naḍārā durch, um

³⁰⁷ Vgl. Géraldine Chatelard, *Evaluation of the national Assessments of the State of Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, o. O. u. J., S. 25 f., <<https://ich.unesco.org/doc/src/07953-EN.doc>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

eine Kulturkarte der betroffenen Region zu erstellen.³⁰⁸

Mehrere Punkte rufen in dem Bereich Kritik hervor. Der Gutachter Mohamed Metalsi kritisiert z. B., dass die an den verschiedenen Bewahrungsmaßnahmen beteiligten Akteure außerhalb des Kontextes der Konvention und ohne nationale Koordination agieren. Ihre Arbeitsmethoden, sagt er weiter, funktionieren auf einer verstreuten, konkurrierenden und individuellen sozialen Grundlage. Ihnen fehle u. a. der in der Konvention enthaltene rechtliche und finanzielle Rahmen. Darüber hinaus mahnt er die Unvollständigkeit der Akteure-Liste an, die die Aufgaben, Einsatzbereiche usw. jedes einzelnen Akteurs nicht erkläre, und fordert die Durchführung eines gezielten Assessments dafür. Ihre Ziele, ihre Kapazität sowie ihre Beiträge zur IKE-Bewahrung und die dadurch entstandenen Ergebnisse sollten dabei ausdrücklich genannt werden.³⁰⁹

In Bezug auf die staatlichen traditionelle Musik praktizierenden Tanz- und Musikgruppen kann man mehrere Punkte unterstreichen: Die Einsatzorte dieser Gruppen sind die Bühnen der Festivals und nicht der natürliche soziale Kontext, in dem die Musik und die begleitenden Tänze entstanden sind und/oder normalerweise praktiziert werden. Dies bringt eine Dekontextualisierung der betroffenen Traditionen mit sich, besonders wenn zu den Tänzen nicht übliche Bewegungen sowie zu der Musik weitere fremde Elemente hinzugefügt werden. Dieser Entfremdungsprozess beinhaltet u. a. die Verwendung von kontextfremden Instrumenten und Licht- und Soundeffekten sowie die Harmonisierung der Melodien. In einigen Auftritten bemerkt man ebenso, dass die Musikbegleitung der Tänze nicht live abgespielt wird. Die Politisierung der Texte durch die Aufrufe, die der Darbietung vorangehen und der Ehrung bestimmter politischer Persönlichkeiten, Parteien und Organisationen dienen, unterstreicht auch den Dekontextualisierungsprozess der jeweiligen Darbietung. Außerdem bestätigt der Bericht, dass sich die arabischen Musikunterrichte an den staatlichen Musik- (und Musikhoch-)schulen der klassischen arabischen Musik widmen. Im Gegensatz dazu erwecken die ländlichen Musiktraditionen weder aus musikalischen noch aus forschungsbezogenen Aspekten heraus bis heute kaum Interesse in den jeweiligen staatlichen Institutionen.

³⁰⁸ Vgl. Syrisches Kulturministerium, *National Assessment* (wie Anm. 305), S. 6–9.

³⁰⁹ Vgl. Mohamed Metalsi, *Evaluation of the national Assessments of the State of Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, o. O. u. J., S. 3, <<https://ich.unesco.org/doc/src/07952-EN.pdf>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

Bis 2010 gab es in Syrien keine Gesetze mit Schwerpunkt Erhaltung des IKE. Das Assessment weist allerdings darauf hin, dass zum Zeitpunkt der Assessmenterstellung ein Gesetzentwurf zum Thema Immaterialgüterrecht vorbereitet werde, deren Paragrafen 88–93 sich mit den Ausdrucksformen des Kulturerbes befassen. Zwischen 2005 und 2010 hat Syrien zudem ein paar verwaltungsmäßige Schritte zwecks der Erhaltung vom IKE ergriffen. Diese umfassen die Errichtung der o. g. Heritage-Kommissionen in jedem Regierungsbezirk und die Wiederbelebung des „Directorate of Popular Heritage“, das kurz vor der Assessmenteinreichung ein Rundschreiben mit nationalem Arbeitsplan für das Sammeln, die Registrierung und das Dokumentieren des nationalen „populären“ Kulturerbes an alle Kulturmanager der Regierungsbezirke verschickte. Der Bericht gibt keine weiteren Erklärungen zum Plan, führt allerdings Vorschläge für mögliche Aktivitäten auf, die die Regierungsbezirke verwirklichen können, wie die Errichtung einer Bibliothek für das populäre Kulturerbe sowie die Sammlung und Dokumentation von Aufnahmen der populären Lieder, Musik und Tänze. Einen wichtigen Hinweis auf die Arbeitsumstände im Bereich der Erhaltung des immateriellen Kulturerbes gibt das Assessment, als es bestätigt, dass die meisten Mitwirkenden, seien es die ortsansässigen Experten oder die NGOs, die Arbeiten auf ehrenamtlicher Basis leisten. Darüber hinaus deutet es darauf hin, dass die meisten Mitglieder der „Popular-Heritage“-Kommissionen eine Spezialausbildung für die Durchführung der Aufgaben brauchen.³¹⁰

Für die Beteiligung der betroffenen Communitys bei der Erhaltung vom IKE nennt das Assessment mehrere Beispiele. Da nehmen Individuen aus den betroffenen Communitys als Mitglieder der mit der Bewahrung befassten Gruppen (z. B. Musikgruppen), als Interviewer oder Sammler an den Erhaltungsmaßnahmen teil. Nur zu Rawafeds Projekt behauptet der Bericht, dass Mitglieder der betroffenen Communitys in Wādī an-Naḏāra bei der Planung einbezogen wurden.³¹¹ Syrien erklärte tatsächlich im Rahmen des Assessments seine Bereitschaft und Verpflichtung bezüglich des aktiven Engagements der betroffenen Individuen, Gemeinschaften und Gruppen. Trotzdem erkennt man an den aufgeführten Beispielen solcher Beteiligungen sowie der Trainings- und Dokumentationszentren, dass dieses Engagement bis 2010 noch passiv war und sich hauptsächlich auf die Betrachtung der betroffenen Communitys als Informationsquellen beschränkte.

³¹⁰ Vgl. Syrisches Kulturministerium, *National Assessment* (wie Anm. 305), S. 9 ff.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 12 f.

Die staatlichen Organisationen wie Kulturministerium, Tourismusministerium und Regierungsbezirke veranstalten jährlich mehrere Festivals und Messen mit Bezug auf das IKE. Die Aufmerksamkeit für IKE und dessen Relevanz solle dadurch erhöht werden. Das Kulturministerium publiziert zudem seit 2005 jährlich mehrere Bücher, die die verschiedensten Aspekte des immateriellen Kulturerbes behandeln. Der staatliche TV-Sender bietet auch diesbezüglich einige TV-Sendungen an. Einige NGOs beteiligen sich außerdem an den Werbemaßnahmen durch die Veröffentlichung von Büchern und Zeitschriften und die Veranstaltung von Meetings und Ausstellungen.³¹² Außer den Festivals und Messen, die meistens eine große Anzahl von Besuchern finden, sind die anderen Angebote und Bemühungen für die Aufmerksamkeitserhöhung für IKE kaum erfolgreich. Bei den Meetings und Vorträgen, die zudem auf den städtischen Raum konzentriert sind und nur selten Vertreter der betroffenen Communitys einbeziehen, ist die Zahl der Besucher sehr niedrig. Dies stellt selbstverständlich eine Herausforderung für die staatlichen und nicht staatlichen Organisationen sowie Werbeagenturen dar, die andere Werbemittel suchen müssen, um das Interesse der Bevölkerung zu wecken. Bis 2010 gab es auch an den Schulen kaum Veranstaltungen, wie z. B. Klassenfahrten zu den ursprünglichen und natürlichen Kontexten der IKE-Elemente, und Fächer, die sich mit dem Thema IKE befassen. Ein anderer Aspekt des Bildungsprozesses betrifft die mündliche Überlieferung der IKE-bezogenen Traditionen, Erfahrungen und Fähigkeiten. Die wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen in Syrien vor 2011 trugen, flankiert durch die Auswirkung der Massenmedien, zur Minderung des Interesses der jungen Frauen und Männer an ihren Traditionen bei. Es ist die Aufgabe der betroffenen staatlichen Organisationen, den jungen Generationen sowie den Meistern solcher Traditionen den Weg für die Wiederentstehung der informellen Bildungsprozesse dadurch zu ebnet, dass gezielte Werbung für die wirtschaftliche und gesellschaftliche Rolle des immateriellen Kulturerbes mit Berücksichtigung junger Generationen eingeschaltet wird und neue IKE-bezogene Jobchancen geschaffen werden. Die staatlichen und nicht staatlichen Organisationen sollen daher den Meistern und den Lernenden wirtschaftliche Erleichterungen gewähren und ihnen Vorrang bei Auftritten, Messen und Festivals einräumen.

Ganz objektiv gesehen spiegelt das Assessment den Willen des syrischen Staates wider, die Lage der Dokumentation und der Erhaltung des immateriellen Kulturerbes sowie die Lage des Engagements der betroffenen Communitys

³¹² Vgl. ebd., S. 13 ff.

positiv zu ändern. Das manifestiert sich besonders in der dem Assessment beigefügten Fallstudie zu *Dīkr al-Qādirīya* – einem Sufi-Orden – in Aleppo, die als Beispiel für eine mögliche Nominierung für die Listen der Konvention vorgestellt wurde. Des Weiteren unterbreitet der Bericht einige Vorschläge für eine bessere Umsetzung der Konvention im syrischen Kontext. Da erklärt der Bericht z. B., dass eine weitere Kommission für die Beaufsichtigung der Erfassung des populären Kulturerbes gegründet werden solle und dass die in den amtlichen Texten benutzten Begriffe für die Bezeichnung des immateriellen Kulturerbes nicht einheitlich und nicht mit denen der Konvention identisch seien. Die Konfusion der Begriffe solle daher mithilfe der o. g. zu errichtenden Kommission beendet werden. Einen interessanten Vorschlag stellt die Gründung eines Dokumentationszentrums für das IKE in Syrien dar, das Aufnahmen, Interviews, Studien usw. beherbergen solle. Die Gründung einer Plattform für die sich an den Bewahrungsaktivitäten beteiligenden Organisationen ist ein weiterer Vorschlag. Die Plattform solle die Kommunikation zwischen den betroffenen Organisationen und den Austausch von Erfahrungen ermöglichen. Um die informellen Überlieferungsmethoden der Traditionsträger wieder zu verstärken, erwäge der syrische Staat zudem, ein dem „Living Heritage Treasure“ ähnliches System einzurichten. Nach einem weiteren Vorschlag sollen die Schulen durch IKE-bezogene Unterrichte und Aktivitäten dazu beitragen, die Aufmerksamkeit für IKE unter den Schülerinnen und Schülern zu steigern.³¹³

Die zu ergreifenden Maßnahmen gegen die Bedrohung der IKE-Elemente in Syrien stoßen allerdings immer auf die fehlenden Erfahrungen im IKE-Bereich, die fehlende Finanzierung für die Bewahrungsaktivitäten, die Bürokratie auf der Regierungsebene sowie die politische Situation vor 2011 und das damit verbundene Anerkennungsproblem von den Minderheiten.

Die Bemühungen der UNESCO in Syrien seit 2012

Nach dem Beginn des politischen Konflikts im Jahr 2011 und mit der dadurch entstandenen Beeinträchtigung des materiellen und immateriellen Kulturerbes in Syrien veranstaltete die UNESCO mehrere Workshops und Meetings zu dessen Lage und dessen sofortigen und zukünftigen Bewahrungsmöglichkeiten. Zudem wurden diesbezüglich mehrere Projekte durchgeführt. Besonders zwei dieser Veranstaltungen und Projekte kennzeichnen die UNESCO-Strategie gegenüber der syrischen Situation: ein „High-Level Technical Meeting on the

³¹³ Vgl. ebd., S. 33–38.

Safeguarding of the Syrian Cultural Heritage“ und ein „Emergency Safeguarding of the Syrian Heritage Project“.

Am 29. August 2013 organisierte die UNESCO ein der Erhaltung des syrischen Kulturerbes gewidmetes Meeting in Paris, in dem der Handlungsplan der UNESCO vorgestellt und diskutiert wurde. Der Plan sieht die Verwirklichung von drei Hauptzielen mit kurz-, mittel- und langfristigen Handlungen vor. Diese werden hier kurz wiedergegeben:³¹⁴

- Es solle eine Bewusstseinsförderung für die Beschädigung des immateriellen Kulturerbes initiiert werden, die kurzfristig mit einer Medienkampagne auf Arabisch, Englisch und Französisch sowie mittels Publikationen mit Schwerpunkt syrisches Kulturerbe und dessen heutige Lage realisiert werden könne. Mittel- und langfristig habe die UNESCO die folgenden Ziele: die Sensibilisierung der benachbarten Staaten für die Erhaltung des Kulturerbes der syrischen Flüchtlinge; ausbildungsbasierte, an die syrischen Kinder gerichtete Bewusstseinsbildungsinstrumente, mit denen die Kinder nicht nur ihr eigenes Kulturerbe entdecken, sondern auch lernen, es als Dialoginstrument in Konfliktsituationen zu benutzen; die Eröffnung einer Fotoausstellung für das syrische Kulturerbe vor und nach dessen Beschädigung sowie die Organisation einer internationalen Konferenz zum Thema syrisches Kulturerbe.
- Um die Beschädigungen des Kulturerbes zu mildern und zwecks Strategieplanung für die Nachkriegszeit wolle die UNESCO den betroffenen syrischen Regierungsinstitutionen, wie der Volkserbe-Abteilung, sowie den anderen syrischen Mitwirkenden technische und Capacity-Building-bezogene Unterstützung anbieten. Bezüglich des immateriellen Kulturerbes plane die UNESCO, die folgenden Schritte zu unternehmen: eine an das Personal der jeweiligen Regierungsinstitutionen gerichtete Schulung mit Schwerpunkt IKEK; technische Unterstützung für die Erfassung der Elemente des immateriellen Kulturerbes in Verzeichnissen sowie Modellprojekte, die die Verwendung des immateriellen Kulturerbes als Mittel zur Friedensarbeit und zur Gestaltung sozialen Zusammenhalts vorstellen. Diese Modellprojekte sollen dementsprechend in der Nachkriegszeit nachgeahmt werden.

³¹⁴ Vgl. UNESCO, *High-Level Technical Meeting on the Safeguarding of the Syrian Cultural Heritage. UNESCO Action Plan*, Paris 2013, S. 2 ff., <https://www.unesco.nl/sites/default/files/uploads/Cultuur/action_plan_syria_en.pdf>, heruntergeladen am 25.02.2017.

- Für die Schadensfeststellung des syrischen Kulturerbes, die in der Erholungsphase nach dem Krieg von Nutzen sein könne, schlägt die UNESCO vor, mittelfristig einen Pool mit den Institutionen und Experten einzurichten, die sich mit dem syrischen Kulturerbe befassen, und das syrische Kulturerbe in Verzeichnissen zu erfassen. Dafür sollen auch Dokumente, Fotos, Umfragen usw. mit Bezug zum IKE gesammelt werden. Kurzfristig wolle die UNESCO das „International Observatory of Syrian Culture Heritage“ gründen, zu dessen Aufgaben das Sammeln von Informationen über die Beschädigung des Kulturerbes sowie die Durchführung von diesbezüglichen Untersuchungen und Auswertungen gehören würden.

Durch die finanzielle Unterstützung seitens der Europäischen Union und in Zusammenarbeit mit der UNESCO wurde am 01.03.2014 das dreijährige Programm „Emergency Safeguarding of the Syrian Heritage Project“ in Bewegung gesetzt. Das Projekt übernimmt im Allgemeinen fast alle, vom o. g. Treffen festgelegten Ziele und Vorschläge, aufgrund derer das jetzt von der UNESCO-Außendienststelle in Beirut geleitete „Observatory of Syrian Culture Heritage“ als Online-Plattform errichtet wurde.³¹⁵ Im Rahmen des Projekts wurden mehrere Workshops und Meetings zugunsten des Trainings syrischer Mitwirkender organisiert, darunter das erste Meeting für die Bewahrung der syrischen Musiktraditionen *First Aid Support Meeting on Syrian Traditional Music* am 16.05.2016 in Paris. Sieben syrische Musiker und Musikexperten aus verschiedenen Gebieten Syriens waren dabei. Die Anwesenden betonten die Dringlichkeit der Bewahrung syrischer Musiktraditionen und appellierten an die UNESCO, die folgenden Anforderungen in Betracht zu ziehen: die Mobilität der syrischen Künstler überall zu fördern; das Aufzeichnen, die Kennzeichnung und die Sicherstellung der existierenden Tonaufnahmen der syrischen Musiktraditionen vorzunehmen; die Gründung einer Datenbank mit Informationen zur Herstellung von syrischen Musikinstrumenten sowie zu Musiklehrern und Projekten; die Schaffung von vielen musiktraditionsbezogenen Trainingsmöglichkeiten für die Syrer; die Errichtung von Musikschulen, besonders in den Flüchtlingslagern, sowie die Errichtung von einem Netzwerk für die syrischen Musiker.³¹⁶

³¹⁵ Vgl. UNESCO, „Safeguarding Syrian Cultural Heritage“, <<https://webarchive.unesco.org/20170509053137/http://www.unesco.org/new/en/safeguarding-syrian-cultural-heritage/international-initiatives/emergency-safeguarding-of-syria-heritage/>> 03.06.2022.

³¹⁶ Vgl. UNESCO, „Syrian Experts unite at UNESCO to preserve Syrian traditional Music“,

Aus den o. g. Empfehlungen wurde am schnellsten die Errichtung von Musikschulen in Flüchtlingslagern realisiert. So hat eine Initiativgruppe namens „Action for Hope“ mit Unterstützung der UNESCO Musikschulen in Libanon und Jordanien gegründet. Die Kinder lernen in diesen Musikschulen, ihre traditionelle Musik auf traditionellen und nicht einheimischen Instrumenten zu spielen. Ein solches Projekt ist sowohl für die teilnehmenden Kinder als auch für die traditionelle Musik selbst von besonderer Bedeutung. Denn die Musik kann dabei als Hilfsmittel zur Bewältigung der schwierigen Lebensumstände in den Flüchtlingslagern angesehen werden. Zeitgleich wird die traditionelle Musik an die jungen Generationen weitergegeben und dadurch möglichst aufbewahrt.

Syrische Bemühungen um den Schutz syrischer Musiktraditionen

Syrien hatte die Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes durch eine am 23.09.2004 verabschiedete Verordnung ratifiziert, die dementsprechend am 11.03.2005 in Kraft trat. Seitdem begann Syrien seine Bemühungen um die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes aufgrund der Empfehlungen und Verpflichtungen der Konvention zu intensivieren. Zuvor ergriff der syrische Staat nur Maßnahmen, die auf das arabische Kulturerbe fokussiert waren, während das sog. Volkserbe, das mündlich überliefert wird, hauptsächlich nur auf den Messen und Festivals zelebriert wurde. Im Gegenteil übernahmen mehrere Individuen die Aufgabe der Dokumentation des syrischen Volkserbes, was dennoch in den meisten Fällen nur im Bereich des persönlichen Interesses blieb. Selbstverständlich wurden auch offizielle TV- und Radioprogramme mit IKE-Themen übertragen und deren Inhalte in den Archiven der jeweiligen Sender aufbewahrt, die später bei der Dokumentation des syrischen Kulturerbes helfen würden. In den nächsten Abschnitten wird auf die Bemühungen und Projekte der Individuen und Regierungsorganisationen vor und nach der Ratifizierung der Konvention näher eingegangen und es werden Schlüsse daraus gezogen.

Eigeninitiative

Die erste bekannte Initiative für die Sammlung syrischer Musiktraditionen geht anscheinend auf den syrischen Musiker und Komponisten Muṣṭafa Hlāl zurück, der ab 1948 und bis zu seinem Tod 1967 eine Musiksending mit traditionellen

veröffentlicht am (14.05.2016), <https://webarchive.unesco.org/20180708032912/http://www.unesco.org/new/en/member-states/single-view/news/syrian_experts_unite_at_unesco_to_preserve_syrian_traditiona/> 03.06.2022.

Inhalten in der Damaszener Radiostation einführte. Die Sendung hieß *Min Našwat al-Māḏī* (wörtl. aus der Euphorie der Vergangenheit) und bot mündlich überlieferte Lieder aus den Gebieten des historischen Syrien sowie Ägypten an. Hlāl hatte dennoch angegeben, dass er immer mit vielen Varianten eines Liedes konfrontiert war und dass er die Lieder für die Radioausstrahlung textlich und musikalisch umarbeitete.³¹⁷ Trotzdem weist aš-Šarīf auf die Rolle Hlāls bei der Erhaltung der sog. Volkslieder sowie bei der Motivierung syrischer Komponisten hin, neue Melodien bzw. Lieder in Anlehnung an die Volkslieder zu komponieren.³¹⁸ Die Tonaufnahmen der Sendung sind heute immer noch im Archiv der öffentlichen Radio- und TV-Organisation in Damaskus aufbewahrt.

An anderer Stelle der vorliegenden Arbeit wurde bereits erwähnt, dass das Berliner Phonogramm-Archiv sowie das IITM – in Zusammenarbeit mit der UNESCO – jeweils Sammeltätigkeiten in Syrien durchführten, die für eine organisierte Dokumentation der syrischen Musiktraditionen sorgten. Die genannten Sammlungen bieten heute also eine Vorstellung davon, wie die syrische traditionelle Musik in den 70er-Jahren klang.

Die syrischen Sammler haben hierzu auch ihren Beitrag geleistet. Sie sind aus eigener Initiative von einem Dorf zum anderen gewandert, um die facettenreichen Kulturen der Syrer zu dokumentieren. Sie waren allerdings keine ausgebildeten Sammler. Deshalb zeigte sich unter ihnen kaum eine Arbeitsteilung. So sammelten sie jeweils Trachten, Sprüche, Lieder, Instrumente, Erzählungen, Wissen, Werkzeuge usw. Bezüglich der Musik beschränkten sie sich meistens auf die Texte der Lieder. Nur wenige fertigten womöglich Aufnahmen an, die leider noch bis heute in Schubladen geblieben sind. Von der 1964 gegründeten sog. Folklorestudien-Abteilung im Kulturministerium hatten diese Sammler al-Bakr zufolge kaum Unterstützung bekommen (und handelten deswegen eigenverantwortlich). Zwar veröffentlichte das Kulturministerium ab und zu Publikationen aus den Felduntersuchungen dieser Sammler,³¹⁹ diese Veröffentlichungen formten aber zusammen keine einheitliche Richtung und konnten daher

³¹⁷ Vgl. Šamīm aš-Šarīf, *Al-Mūsīqā fī Sūrya. A 'lām wa-Tārīḥ* [Die Musik in Syrien. Meister und Geschichte] (= Dirāsāt Mūsīqīya [Musikstudien] 7), Damaskus 2011, S. 219–223.

³¹⁸ Ebd., S. 236.

³¹⁹ Vgl. Maḥmūd Mifliḥ al-Bakr, *Madḥal. Al-Baḥṭ al-Maidānī fī t-Turāt aš-Ša' bī. 'Arḍ – Mušṭalahāt – Tauṭīq – Muqtarahāt – 'āfāq* [Einführung in die Feldforschung des Volkserbes. Darstellung – Terminologien – Dokumentation – Empfehlungen – Horizonte] (= Mašrū' Ġam' wa-Hifz at-Turāt aš-Ša' bī [Projekt für das Sammeln und Aufbewahren des Volkserbes] 21), Damaskus 2009, S. 48, <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20140423094826.doc>, heruntergeladen am 15.01.2017.

kaum zu einer tiefgreifenden Erhaltung der Musiktraditionen beitragen.

Syrische Kulturpolitik in Bezug auf die Musiktraditionen

Die Frage danach, wie Syrien offiziell mit der traditionellen Musik, v. a. der ländlichen Gebiete umging, erfordert zunächst einfachheitshalber eine Chronologie kulturpolitischer Handlungen. Zudem wäre es logischer, Wendepunkte in der diesbezüglichen kulturpolitischen Geschichte Syriens herauszustellen und diese als Basis für eine solche Aufteilung zu nutzen. Die Erlangung der Unabhängigkeit 1946 kann als Startpunkt genommen werden. Dennoch war die Zeitphase 1946–54 voller politischer Unruhen und kann daher nicht einbezogen werden, auch weil die Gründung des damals sog. „Ministeriums für Kultur und nationale Orientierung“ erst 1958 im Rahmen der von 1958 bis 1961 bestehenden Vereinigten Arabischen Republik – einer Vereinigung zwischen Syrien und Ägypten – verordnet wurde. Davor sorgten laut al-Bakr einige wissenschaftliche Abschlussarbeiten an der Damaskus-Universität dafür, dass die Traditionen wissenschaftlich nicht gänzlich aus dem Blick gerieten, was aber generell weder intensiv noch dauerhaft war.³²⁰ Die mindestens ab 1958 in Syrien herrschende Kulturpolitik hinsichtlich der traditionellen Musik bestand bis 2005 fast unverändert fort. Mit der Ratifizierung des Abkommens zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes Ende 2004 sollten die Erhaltungsprozesse wiedererstarren und darüber hinaus in diesem Bereich neue Wege eingeschlagen werden. Dies war allerdings aus mehreren Gründen nur langsam und mit Mühe umsetzbar. Die Bemühungen, die sich damals mit der Teilnahme Syriens am MedLiHer-Projekt vertiefen sollten und dadurch neue Erfahrungen, Wege, Techniken usw. hätten ins Spiel bringen sollen, stießen Ende 2011 auf die Eskalierung des politischen Konflikts.

Der Krieg und die damit verbundene massive Zerstörung ganzer Wohngebiete brachten nicht nur Tod und Vertreibung, sondern auch eine unüberschaubare Beschädigung des materiellen und immateriellen Kulturerbes mit sich. Darauf hat die UNESCO – wie früher erwähnt –, sich hauptsächlich auf Monumente und Ruinenstätte fokussierend, mit Maßnahmen wie Expertenmeetings reagiert. Das syrische Kulturministerium und die zugelassenen NGOs arbeiteten diesbezüglich ihrerseits von Zeit zu Zeit mit der UNESCO zusammen und versuchten außerdem, womöglich eigenständige Projekte durchzuführen.

³²⁰ Vgl. ebd.

Genauer betrachtet darf man die Geschichte der syrischen Kulturpolitik in Bezug auf die traditionelle Musik in drei Zeitphasen unterteilen, in denen diese Kulturpolitik Veränderungen, wenn auch keine profunden, durchmachen musste. Die erste Phase deckt die Zeit vor 2005 ab. Die zweite und dritte Phase thematisieren dann jeweils die Zeiträume 2005–2011 und 2012–2017. Übrigens fallen die letzten beiden Zeitphasen mit den periodischen Berichten über die Umsetzung der IKE-Konvention zusammen, die Syrien bei der UNESCO einreichen musste. Dadurch zeigt sich die Darstellung der Situation der Erhaltungsverläufe geordneter. Des Weiteren wird hier aus jedem Zeitraum ein syrisches Projekt als Beispiel für die syrischen staatlichen Bemühungen vorgestellt. Das genannte Projekt wird dann hinsichtlich seiner Endergebnisse überprüft.

Kulturpolitik vor 2005

Die Erhaltung der Traditionen ist in der Verordnung des Kulturministeriums als eine seiner Aufgaben bereits verankert. Dieser Verpflichtung sind die verschiedenen Verantwortlichen im Kulturministerium seit der Gründung der sog. Volkserbe-Abteilung, wahrscheinlich Mitte der 60er-Jahre, bis 2005 immer auf die gleiche Art und Weise nachgegangen. So entschied man sich zwecks der Aufbewahrung der Musiktraditionen nicht für Maßnahmen wie Feldforschungen, Dokumentationen³²¹ oder Förderung der Musiker vor Ort, sondern griff zu den sog. Folklore-Festivals und zur Gründung staatlicher Folklore-Musikgruppen Mitte der 60er-Jahre.

Zwar gab es spätestens seit dem Ende der 50er-Jahre in jeder kleinen Stadt und ihrer Umgebung auch ein sogenanntes Arabisches Kulturzentrum, dessen Funktionen u. a. die Förderung der lokalen Kultur umfassten. Diese Kulturzentren verfolgten aber zuallererst bestimmte politische Ziele und waren wegen des bürokratischen Charakters ihrer Tätigkeiten und aufgrund regulierender Autoritäten eingeschränkt. Z. B. sollte man für einen Auftritt in diesen Zentren im Voraus eine polizeiliche Zulassung erstellen lassen, was zuweilen dazu führte, dass einigen Musikern wegen ihrer politischen Meinung keine Auftrittsmöglichkeiten gewährt wurden. Die Förderung der lokalen Musiktraditionen in die-

³²¹ 'Adnān Bin Ḍurail behauptete in seinem 1969 erschienenen Buch *Al-Mūsīqā fī Sūrya [die Musik in Syrien]*, dass die sog. Volkserbe-Abteilung des Kulturministeriums bereits die syrischen Volkslieder (einschließlich der Pop-Lieder) gesammelt, dokumentiert, transkribiert und eben zwecks des Publizierens in einem fünfbandigen Werk bearbeitet hatte (vgl. Bin Ḍurail 1969: 151 f.). Dennoch bestätigt al-Bakr die Amateurhaftigkeit (und Trennschärfe) der o. g. Abteilung bei der Sammlung und Dokumentation der syrischen Musiktraditionen (vgl. al-Bakr 2009: 49 f.). Darüber hinaus ist das gemeinte fünfbandige Werk anscheinend nicht ans Licht gekommen.

sen Kulturzentren verstand sich außerdem nur als Bereitstellung von Auftritten, die meistens in Verbindung mit politischen Ereignissen bzw. mit politischen Festen stattfanden.

Dasselbe gilt für die Folklore-Festivals, die jedes Jahr in einer anderen Stadt organisiert wurden und werden. Viele Musik- und Tanzgruppen aus allen Regierungsbezirken beteiligen sich bis heute an jenen Folklore-Festivals. Dabei werden gezielt „repräsentative“ Genres und Tänze aufgeführt, die aber nur einen kleinen Teil der gesamten Musiktraditionen Syriens widerspiegeln. Die staatlichen Musik- und Tanzgruppen vertreten ebenfalls die gleiche Mentalität. Dieser Umgang mit den Musiktraditionen begann wahrscheinlich in der Mitte der 60er-Jahre, als eine Entscheidung auf politischer Ebene für die Förderung und Miteinbeziehung der ländlichen und beduinischen Traditionen in einer Nationalisierung der syrischen Bevölkerung getroffen wurde. Bei dieser Entscheidung hatte man zwar die religiöse und ethnische Diversität in Syrien mitberücksichtigt, sodass bestimmte Gruppen wie die Tscherkessen und Armenier jeweils immer eine Auftrittsmöglichkeit auf solchen Festivals hatten. Andere Gruppen wie die Kurden und Jesiden waren jedoch davon ausgeschlossen. Eine Ausnahme bildete die Aufführung kurdischer Melodien, denen aber arabische Texte unterlegt wurden.

Genau betrachtet können die Folklore-Festivals und die Auftritte der staatlichen Musik- und Tanzgruppen nicht als Erhaltungsmaßnahmen betrachtet werden, wie es immer in den syrischen staatlichen Berichten zur Lage des immateriellen Kulturerbes heißt.

Kulturpolitik von 2005 bis 2011

Wie schon während der Auswertung des im Rahmen von MedLiHer eingereichten syrischen Assessments erwähnt, hat Syrien mehrere IKE-bewahrungsbezogene Maßnahmen getroffen, darunter die Organisierung von Symposien, das Anbieten von Workshops und Trainingsangeboten sowie die Einrichtung der Kommission des Kulturerbes. Die Letztere soll die Ausführung solcher Maßnahmen erleichtern. Anscheinend hatte Syrien gerade nach der Einreichung des Assessments mit der Umsetzung einiger der darin genannten Maßnahmen begonnen. Der erste periodische Bericht führt z. B. auf, dass den Mitarbeitenden des Kulturministeriums und seiner bezirklichen Direktorate ab 2010 Workshops zur gesellschaftlichen Wichtigkeit des immateriellen Kultur-

erbes und seiner Erhaltung angeboten wurden³²² und dass das Bildungsministerium an den Schulen das IKE in den Lehrplänen mehrerer Fächer einführte.³²³ Problematisch war in diesem Zeitraum trotzdem, dass man keine Aufträge für neue Felduntersuchungen vergab. Stattdessen stützte man sich auf die schon gesammelten Daten der individuellen Sammler, die trotz ihrer Bedeutung relativ veraltet und vielleicht unvollständig waren. Als Nächstes wird ein genauerer Blick auf eine dieser Maßnahmen geworfen, um die Qualität von deren Durchführung und Effektivität einzuschätzen.

Die Buchreihe „Projekt für das Sammeln und Aufbewahren des Volkserbes“ wird seit 2005 bis dato vom syrischen Kulturministerium betrieben und durch die ihr angehörende „Syrische Allgemeine Buchorganisation“ abgewickelt. Wie der o. g. periodische Bericht erwähnt, gehören zu den Publikationen mit Bezug zum IKE, die durch das syrische Kulturministerium zwischen 1971 und Ende 2011 veröffentlicht wurden, 109 Bücher.³²⁴ Darunter wurden 38 Titel unter dem Dach des o. g. Projekts publiziert. Weniger als zehn Bücher sind auf die syrischen Musiktraditionen ausgerichtet. Von ihnen ist fast die Hälfte ganz der Musik gewidmet, während die anderen nur z. T. über die Musiktraditionen der betroffenen Gebiete bzw. Städte berichten.

Um die Effektivität der Buchreihe als eine bewusstseinsbildende und bewahrungsbezogene Maßnahme zu untersuchen, werden hier die betroffenen Publikationen sorgfältig analysiert sowie Bemerkungen zum Inhalt und zur Herausgabe erstellt. Im Kontrast zu einem musikwissenschaftlichen Ansatz behandeln diese Veröffentlichungen die Musik an sich als ein zweitrangiges, für die Erforschung der betroffenen Traditionen unnötiges Merkmal, obwohl gerade sie diejenige ist, die u. a. den Gefühlsgehalt des Gesungenen trägt und überträgt sowie die mündliche Überlieferung zu den nächsten Generationen besser ermöglicht. Diese befangene Haltung gegenüber der Musik hat ihren Ursprung in der Betrachtung der Musik als ein im Vergleich zum Wort abstraktes Phänomen. Im Gegenteil wird mehr Gewicht den poetischen, philologischen, historischen und manchmal historisch-soziologischen Aspekten des Gesungenen verliehen, was an sich gut ist, jedoch nur anhand der Erforschung der begleitenden Musik vollendet werden kann. Des Weiteren sind die aktuellen

³²² Vgl. Syrisches Kulturministerium, *Periodic Report No. 00783/Syrian Arab Republic*, [Damas-kus] 2012, S. 14, <<https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=18513>>, heruntergeladen am 10.02.2017.

³²³ Vgl. ebd., S. 19.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 10.

soziokulturellen Aspekte der Traditionen, die die Leser auf die heutige soziale Bezogenheit und gesellschaftliche Bedeutung dieser Traditionen hinweisen können, nur selten und oberflächlich berührt. Musikanalytische und vergleichende Methoden mit Bezug auf den Melodietyp, der Skala, den Intervallen, der Aufführungspraxis usw. als Anhaltspunkte fehlen auch den vorliegenden Schriften. In der Tat beinhaltet nur eine Publikation, nämlich die von den Herausgebern Kāmil Ismā'īl und 'Abbās aṭ-Ṭabbāl: *Mina t-Turaṭ aš-Ša'bī al-Furātī. Muḥtārāt min A'māl al-Bāḥiṭ 'Abd al-Qādir 'Aiyāš* [Aus dem euphratischen Volkserbe. Kollektaneen aus den Schriften des Forschers 'Abd al-Qādir 'Aiyāš], der o. g. Buchreihe Hinweise darauf, zu welchen *Maqāmāt* (Pl. von *Maqām*) die eingeführten Genres und Volkslieder gesungen werden. Auch Berichte über die Aufführungspraxis sind kaum, wenn nicht gar unmöglich zu finden. Das Buch *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši'r aš-Ša'bī al-Ġinā'ī* [Studien und Texte über die Volksgesangpoesie] von 'Abd al-Fattāḥ Rauwās Qal'ahgī bildet da eine Ausnahme. Dem Leser begegnen hier unter den thematisierten Genres einige vergleichende Bemerkungen sowie vereinzelte Beschreibungen der Aufführungspraxis einiger Genres.

Außerdem sind in den vorliegenden Publikationen keine Musiknoten vorhanden. Darüber hinaus sind den Publikationen keine CDs beigefügt, sodass der Leser die bezeichneten Genres und Volkslieder nicht akustisch erleben kann. Jedoch sind die Schriftsteller und zugleich Sammler, die diese Publikationen verfasst hatten, nicht immer schuld. Sie sind keine Musikforscher und kennen sich in einigen Fällen kaum mit Musik aus. Eher sollte das Kulturministerium Musikforscher mit dem Transkribieren und Analysieren der dafür zur Verfügung stehenden Audioaufnahmen beauftragen. Ob die Sammler schon während ihrer Feldarbeit Audio- oder Videoaufnahmen gemacht hatten, hängt jedoch davon ab, wie alt ihre Sammeltätigkeiten sind, ob die Sammler in der Lage waren, die dafür notwendigen technischen Geräte zu besitzen und ob sie selbst das Aufnehmen der Gesänge an sich für wichtig hielten. Die Publikationen geben eigentlich kaum Hinweise auf das Alter der Sammeltätigkeiten. Ein kurzer Blick auf die Bemerkungen der Sammler sowie in die den Publikationen beigefügten Listen der Erzählerinnen und Erzähler zeigt aber auf, dass die Letzteren zum Zeitpunkt der Bucherscheinung entweder sehr alt oder schon verstorben waren. Viele solcher Feldarbeiten fanden folglich schon lange vor der Veröffentlichung statt. Das führt uns zu dem Ergebnis, dass die aufzunehmenden Genres – im Falle einer Vernachlässigung des Aufnehmens seitens der Sammler – zurzeit nur schwer einholbar sind. Trotzdem hätte man vor der Ver-

öffentlichung versuchen können, in den Gebieten der damaligen Feldarbeiten Menschen zu suchen, die sich mit den Musiktraditionen des betroffenen Gebiets auskennen, und sie nach den Genres fragen lassen sollen, deren Gedichte schon schriftlich aufgezeichnet sind, sodass mindestens einige Tonaufnahmen dem Leser im CD-Format hätten vorgelegt werden können.

Kulturpolitik von 2012 bis 2017

Der zweite syrische periodische Bericht stellt uns Angaben zu den IKE-bezogenen Maßnahmen und Tätigkeiten seitens der staatlichen und nicht staatlichen syrischen Organisationen zwischen 2012 und 2017 zur Verfügung. Mehrere Änderungen bzw. Entwicklungen sind im Vergleich zum ersten periodischen Bericht sowie zum MedLiHer-Assessment im zweiten Bericht zu bemerken. Dass ethnische und religiöse Minderheiten in die Erhaltungsprozesse des immateriellen Kulturerbes Syriens einbezogen werden, verdeutlicht sich beispielsweise in der Auflistung des damaszenischen „Tscherkessischen Wohltätigkeitsverbands“ und seiner Filialen im o. g. Bericht als eine der NGOs, die sich für das IKE engagieren.³²⁵ Namentlich wird in diesem Zusammenhang auch die eine oder andere Minderheit als eine praktizierende Community im nationalen Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes erwähnt. Hier sei z. B. auf die kurdische Trägergruppe des *Nowruz*-Festes verwiesen.³²⁶ Der Bericht macht auch klar, dass die verwendeten Begriffe des Kulturerbes einschließlich der Namen der in diesem Zusammenhang wirkenden Verwaltungsbehörden an die Konvention von 2003 angepasst werden. Z. B. wurde die Bezeichnung „Directorate for the Revival of Popular Heritage“ zu „Directorate of Intangible Cultural Heritage“ geändert.³²⁷

Außerdem biete das Kulturministerium Trainingsangebote an, die teilweise in Zusammenarbeit mit der UNESCO organisiert werden, um die Mitarbeitenden im IKE-Bereich bei der Umsetzung der Konvention von 2003 zu stärken.³²⁸ Ein Masterstudienprogramm mit Schwerpunkt Volkserbe wurde kürzlich an der

³²⁵ Vgl. Syrisches Kulturministerium, *Report on the Implementation of the Convention and on the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*, [Damaskus 2017], S. 7, <<https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=46773>>, heruntergeladen am 17.12.2017.

³²⁶ Vgl. Syrisches Kulturministerium, „Al-Qā’ima al-Waṭaniya li-‘Anāšir at-Turāt at-Taqāfī Ġair al-Māddī [Das nationale Verzeichnis für die syrischen immateriellen Kulturerbenelemente]“, [Damaskus] 2017, S. 18, <https://www.ich.sy/storage/nationalMenu/national_menu.pdf>, heruntergeladen am 03.02.2018.

³²⁷ Vgl. Syrisches Kulturministerium, *Report on the Implementation* (wie Anm. 325), S. 4.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 19.

Universität Damaskus – Fakultät für Literatur- und Humanwissenschaften – eingerichtet.³²⁹ Um ihre Kompetenzen und Qualifikationen aufzubauen, werde den jüngeren Generationen ermöglicht, an Projekten und Programmen mit Bezug auf das Dokumentieren und die Erfassung von IKE-Elementen sowie an denjenigen mit Bezug auf die Vorbereitung von Nominierungsformularen, wie für das „Living Heritage“-Projekt, teilzunehmen.³³⁰

Auf der legislativen Ebene wurde in Syrien 2013 das „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte“ verabschiedet, dessen Abschnitt VII das IKE thematisiert. Des Weiteren sei zurzeit ein eigenständiges Gesetz über das syrische IKE in Vorbereitung. Dafür wurde seitens des Kulturministeriums bereits eine Arbeitsgruppe von staatlichen Stellvertretern sowie Vertretern der lokalen Communitys einberufen. Am 26.01.2017 hat das Kulturministerium dazu das nationale Hochkomitee für das immaterielle Kulturerbe gegründet, das u. a. die IKE-bezogenen Dokumentierungs- und Erhaltungsstrategien bestimmen sowie Capacity-Building des Personals in den kulturellen Institutionen und die Gründung von Forschungszentren unterstützen solle.³³¹

Im Rahmen des neuen Berichts zeigt sich das bisher deutlichste Anzeichen für die Beteiligung der betroffenen syrischen Communitys darin, dass diese als Mitglieder der Arbeitsgruppe für den Verzeichnisaufbau auftauchen. In der Tat räumt der Bericht den betroffenen Individuen und Communitys die Feststellung folgender Angaben ein: 1) eine klare Definition des jeweiligen Elements und dessen geografischer Lage; 2) die mit dem Element in Verbindung stehenden Werkzeuge; 3) Überlieferungsmethoden (z. B. mündliche usw.); 4) die Bedrohungen für das jeweilige Element und die Art und Weise, es vor diesen zu bewahren; 5) die Anforderungen der Traditionsträger bzw. Meister sowie das Kooperationsmodell mit den staatlichen und nicht staatlichen Institutionen bezüglich des Verzeichnisaktualisierungsprozesses.³³² Darüber hinaus bestätigt der Bericht Folgendes:

The Ministry of Culture values the diversity of intangible cultural heritage in Syria, recognizing and respecting the many different interpretations to this heritage that enrich the cultural identity of the Syrian people. It believes in the responsibility of communities in safeguarding their own heritage as a means of enhancing their connection to their heritage and to each other, and it believes in providing to these communities the assistance necessary for them to manage and safeguard their herit-

³²⁹ Vgl. ebd., S. 12.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 20.

³³¹ Vgl. ebd., S. 2–5.

³³² Vgl. ebd., S. 17.

age. The ministry works to develop the function of intangible cultural heritage within the willingness and approval of local communities, taking into account different social contexts and the need to protect the originality of the heritage.³³³

Diese Aussagen vermitteln eine positive Vorstellung von der Teilnahme betroffener Individuen und Communitys bei der Erhaltung ihres immateriellen Kulturerbes, auch wenn im Rahmen des Berichts kaum detaillierte Beispiele dafür, wie z. B. Projekte mit der Ernennung der genauen, von den betroffenen Communitys durchgeführten Aufgaben, vorgeführt werden.

Syrien hat auch mehrere Schritte zugunsten sowohl der Förderung wissenschaftlicher und technischer Forschungen im Zusammenhang mit der Erhaltung vom IKE als auch der Erleichterung des Zugangs zu Informationen mit Bezug auf das IKE unternommen. Z. B. wurden 2017 IKE-Zentren in den Städten Latakia und Tartūs eröffnet und entsprechend ausgestattet. Außerdem helfe nun die Webseite des syrischen immateriellen Kulturerbes, von der später berichtet wird, bei der Verbreitung von Wissen über IKE in Syrien und biete Informationen über Bücher, Aufsätze, Festivals usw. zum Thema IKE an. Weitere, diesmal zur Bewusstseinsbildung dienende Maßnahmen, wie Bildungsprogramme an den Universitäten und den entsprechenden Forschungszentren sowie Trainingsprogramme zum Thema IKE für Lehrerinnen und Lehrer, wurden ebenso vom Kulturministerium in Zusammenarbeit mit anderen staatlichen Organisationen und NGOs durchgeführt.³³⁴

Unter den vom Kulturministerium eingesetzten Mitteln zur informellen Wissensverbreitung über IKE werden u. a. „The Journal of Popular Heritage“ und die Buchreihe „Projekt für das Sammeln und Aufbewahren des Volkserbes“ genannt. Dem Bericht zufolge seien bis dato sieben Nummern der Zeitschrift herausgekommen, in denen Aufsätze zum syrischen IKE zu lesen seien.³³⁵ Über die o. g. Buchreihe wurde hier bereits berichtet. Es lohnt sich trotzdem, mögliche Entwicklungen bezüglich der kritischen Anhaltspunkte zu verfolgen, die man hier zuvor aus musikwissenschaftlicher Perspektive untersucht hat. Eine öffentliche Liste der im Rahmen der Buchreihe veröffentlichten Publikationen fehlt allerdings immer noch. Dem Autor liegen aber sechs sich mit der syrischen Musiktraditionen beschäftigende Bücher vor, die zwischen 2012 und 2017 publiziert wurden. In der vorangegangenen Auseinandersetzung mit der Buchreihe wurden dabei vier Hauptanhaltspunkte genau unter die Lupe genommen. Diese

³³³ Ebd., S. 18.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 18 ff.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 21.

waren die Betrachtung der Musik an sich als ein Merkmal der vorgeführten Genres, die musikanalytischen bzw. vergleichenden Methoden, das Vorhandensein von Musiknoten sowie von hörbaren CDs und die heutige soziokulturelle Bedeutung der vorgestellten Genres und Praktiken.

Mehrere Erwähnungen musikalischer Elemente sind in den vorliegenden Publikationen zu finden. Diese beschränken sich jedoch meistens auf Melodiebeschreibungen und Aufführungspraxis. Z. B. bestätigt Naṣr Abū Ismāʿīl, dass das *al-Hūliya*-Genre „mehrere Melodien“ habe.³³⁶ An einer anderen Stelle beschreibt er die Melodien des *Ġufy*-Genres als „stürmisch“.³³⁷ Muḥammad Ḥālid Ramaḍān spricht auch kurz von der Diversität der Ernteliedermelodien und der Erforderlichkeit dieser Diversität.³³⁸ Im Gegensatz dazu widmet Maḥmūd Mi-fliḥ al-Bakr in seinem Buch *Fann al-Hġainī fī l-Ġināʾ al-Badawī* [Die Kunst von *al-Hġainī* im beduinischen Gesang] ein ganzes Kapitel den Melodien des *Hġainī*-Genres sowie seiner Aufführungspraxis und führt dabei vier Notenbeispiele als melodische Variante ein. Zusätzlich bezeichnet er die Aufführungspraktiken bei der Solo- und Gruppenaufführung und nennt die möglichen Begleitinstrumente für *al-Hġainī*-Aufführung (s. S. 201 ff.).³³⁹

Die andere Publikation mit Notenbeispielen für die in ihr aufgeführten Genres ist *Al-Baḥr at-Tāliṭ. Al-Aġānī ar-Riḥiya as-Sāḥiliya. Lamḥa Tārīḥiya maʾa t-Tawṭīq wa-š-Šarḥ wa-t-Taʿlīq* [Das dritte Meer. Die ländlichen Küstenlieder. Eine kurze geschichtliche Darstellung mit Dokumentation, Erklärung und Annotation] von der Autorin Firyāl Salīmah aš-Šwaikī. Die Notenbeispiele sind aber nicht in den Text integriert, sondern wurden in einem separaten Beiheft mit der jeweiligen Maqām-Bezeichnung jedes Liedes niedergelegt. Mit der musikalischen Revision wurde der syrische Musikforscher und Komponist Nūrī Iskandar beauftragt. Das bestätigt jedenfalls die Evidenz der Zusammenarbeit

³³⁶ Vgl. Naṣr Abū Ismāʿīl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn. Šiʾr al-Aġānī aš-Šaʾbiya wa-l-Aḥāzīg fī Turāṭ Ġabal al-ʿArab* [Die Ursprünge und die Künste. Die Poesie der Volkslieder und *al-Aḥāzīg* im Erbe von *Ġabal al-ʿArab*] (= Mašrūʿ Ġamʿ wa-Ḥifẓ at-Turāṭ aš-Šaʾbi 40), Damaskus 2012, S. 77 f., <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20140427133654.pdf>, heruntergeladen am 07.01.2017.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 130.

³³⁸ Vgl. Muḥammad Ḥālid Ramaḍān, *Aġānī al-Ḥaṣād fī Riḥ Dimašq* [Erntelieder in der ländlichen Gegend von Damaskus] (= Mašrūʿ Ġamʿ wa-Ḥifẓ at-Turāṭ aš-Šaʾbi 53), Damaskus 2014, S. 48, <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20141002091123.pdf>, heruntergeladen am 29.04.2017.

³³⁹ Eine weitere Publikation, die anscheinend zur o. g. Buchreihe gehört und in der Zeit nach 2012 veröffentlicht wurde, befindet sich auf der Webseite der „Syrischen Allgemeinen Buchorganisation“. Sie wurde von ʿAbd ar-Raḥmān al-Ḥaurānī verfasst und beinhaltet einige musikalische Beschreibungen (siehe z. B. al-Ḥaurānī o. J.: 16).

zwischen den Musikforschern und den Forschern des Kulturerbes, auch wenn dabei keine musikanalytischen bzw. vergleichenden Methoden zur Untersuchung angewandt wurden. Jedoch bedeutet das Vorhandensein der Notenbeispiele, dass Ton- oder Videoaufnahmen zu den untersuchten Genres zur Verfügung standen. Diese sind bedauerlicherweise nicht den beiden o. g. Publikationen in einem CD-Format beigelegt. Außerdem fehlen in den genannten Publikationen kritische Auseinandersetzungen mit den relevanten soziokulturellen Rollen der thematisierten Praktiken und Genres. Man verweist dabei auch kaum auf den heutigen Erhaltungszustand oder mögliche Erhaltungsmaßnahmen.

Als Beispiel für die Bemühungen Syriens um die Bewahrung des syrischen Kulturerbes im Zeitraum 2012–2017 wird hier die interaktive Webseite des syrischen Kulturerbes diskutiert. Die schon im ersten syrischen periodischen Bericht erwähnte Webseite zum immateriellen Kulturerbe [www.folklore-syr.org] wurde durch eine neue ersetzt. Die neue Webseite [www.ich-syr.org] wurde nach 2012 publiziert und wird nun von der (Schein-)NGO „The Syria Trust for Development“ administriert. Sie ermöglicht den Zugriff auf Informationen bezüglich des syrischen IKE, wie z. B. Definitionen der IKEK-Kategorien mit Beispielen. Die vorgestellten Beispiele nehmen das von der UNESCO empfohlene Muster für die Nominierungen als Basis und enthalten dementsprechend die folgenden Kategorien: Definition des Elements; Eigenschaften des Elements; Individuen und Organisationen mit Bezug zum Element; die Lage des Elements – seine Nachhaltigkeit; Informationserhebungsmethoden und Literatur- sowie Quellenverzeichnis. Die Beispiele der Musiktraditionen, wie *as-Swyhlī* und *al-Hġainī*, sind unter den beiden Kategorien „mündlich überlieferte Traditionen und Ausdrucksformen“ und „darstellende Künste“ verteilt. Darüber hinaus fehlt den meisten Informationenerhebungsmethoden – offensichtlich wegen der politischen Situation – die Beteiligung der betroffenen Individuen und Communitys. Stattdessen beruhten die Aktivitäten der Sammler, die meistens auf das Jahr 2013 zurückzudatieren sind, auf den schriftlichen Quellen. Der Erfassungsmechanismus der Elemente des syrischen Kulturerbes bezeichnet die Webseite wie folgend:³⁴⁰

- Phase eins: die Durchführung einer primären Suche nach vorangegangenen diesbezüglichen Bemühungen und das Sammeln von Informati-

³⁴⁰ Vgl. The Syria Trust for Development, „Al-Qā’ima al-Waṭaniya li-Ḥaṣr ‘Anāṣir at-Turāt aṭ-Taḡāfi al-Lāmāddī as-Sūrī [Das nationale Verzeichnis für die Erfassung der syrischen immateriellen Kulturerbenelemente]“, <<https://www.ich.sy/ar/category/NAT>> 20.08.2017.

onen zu den jeweiligen Elementen in den schriftlichen Quellen.

- Phase zwei: die Gestaltung des Arbeitsteams, das drei Ebenen hat: 1) ein Aufsichtskomitee aus Experten des Kulturerbes; 2) der Leitungstab, der eine Finanz- und Rechtsabteilung habe, die Arbeit der Forschenden beaufsichtigt und schließlich zwischen den drei Teamebenen koordiniert; 3) eine Arbeitsgruppe aus 40 Mitgliedern.
- Phase drei: die Durchführung der Feldarbeit durch Interviews mit den Praktizierenden des jeweiligen Elements.

Eine interessante Funktion der Webseite ist die Interaktivität. Jeder darf nach einer Registrierung Elemente und diesbezügliche Informationen hinzufügen, was die Bereicherung der schon vorgelegten Kenntnisse sichert und zur gesellschaftlichen Beteiligung an der Erfassung des immateriellen Kulturerbes motiviert. Des Weiteren berichtet die Webseite stets über die neuen Symposien, Workshops, Forschungen und Publikationen mit Schwerpunkt IKE. Ein nationales Verzeichnis der Elemente des syrischen Kulturerbes befindet sich auch auf der Webseite.

Zusammenfassung und Kritik

Die vier Hauptakteure im Bereich der Erhaltung syrischen immateriellen Kulturerbes, nämlich die UNESCO, der Staat, die NGOs und die syrischen Sammler, sind mit unterschiedlichen Methoden und in unterschiedlichem qualitativem Grade an das syrische IKE herantreten. Die UNESCO hat ihrerseits vor 2003 mehrheitlich mit Promotionsmaßnahmen gearbeitet, wie z. B. mit der Verbreitung von Schallplatten und CDs, in denen auch einige syrische Musiktraditionen enthalten waren. Der lange Weg zur IKEK brachte zwar neue Projektkonfigurationen bezüglich der Förderung und Erhaltung der immateriellen Kulturelemente mit sich, doch deren Umsetzung war im Allgemeinen langsam und involvierte viel Bürokratie. Nach der Verabschiedung der IKEK 2003 bestand für die UNESCO die allerdringlichste Aufgabe darin, den in jenem Bereich Beschäftigten sowie den jeweiligen Communitys das Konzept des immateriellen Kulturerbes zu veranschaulichen und dabei diesbezügliche Projekte zu entwickeln. Im ostmediterranen Gebiet initiierte die UNESCO dann das MedLiHer-Projekt (2009), in dem u. a. die syrischen Experten zum ersten Mal unvertrauten Begriffen und Konzepten des immateriellen Kulturerbes und des Community-Engagements ausgesetzt wurden. Das Projekt war sicherlich als Erstmaßnahme gut, genügte aber zum einen nicht und wurde zum anderen zumindest wegen der politischen Lage in Syrien nicht zum gedachten Ende geführt. In der Phase nach

2011 reagierte die UNESCO auf die Verluste im syrischen Kulturerbe noch immer materiell orientiert. Dabei wurden mehrere Konferenzen mit starkem Fokus auf die zerstörten historischen Bauten abgehalten. Die syrischen Musiktraditionen fanden ihrerseits nur in einem Meeting Beachtung, wobei späterhin nur wenige der daraus resultierenden Beschlüsse angewandt wurden. Darüber hinaus hat man dabei die Notwendigkeit übersehen, syrischen Musikethnologen und Erhaltungsexperten tiefgreifende Trainingsangebote für das Erfassen und die Erhaltung der syrischen Musiktraditionen anzubieten. Ohne diese wichtige Maßnahme werden diese Traditionen weiter aussterben.

Der syrische Staat selbst griff vor der Ratifizierung der IKEK zur Folklorisierung, wenn es um das IKE im Allgemeinen und die Musiktraditionen im Besonderen ging. Dazu kam die Politisierung anderer Musiktraditionen zum Zweck der Nationenbildung und des Zusammenhaltdiskurses. Dies alles führte selbstverständlich zu einer „Aushöhlung“ der betroffenen Musiktraditionen, die dann u. a. dadurch ihre kontextuale Bedeutung für die jeweilige ethnische oder religiöse Gruppe verloren und zudem eine neue, jedoch komplett kontextferne Bedeutung erhalten haben. Jedenfalls verhielt sich der Staat so, als ob die Auftritte sowohl auf den Folklore-Festivals als auch bei den politischen und staatlichen Zeremonien Privilegien für die „gehorchenden“ Gruppen seien bzw. als ob der Ausschluss anderer Gruppen davon als eine Art „Bestrafung“ anzusehen sei. Bedauerlicherweise war die Politisierung in beiden Richtungen, nämlich bei den privilegierten und erpressten Gruppen, aktiv und tat den jeweiligen Musiktraditionen nie gut. Gleichwohl brachte die Ratifizierung der IKEK (2004) neue Umstände mit sich. Auf der einen Seite sollten die benachteiligten Gruppen und deren IKE endlich ein Teil der syrischen Gesellschaft und Kultur sein dürfen, was aber in Wirklichkeit erst nach 2011 allmählich in Gang gesetzt wurde. Auf der anderen Seite räumt die Konvention den jeweiligen Communitys das Recht ein, ihr eigenes IKE zu definieren und die für seine Erhaltung notwendigen Maßnahmen mitzubestimmen. Soweit der Autor weiß, liegen in Syrien die Fortschritte in diesem Bereich im Rückstand. Bei solchen Entscheidungen haben also die Communitys nicht immer oder nur oberflächlich das Wort, egal ob die Verantwortlichen der Sammel- und Erhaltungsprojekte dem Staat oder den neuen dem Staat nahestehenden NGOs zugehören.

Die NGOs im Bereich des Kulturerbes bilden tatsächlich in Syrien zwei Typen: staatsnah und -fern. Die ersteren dürfen zwar ohne Restriktionen arbeiten. Doch sie führen keine ernsthaften Sammel- und Erhaltungsprojekte durch und folgen der Propaganda des Staates, indem sie nur in bestimmten Gebieten aktiv

arbeiten oder ihren Fokus auf bestimmte Communitys legen. Hingegen ist die zweite Gruppe in ihrem Handeln eingeschränkt und betreibt eine Art „musealer Aufbewahrung“ des IKE, wie z. B. beim Tscherkessischen Wohltätigkeitsverband oder bei den NGOs in der Damaszener Altstadt. Deswegen bedarf es Änderungen in diesem Bereich, die besonders die Unabhängigkeit, Freiheit und Zugänglichkeit der NGOs sichern. Dieselben Rechte sollen auch für die Privatsammler gelten. Die Letztgenannten leiden aber meistens viel stärker unter finanzieller Not und sind daher nicht in der Lage, die Ergebnisse ihrer Arbeit zu publizieren oder die eigene Sammlung in einem guten Zustand zu bewahren.

Die Erhaltung des syrischen Kulturerbes einschließlich der syrischen Musiktraditionen erfordert in der Tat vom syrischen Staat sowie von der UNESCO mehr Flexibilität und mehr Nähe zur Wirklichkeit. Eine Angelegenheit, die durch Experten-Meetings und Scheintätigkeiten nicht erreicht werden kann.

Einführung in die Musiklandschaft Syriens

Es ist schwierig, eine deutliche, abgegrenzte und einheitliche Definition der unfassbar vielfältigen syrischen Musiktraditionen zu finden. Denn sie sind einerseits ein Konglomerat von verschiedenen ethnischen und/oder religiösen Musiktraditionen und bestehen andererseits aus städtischen, ländlichen und beduinischen Genres, Aufführungspraktiken, Instrumenten und Dialekten. Daher begnügt man sich an dieser Stelle mit der Vorstellung einiger Genres dieser verschiedenen Musiktraditionen, die an sich insgesamt als eine grobe Definition der syrischen Musiktraditionen zu betrachten ist. Zunächst werden aber das Land und dessen Gruppen vorgestellt.

Landschaft

Aus verfassungsrechtlicher Sicht hat das moderne Syrien vierzehn Regierungsbezirke. Geografisch gesprochen kann die Landschaft des Landes jedoch in sieben Gebiete aufgeteilt werden: das Küstengebiet einschließlich des Küstengebirges, das *al-Qalamūn*-Gebirge einschließlich der Golanhöhen und Damaskus mit dessen südlicher ländlicher Umgebung, das *Haurān*-Flachland (Arabisch: Sahl Haurān) und der *Ġabal al-‘Arab* (Araber-Berg), der *Ġabal al-Kurd* (Kurdenberg) einschließlich Aleppo, das *al-Ġāb*-Flachland (Arabisch: Sahl al-Ġāb), das *al-Ġazīra*-Dreieck und die *aš-Šām*-Wüste.³⁴¹

Diese unterschiedlich geprägten Landschaften und deren Erweiterungen in den Nachbarländern begünstigten die Entstehung von unterschiedlichen Kulturen bzw. von ausdifferenzierten Varianten der einen Kultur oder boten je nach Lage einen Zufluchtsort für die benachteiligten Gruppen an.

Gruppen

Es gibt in Syrien keine aktuellen offiziellen Bevölkerungsstatistiken, die sich auf die Zahlen der religiösen und ethnischen Minderheitenbevölkerung beziehen. Deshalb werden hier die diesbezüglichen Informationen aus inoffiziellen oder nicht syrischen Quellen entnommen, auch wenn sie ungenau sind.

³⁴¹ Die Bezeichnung „*aš-Šām*“ designiert in den heutigen arabischen Fachbüchern das Gebiet zwischen dem östlichen Ufer des Mittelmeers, dem Irak, der Türkei und der saudi-arabischen Wüste und wird in den westlichen bzw. westeuropäischen Fachbüchern mit der Bezeichnung „Levante“ oder „Morgenland“ gleichgesetzt. Hier wird stattdessen die Bezeichnung „*Ostmittelmeerraum*“ verwendet in Anlehnung an die vom saudi-arabischen Schriftsteller ‘Abd ar-Raḥmān Munīf initiierte Bezeichnung „*Šarq al-Mutawassīṭ*“.

Selbstverständlich beziehen sich die in diesem Zusammenhang aufgeführten Zahlen und Informationen auf die Bevölkerungsverteilung vor dem Jahr 2011. Hauptsächlich ist Syrien von Arabischsprachigen bewohnt, die sich mit ca. 86,6 %³⁴² der Bevölkerung überwiegend als Araber betrachten. Diese können je nach Glaubensrichtung wie folgend eingestuft werden: Sunniten, Schiiten, Alawiten, Drusen, Ismailiten, Griechisch-Orthodoxe, Griechisch-Katholische, Protestanten und Römisch-Katholische (Lateiner genannt).

Die arabischsprachigen Communitys

Die sunnitischen Araber sind die Mehrheit in Syrien und befinden sich in fast allen o. g. Gebieten. Deshalb pflegt diese Gruppe je nach Gebiet unterschiedliche profane Musiktraditionen. Ihre religiösen Musiktraditionen sind im Gegenteil sehr ähnlich. Alternativen zeigen sich bei den Sufis, die mehrere Orden haben. Das Eintreffen der Araber in Syrien wird normalerweise mit der islamischen Eroberung im 7. Jh. assoziiert. Doch einige große arabische Stämme, wie z. B. al-Ġasāsina (die Ghassaniden), befanden sich zu jener Zeit und Jahrhunderte zuvor bereits in diesem Gebiet.

Mit dem Ernennen der arabischen Sprache als Amtssprache nahm die Zahl der Arabischsprachigen aus den Angehörigen anderer Sekten unter der Umayyaden- und Abbasiden-Herrschaft zu. Dabei spielte auch die Bekehrung zum Islam eine entscheidende Rolle. Vor allem war dies der Fall in den religiösen, politischen und wissenschaftlichen Zentren wie Damaskus und Aleppo. Auf dem Land verbreitete sich die arabische Sprache hingegen intensiver erst ab dem 11. Jh. weiter als Konsequenz der Missionierungen anderer Sekten, wie z. B. im Falle der Ismailiten, Alawiten und Drusen. Ab dem 17. Jh. kamen die arabischen Beduinen und brachten ihre arabischen Dialekte in die anderen ländlichen Gebiete. Im 20. Jh. haben aber eher die politischen Regierungen die Arabisierungsversuche im Lande vorgenommen. Die arabischen Bewohner der syrischen Städte und Dörfer sowie die dort lebenden Angehörigen anderer Ethnien sprechen dennoch keine arabische Hochsprache, sondern verwenden jeweils eigene Dialekte.

Die arabischen Beduinen

Wie bereits gesagt, bewegen sich die arabischen Beduinen seit frühen Zeiten

³⁴² Vgl. Michael Izady, „Syria. Linguistic Composition in 2010“, in: Atlas of the Islamic World and Vicinity (Columbia University, Gulf2000 project, 2006–present), <http://gulf2000.columbia.edu/images/maps/Syria_Languages_Detailed_lg.png> 03.02.2018.

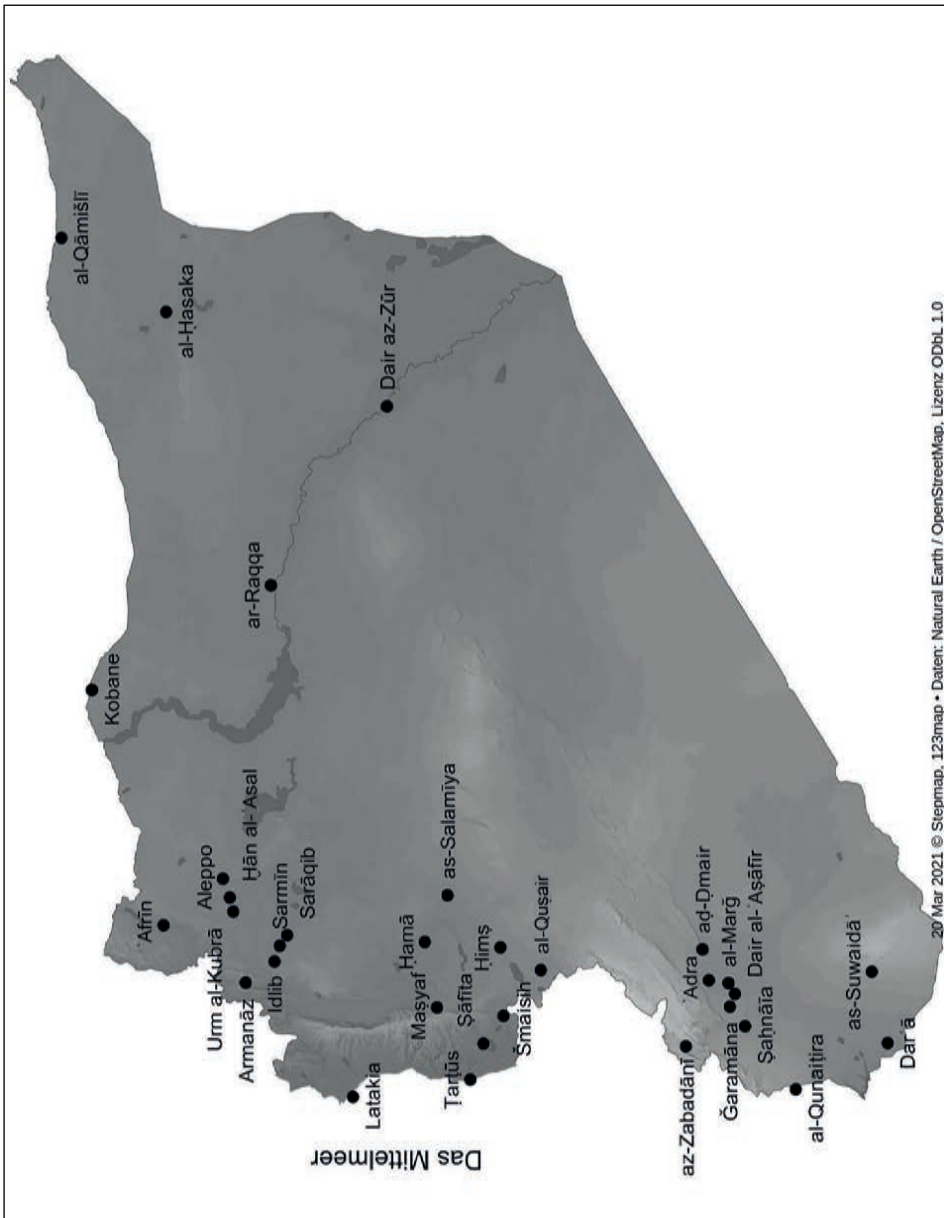


Abbildung 3: Karte Syriens (2)

permanent zwischen der arabischen Halbinsel und der oberen Grenze des Ostmittelmeerraums. Vielmehr sind aber die letzten großen Auswanderungen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts bis hin zum 19. Jh. für die Zusammensetzung der heutigen beduinisch-stämmigen Bevölkerung Syriens verantwortlich. Mehrere

große Stämme waren Aḥmad Zakarīyā nach dabei beteiligt, nämlich *Banū Ḥālīd* aus al-Iḥsāʾ im heutigen Saudi-Arabien, *al-ʿAqīdāt* aus Naǧd im heutigen Saudi-Arabien, *al-Abī Šaʿbān* aus dem Irak, *Šammar* aus Naǧd und *ʿNiza* aus dem Nordhedschas. Diese Stämme siedelten jeweils in Dīrat aš-Šunbul östlich von Ḥimṣ, in Dair az-Zūr, in ar-Raqqa, in den Gebieten zwischen einerseits Ġabal al-Biṣrī (nahe Dair az-Zūr) und Ġabal al-ʿUmūr (nahe Palmyra) und andererseits dem Euphrat sowie teilweise in den Golanhöhen und Ḥaurān und teilweise nahe Ḥamā und Ḥimṣ.³⁴³ Zudem gab es auch ursprünglich beduinische Stämme im Ostmittelmeerraum, wie z. B. *al-Mawālī* in Mitte-, Nord- und Ostsyrien und *as-Sarḥān* in Südsyrien.³⁴⁴

Nichtsdestoweniger kann man heute kaum von den arabischen Beduinen als Nomaden sprechen. Einige entschieden sich für ein eher sesshaftes Leben und gründeten ihre eigenen Dörfer v. a. entlang des Euphrats oder der vielen anderen Flüsse jenes Gebiets. Infolgedessen widmeten sie sich landwirtschaftlichen Tätigkeiten. Einige siedelten sich in den dortigen Ortschaften an, die später in Städte hineinwuchsen, wie z. B. im Falle von al-Abī Šaʿbān und al-ʿAqīdāt jeweils in ar-Raqqa und Dair az-Zūr. Erzwungene Sesshaftmachung war jedoch meistens der Fall, auch wenn sie normalerweise als Unterdrückung verurteilt wird. Doch die Beziehungen der Beduinen zueinander einerseits und zu den Städten und Dörfern andererseits waren nur ab und zu gut. Plünderungen und Überfälle seitens der Beduinen waren ein großes Problem für die Städte und Dörfer mindestens seit den großen arabisch-beduinischen Auswanderungen von der arabischen Halbinsel in die Wüste des Ostmittelmeerraums ab dem 17. Jahrhundert. Zakarīyā berichtet, wie schrecklich die Überfälle waren und wie die Osmanen, die Ägypter und später die Franzosen die erzwungene Sesshaftmachung als Gegenmaßnahme ergriffen.³⁴⁵ Auf jeden Fall verzichteten nicht all diejenigen, die eigene Siedlungen gründeten oder die in Siedlungen eingebracht wurden, auf die Herdenhaltung. Innerhalb dieser Gruppe trieben auch viele keinen Ackerbau. Ihre Siedlungen waren also nur zum vorübergehenden Aufenthalt gedacht. Neben den Semi-Nomaden gab es außerdem auch die Nomaden, die überhaupt gar keinen stabilen Aufenthaltsort hatten. Trotzdem bewegten sie sich ungefähr in einer festgelegten Landschaft.

³⁴³ Vgl. Aḥmad Waṣfī Zakarīyā, *ʿAšāʾir aš-Šām [Die Stämme des Ostmittelmeerraums]*, Damaskus ²1983, S. 107 f.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 102 f.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 108–113.

Die Gruppen anderer Islamauslegung

Die Gruppen, die im Vergleich zum sunnitischen Islam eine andere Islamauslegung haben, sind die Schiiten, Alawiten, Drusen und Ismailiten. Die zwölfer-schiitischen Araber bilden in Syrien eine Minderheit, die mit ca. 1,1 % der syrischen Bevölkerung³⁴⁶ in verschiedenen Teilen Syriens wie z. B. Damaskus und dem ländlichen Gebiet von Idlib ansässig ist und ihre eigenen religiösen Musiktraditionen hat. In Bezug auf weltliche Musik hat diese Gruppe vermutlich eine Musiktradition, die der ihrer sunnitischen Umgebung ähnelt.

Die Region des Küstengebirges ist überwiegend von den Alawiten besiedelt, die ca. 12 % der Bevölkerung in Syrien bilden. Die Alawiten gehörten einst zu den verschiedenen schiitischen Gruppen, deren Glauben sich im Laufe der Zeit voneinander unterschieden. Die Gründung der alawitischen Sekte im 9. Jh. wird dem Iraker Muḥammad Ibn Nuṣair al-Bakrī an-Namīrī zugeschrieben, nach dem auch die Sekte in den orientalistischen und sunnitisch-theologischen Schriften bis zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts benannt wurde. Der Umschwung der alawitischen Sekte ereignete sich durch den Gelehrten al-Ḥaṣībī, der ein Schüler des persischen Asketikers namens al-Ġunbulānī war. Al-Ḥaṣībī formte die Sekte neu und weitete die missionarische Arbeit der Sekte im 10. Jh. weiter aus, wovon viele heutige syrische Gebiete betroffen waren.³⁴⁷ Die durch die Bekehrungen entstandenen alawitischen Siedlungen befanden sich u. a. im niedrig gelegenen West-Ḥamā und dann in den Bergen nahe Ṭartūs und Ṣāfīta. Von dort aus verbreitete sich die Sekte Richtung Latakia.³⁴⁸ Die Festigung der Alawiten als eine Community einerseits und ihre Reorganisierung in Stämmen andererseits erfolgte eher im 13. Jh. mit dem Eintreffen von Makzūn as-Singārī, der mit seinen Stammesangehörigen aus Singār – den Bergen an der heutigen Grenze zwischen Syrien und Irak – die von den Ayyubiden und Ismailiten belagerten Alawiten rettete.³⁴⁹ Gleichwohl spielten die ständige religiös und ethnisch bedingte Reformulierung der alawitischen Identität, die heidnischen und christlichen Hintergründe der Bekehrten sowie die christliche Umgebung anscheinend eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der kulturellen Identität der Alawiten. Diese eigene Identität unterscheidet sie von den anderen schiitischen

³⁴⁶ Vgl. Michael Izady, „Syria. Religious Composition in 2010“, in: Atlas of the Islamic World and Vicinity (Columbia University, Gulf2000 project, 2006–present), <http://gulf2000.columbia.edu/images/maps/Syria_Religion_Detailed_lg.png> 03.02.2018.

³⁴⁷ Vgl. Stefan Winter, *A History of the 'Alawis. From Medieval Aleppo to the Turkish Republic*, Princeton 2016, S. 12–20.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 29 f.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 38 f.

Gruppen sowie vom Islam im Allgemeinen. Demzufolge waren sie bis zum 19. Jh. marginalisiert und wurden dementsprechend als Gruppe geschlossener. Da sie aber auch eine Geheimreligion führen, sind kaum Informationen über ihre ggf. religiöse Musik vorhanden. Die Sammlerin Firyāl Salīmah aš-Šwaikī nennt jedenfalls ein Genre namens *Nūbih*. Damit sei ihr zufolge in erster Linie ein Sufipfad gemeint, wobei die alawitischen Gelehrten bei ihren Treffen u. a. Gedichte sufistischer Dichter mit Instrumentalbegleitung singen. Der Name gilt aber anscheinend auch für Musikgruppen, nämlich für „Ṭabl-wa-Mizmār“-Ensemble (Ensemble von Trommeln und Kegeloboen), die dort sowohl in religiösen als auch in profanen Angelegenheiten anstelle von „an-Nawar“ (s. S. 161 ff.) auftreten.³⁵⁰

Die größte syrische Drusen-Community befindet sich im Regierungsbezirk as-Suwaidā' (auch *Ġabal al-'Arab* genannt). Die anderen Siedlungsgebiete umfassen al-Ġūṭa – v. a. in Ġaramāna und Ṣaḥnāia –, Nord-Idlib und al-Quṣair (Südwest-Ḥims). Die Drusen betragen in Syrien etwa 3,2 % der Bevölkerung.³⁵¹ Ursprünglich ist der Drusenglaube im 11. Jh. unter der Herrschaft der Fatimiden-Ismailiten in Ägypten entstanden. Wie bei den Alawiten ist eine Bekehrung bei den Drusen ausgeschlossen. Trotzdem gab es Hood zufolge ganz am Anfang Missionsaktivitäten von Nordafrika bis Indien, während derer auch ein paar Siedlungen in Syrien gegründet und neue Mitglieder anderer Ethnien und Glauben (darunter wahrscheinlich auch Kurden) in die Community eingeweiht wurden. Wegen Verfolgungen waren die Drusen allerdings zunächst in Teile des Libanongebirges geflohen. Erst im 18. Jh. mussten mehrere große Familien, die einen Konflikt gegen anderen Familien verloren hatten, ihre Siedlungen im Libanongebirge verlassen und nach dem heutigen Regierungsbezirk as-Suwaidā' auswandern.³⁵² Die Zuwanderung Richtung as-Suwaidā' ging in den folgenden Jahren weiter. Die Zuwanderer brachten laut Abū Ismā'īl ihre eigenen Musiktraditionen mit, die immer noch im Libanongebirge praktiziert werden, und übernahmen mit der Zeit die Musiktraditionen der neuen beduinischen und ḥaurānischen Umgebung.³⁵³ Ihr Repertoire ist daher sehr vielfältig.

³⁵⁰ Vgl. Firyāl Salīmah aš-Šwaikī, *al-Baḥr at-Tāliṭ. Al-Aġānī ar-Riḥīya as-Sāḥiliya. Lamḥa Tāriḥīya ma'a t-Tauḥīq wa-š-Šarḥ wa-t-Ta'līq* [Das dritte Meer. Die ländlichen Küstenlieder. Eine kurze geschichtliche Darstellung mit Dokumentation, Erklärung und Annotation] (= Mašrū' Ġam' wa-Ḥifz at-Turāṭ aš-Ša'bī 39), Bd. 1, Damaskus 2012, S. 284 ff.

³⁵¹ Vgl. Izady, „Syria. Religious Composition in 2010“ (wie Anm. 346).

³⁵² Vgl. Kathleen Hood, *Music in Druze Life. Ritual, Values and Performance Practice*, London 2007, S. 4–9.

³⁵³ Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 47.

Anlässe zur Ausübung religiöser Musik, von der später berichtet wird, gibt es unter den Drusen nur wenige.

Die Ismailiten sind, wie die Zwölfer-Schiiten, eine der schiitischen Gruppen, deren Interpretation des Islams sich von derjenigen des offiziellen Islamglaubens unterscheidet. Politisch sind sie ca. Mitte des 9. Jahrhunderts durch einen Aufstand gegen die Abbasiden geworden, sodass sie danach eine Dynastie namens Fatimiden in Nordafrika gründeten. Wegen eines politischen Konflikts bezüglich der Thronerbschaft im Jahr 1094 spalteten sich die Ismailiten erstmals in Nizari und Musta'lian. Durch die Missionsaktivitäten, die schon vor dieser Spaltung stattgefunden hatten, entstanden u. a. die ersten Siedlungen in Syrien. Die stärkere Ismailiten-Präsenz dort wurde allerdings erst später von den Nizaris verwirklicht, deren Hochburg damals im Iran lag. Die Nizaris errichteten mehrere Schlösser in Syrien wie das bekannte Maşaf-Schloss. Mit der Mongolen-Invasion 1256 wurde der Ismailiten-Staat in Syrien gestürzt.³⁵⁴ Die politische Lage unter den Mameluken und den darauffolgenden Osmanen führte dazu, dass die syrischen Ismailiten bis Mitte des 19. Jahrhunderts im Küstengebirge geblieben seien, wo sie in einer mehrheitlichen Umgebung von alawitischen Stämmen lebten. Aus verschiedenen Gründen entflammten ständig Konflikte zwischen den beiden religiösen Gruppen.³⁵⁵ Die meisten Ismailiten wanderten allmählich in der Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen³⁵⁶ oder wegen dieser Konflikte in das Gebiet von as-Salamīya ab.³⁵⁷ An der Wüstengrenze liegend beherbergt as-Salamīya heutzutage viele der Ismailiten in Syrien, die ca. zwei Prozent³⁵⁸ der ganzen Bevölkerung formen. Bereits zur Ankunftszeit der Ismailiten waren das Gebiet von as-Salamīya und dessen Umgebung voller arabischstämmiger Beduinen. Die Ismailiten fanden sich also in einer jener der Drusen ähnlichen Situation. In diesem Zusammenhang kann man auf jeden Fall wenig von einer einseitigen Assimilation und mehr von einer einseitigen Akkulturation sprechen, denn anders als die Drusen haben die Ismailiten keine Identität aus den übernommenen Traditionen und Gewohnheiten herausentwickelt. Trotzdem verschmilzt das Repertoire der Ismailiten bzw. des Gebiets von as-Salamīya die weltlichen Musiktraditionen zweier Regionen: dieje-

³⁵⁴ Vgl. Farhad Daftery (Hrsg.), *A Modern History of the Ismailis. Continuity and Change in a Muslim Community* (= Ismaili Heritage Series 13), London 2011, S. 1–4.

³⁵⁵ Vgl. Dick Douwes, „Modern History of the Nizari Ismailis of Syria“, in: Daftery (Hrsg.), *A Modern History of the Ismailis* (wie Anm. 354), S. 19–43, hier: S. 20–23.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 28.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 32.

³⁵⁸ Vgl. Izady, „Syria. Religious Composition in 2010“ (wie Anm. 346).

nigen des Küstengebirges mit denjenigen der arabischen Beduinen. Von einer ismailitischen religiösen Musiktradition wird hingegen unter den Ismailiten kaum gesprochen. Jedenfalls erwähnte Douwes, dass die „ismailitische literarische Produktion unter den Osmanen“ auch *Anāšīd Dīnīya* (wörtl. religiöse Gedichte oder Lieder) umfasste.³⁵⁹ Anscheinend gab es eine religiöse Gesangstradition unter den Ismailiten, die entweder allmählich verschwand oder heutzutage nur von den Gläubigen in bestimmten Zeremonien vorgetragen wird.

Die Melkiten und andere arabischsprachige Christen

Wegen der 451 n. Chr. aus dem Konzil von Chalcedon resultierenden Änderungen des christlichen Credo teilten sich die Kirchen in chalcedonisch und antichalcedonisch auf. Im damaligen Syrien bezeichneten die antichalcedonischen Christen deren chalcedonische Mitbrüder als die *Melkiten*.³⁶⁰ Die Letzteren hatten deswegen stärkere Beziehungen zu Konstantinopel. Dies führte dazu, dass sie ab dem 12. Jh. den byzantinischen Ritus übernahmen, obwohl sich das Neo-Aramäische bis zum 14. Jh. in einigen Gebieten als Liturgiesprache erhielt.³⁶¹ Unter der Auswirkung der islamischen Eroberung verlor das Neo-Aramäische mit der Zeit seine Rolle als Umgangssprache unter den Melkiten und wurde durch das Arabische ersetzt, das dazu ab dem 10. Jh. mehr und mehr Einzug in die Liturgie hielt.³⁶² Im 18. Jh. verzweigten sich die Melkiten erst einmal in Griechisch-Orthodoxe und Melkitisch-Katholiken, die eine Union mit dem apostolischen Stuhl in Rom eingehen wollten.³⁶³ Es gibt keine Einigkeit über die Zahl der Mitglieder beider Gruppen im gesamten Syrien. Im Jahr 2009 schätzte Dīk ihre Zahlen als 200.000 melkitisch-katholische³⁶⁴ und 700.000 griechisch-orthodoxe³⁶⁵ Mitglieder – jeweils ca. 1 % und 3 % der Gesamtbevölkerung. Die weltliche Musik dieser beiden Gruppen variiert je nach Gebiet. Ihre religiöse Musik, die sich die byzantinische Kirchenmusik zum Vorbild nimmt, ist identisch und unterscheidet sich von derjenigen der heute selbsternannten syrisch-orthodoxen Christen.

³⁵⁹ Vgl. Douwes, „Modern History of the Nizari Ismailis of Syria“ (wie Anm. 355), S. 24.

³⁶⁰ Vgl. Heinrich Husmann und Peter Jeffery, Art. „Syrian Church Music“, in: *NNGrove*, Bd. 24, London 2001, S. 857–867, hier: S. 858.

³⁶¹ Vgl. Ulrike Nieten, Art. „Syrische Kirchenmusik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 185–200, hier: Sp. 188.

³⁶² Vgl. Ignāṭīyus Dīk, *al-Masīḥīya fī Sūrya. Tārīḥ wa-lš'ā'* [Das Christentum in Syrien. Geschichte und Ausstrahlung], Bd. 2, Aleppo 2008, S. 167.

³⁶³ Vgl. ebd., Bd. 3, Aleppo 2009, S. 230.

³⁶⁴ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 261.

³⁶⁵ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 283.

Darüber hinaus gibt es in Syrien eine kleine Minderheit von Römisch-Katholiken und Protestanten. Die römisch-katholische Kirche in Syrien, deren Anhänger im Jahr 1997 etwa 11.000 zählten³⁶⁶ (ca. 0,06 % der damaligen Gesamtbevölkerung), entstand hauptsächlich während der Kreuzzüge. Erst ab dem 19. Jh. begannen nach Dīk aber die „Christen des Orients“, sich der römisch-katholischen Kirche anzuschließen.³⁶⁷ Die Zahl der Protestanten in Syrien steigt allmählich seit dem 19. Jh. und beträgt heute ungefähr 12.000 Anhänger (ca. 0,05 % der heutigen Gesamtbevölkerung).³⁶⁸

Die Araber anderer Nationalitäten

Neben den o. g. Gruppen lebten in Syrien zur Zeit des Widerstands 2011 noch Inhaber anderer Nationalitäten, wie z. B. Iraker und Somalier sowie Palästinenser. Die allermeisten der Letztgenannten sind seit 1948 nach Syrien geflüchtet. Ihre Zahl beträgt heute etwa 438.000 Personen, die sich hauptsächlich in den Städten, Damaskus einschließlich ihres ländlichen Gebietes, Ḥamā, Ḥimṣ, Aleppo und Darʿā befinden und großteils in insgesamt 12 Flüchtlingscamps leben.³⁶⁹ Diese Camps sind gewissermaßen von ihrer städtischen oder ländlichen Umgebung abgeschnitten, was selbstverständlich ständig zu einem Ausgrenzungsgefühl unter den dort lebenden Palästinensern führt. Zudem sind die Palästinenser in unterschiedlichen Graden etlichen Problemen wie der Arbeitslosigkeit, der Armut, der Ausreisebeschränkung sowie psychologisch und sozial bedingten Depressionen ausgesetzt. Bezüglich ihrer kulturellen Rechte dürfen die Palästinenser ihre Musiktraditionen in Syrien problemlos praktizieren. Ähnlichkeiten zwischen den palästinensischen und syrischen Musiktraditionen sind evident. Die Palästinenser teilen sogar ihre religiöse Musik mit den anderen sunnitischen Arabern.

Ihrerseits werden die Somalier offiziell als Araber betrachtet. Sie haben aber eine eigene Sprache. Gleichwohl sind bezüglich der Zahlen somalischer Flüchtlinge, die seit den 90er-Jahren in einigen der syrischen Großstädte wie Damaskus leben, keine offiziellen Statistiken vorhanden. Die Zahl liegt aber wahrscheinlich bei einigen Tausenden. Im Vergleich zu den meisten Palästinensern leben sie innerhalb der Städte. Für sie wurden also keine dauerhaften Orte bzw. Camps vorgesehen. Dasselbe gilt großteils für die Iraker, die mehrheitlich ab

³⁶⁶ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 398.

³⁶⁷ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 386 f.

³⁶⁸ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 399 ff.

³⁶⁹ Vgl. UNRWA, „Where We Work“, <<https://www.unrwa.org/where-we-work/syria>> 22.08.2019.

2003 nach Syrien flüchteten. Ihr bevorzugter Aufenthaltsort ist Damaskus. Die staatlichen diesbezüglichen Statistiken fehlen hier auch. Doch nach dem UNHCR betrug 2007 die Zahl irakischer Flüchtlinge in Syrien mehr als 1,2 Million Personen.³⁷⁰ Nur einige Zehntausende kehrten in den letzten Jahren nach Irak zurück. Im Prinzip dürfen die Iraker in Syrien ihre Musiktraditionen praktizieren, von denen einige mit den Musiktraditionen der östlichen Gebiete Syriens verwandt sind.

Die nicht arabischsprachigen Communitys

Unter den nicht arabischsprachigen Communitys leben in Syrien Kurden, Jesiden, Turkmenen, Tscherkessen, Syrer, Assyrer, Chaldäer, Juden, Armenier und Maroniten. Diese alle beherrschen zwar oft die arabische Sprache bzw. die arabische Umgangssprache mit verschiedenen Dialekten. Sie sprechen aber untereinander lieber in ihrer eigenen Sprache oder betrachten sich als „Nichtaraber“.

Die Kurden und Jesiden

Den Quellen zufolge befinden sich die Kurden (bzw. ihre nicht kurdischen Vorfahren) seit 4000 Jahren³⁷¹ neben anderen ethnischen Gruppen in den Gebieten der Osttürkei, des Westirans und des Nordiraks. In Syrien leben sie heutzutage hauptsächlich im nördlichsten Gebiet, das die folgenden (Klein-)Städte samt ihren ländlichen Gegenden umfasst: ‘Afrīn, Kobane (auch ‘Ain al-‘Arab genannt), al-Qāmišlī und al-Ḥasaka. In einigen solcher Städte, wie z. B. ‘Afrīn, erfolgte die kurdische Besiedlung bereits vor Jahrhunderten, während andere, wie al-Ġazīra-Region (wörtl. die Insel; die Bezeichnung gilt für das Land zwischen Euphrat und Tigris), von den kurdischen und arabischen Nomaden für das saisonale Weiden benutzt und Ende des 19. Jahrhunderts von den beiden Gruppen besiedelt wurden.³⁷² In den 20er- und 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts gab es auch eine wegen der Unterdrückung der Kurden in der Türkei motivierte kurdische Auswanderung in Richtung al-Ġazīra. Die syrischen Kurden, die Izady nach ca. 8,9 % der Bevölkerung in Syrien bilden,³⁷³ sprechen den Kurmandschi-Dialekt und bekennen sich offiziell zum sunnitischen Islam. Trotzdem sind sie in Wirklichkeit nicht alle Muslime, z. B. befindet sich in

³⁷⁰ Faisal al-Miqdad, „Iraqi Refugees in Syria“, in: *Forced Migration Review* (Juni 2007), S. 19–20, <<https://www.fmreview.org/iraq/almiqdad>> 22.08.2019.

³⁷¹ Vgl. Kerim Yildiz, *The Kurds in Syria. The forgotten People*, London 2005, S. 5.

³⁷² Einige erzwungene oder freiwillige Sesshaftmachungen v. a. der arabischen Nomaden gehen im genannten Gebiet sogar auf frühere Zeiten zurück.

³⁷³ Vgl. Izady, „Syria. Linguistic Composition in 2010“ (wie Anm. 342).

‘Afrīn und ihrer Umgebung eine Jesiden-Community. Die Jesiden, die auch ein paar Siedlungen in al-Ġazīra haben und deren Präsenz in Syrien wahrscheinlich bis ins 12.–13. Jh. zurückgeht, leben hauptsächlich in Singār im Irak. Die türkischen und nomadischen Jesiden beteiligten sich Açıkyıldız zufolge auch an den beiden o. g. kurdischen Auswanderungsbewegungen nach al-Ġazīra.³⁷⁴

Obwohl das Jesidentum oft als eine sehr alte Religion, der einmal alle Kurden in der Vergangenheit angehörten, beschrieben wird, könne dessen Existenz erst ab dem 12. Jh. verfolgt werden, als der sog. Scheich ‘Adi – ein renommierter arabischer Sufi – Açıkyıldız zufolge ein eigenes *Zāwiya* (wörtl. Ecke; *Zāwiya* bezeichnet den Raum, in dem die Sufi-Rituale praktiziert und die Sufi-Lehren weitergegeben werden) im hochgelegenen Tal *Lalisch* errichtete. Damals praktizierten die kurdischen Bewohner des Tals vermutlich eine Mischung aus verschiedenen alten persischen Glaubensrichtungen. Die mystischen und sufistischen Gedanken von Scheich ‘Adi hatten einen prägenden Eindruck auf die Einheimischen. Ebenfalls übten die Glaubensvorstellungen der lokalen Bewohner mit der Zeit einen wichtigen Einfluss auf den ‘Adawis-Orden aus, bis das Jesidentum in seinem jetzigen Zustand im 15. Jh. als eine eigenständige, vom Islam distanzierte Religion angesehen wurde.³⁷⁵

Es wird vermutet, dass die kurdischen Nomaden, die später al-Ġazīra besiedelt hatten, sich innerhalb der Gebiete in Südostanatolien und Nordostsyrien bewegten und damit die gleiche Rolle wie die der arabischen Nomaden gespielt hatten, nämlich die Aufrechterhaltung und die Verbreitung ihrer eigenen Traditionen und der Traditionen der anderen Gruppen in den von ihnen durchwanderten Gebieten. Objektiv betrachtet könnte man von einer Ähnlichkeit zwischen den weltlichen Musiktraditionen der syrischen Kurden und denjenigen der Kurden in der Südosttürkei sprechen. Eine religiöse Musik unter den sunnitischen Kurden ist zwar vorhanden, ihr wird aber, im Vergleich zur arabisch-sunnitischen religiösen Musik ein geringes Interesse geschenkt. Ihrerseits verfügen die Jesiden über eigene religiöse Musiktraditionen, die hingegen einen ganz bedeutenden Bestandteil des jesidischen Glaubens bildet. Über sie wird später im Rahmen dieser Arbeit kurz berichtet.

Die Turkmenen und die Turkmān

Die syrischen Turkmān bzw. Turkmenen gehören den ursprünglich aus Zentral-

³⁷⁴ Vgl. Birgül Açıkyıldız, *The Yezidis. The History of a Community, Culture and Religion* (= Library of Modern Religion 17), London und New York 2010, S. 63–66.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 35–40.

asien kommenden, nomadischen Oghusen-Stämmen an. Ihre Zuwanderungszeit nach Syrien ist umstritten, begann jedoch höchstwahrscheinlich im 11. Jh., nachdem sie zum Islam konvertierten.³⁷⁶ Die Quellen sprechen von zwei Zuwanderungswellen: Die erste war während der Kreuzzüge, als die Turkmenen an der Seite der Zangiden und Ayyubiden gegen die Kreuzritter kämpften und mehrere Dörfer in Nordwestsyrien sowie im Küstengebiet bewohnten. Diese Turkmenen wurden außer denjenigen, die heute ganz nördlich im Küstengebirge und nördlich von Aleppo jeweils an der syrisch-türkischen Grenze leben, bezüglich ihrer Sprache und Traditionen arabisiert. Die zweite Welle begann nach der osmanischen Eroberung des Ostmittelmeerraums. Die Zuwanderer dieser Welle haben sich in den Zentren und ländlichen Gebieten von Latakia, Ḥamā, Ḥimṣ sowie auf den Golanhöhen niedergelassen. Diese behielten hingegen bis heute ihre Sprache (und vermutlich einige ihrer Traditionen einschließlich der Musiktraditionen), tragen aber als Ausdruck der Assimilierung durch die Umgebungskultur (je nach Alter) arabisch-beduinische Trachten und sprechen meist Arabisch mit beduinischem Dialekt. Die Turkmenen arbeiten großteils in der Landwirtschaft.³⁷⁷ Ganz wenige leben heute ggf. immer noch halbnomadisch oder nomadisch.³⁷⁸ Heute betragen die immer noch Türkisch sprechenden Turkmenen ca. 0,7 % der syrischen Bevölkerung.³⁷⁹ Die religiöse Musik der arabisierten Turkmenen ist ggf. höchstwahrscheinlich derjenigen der Araber ähnlich. Die religiöse Musik der nicht arabisierten alevitischen Turkmenen in Nordwestsyrien ist vermutlich derjenigen der türkischen Aleviten gleich.

Allerdings wird eine andere ethnische Gruppe in Syrien von den anderen Gruppen als „Turkmān“ bezeichnet bzw. verunglimpft. Diese Gruppe spricht auch einen türkischen Dialekt und führte für eine lange Zeit einen nomadischen

³⁷⁶ Vgl. Zakarīyā, *‘Aṣā’ir aš-Šām* (wie Anm. 343), S. 675.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 678–680.

³⁷⁸ Zakarīyā berichtete von einigen nomadischen und halb-nomadischen turkmenischen Gruppen in einigen Gebieten Syriens (vgl. Zakarīyā ²1983: 680). Jedenfalls sind diese Angaben jetzt etwas veraltet, denn Zakarīyā hat sein hier zitiertes Buch ursprünglich 1945–47 veröffentlicht. Höchstwahrscheinlich führen heute keine Turkmenen mehr einen echten nomadischen oder halb-nomadischen Lebensstil, was auch für die später erwähnten Turkmān gilt.

³⁷⁹ Vgl. Izady, „Syria. Linguistic Composition in 2010“ (wie Anm. 342). Izady fügt in der Legende seiner Landkarte hinzu, dass die gemeinten Turkmenen meist Aleviten sind. Leider konnten in der vorliegenden Literatur keine Beweise für diese Behauptung gefunden werden. Die meisten Turkmenen in Syrien sind anscheinend Sunniten mit einer alevitischen turkmenischen Minderheit. Außerdem bezieht Izady aus unklarem Grund die ehemaligen turkmenischen Bewohner der Golanhöhen, die heute überwiegend im Gebiet zwischen al-Qunaitira und Damaskus – einschließlich Damaskus – sesshaft sind, in seine demografischen Darstellungen und Berechnungen nicht mit ein. Deshalb sieht der Prozentsatz ihrer Zahlen ziemlich niedrig aus.

oder halbnomadischen Lebensstil. Ihre herkömmliche Hauptbeschäftigung ist das Musizieren auf den Festen und Hochzeiten. Ob ihre Abstammung von den Turkmenen der zweiten Zuwanderungswelle herrührt, kann nur vermutet werden. Sie selbst, wie auch Frank Meyer bei ihnen und den anderen ähnlichen Gruppen beobachtete, erzählen aber gerne eine eigene Abstammungslegende, die jedoch eine *arabisch-beduinische* Herkunft besage³⁸⁰ und sich in Wirklichkeit durch eine Assimilierung beduinischer Traditionen und Trachten manifestiert. Bezüglich der religiösen Zugehörigkeit begegnete Meyer neben der sunnischen Mehrheit einigen schiitischen und christlichen Turkmän. Dazu hat er in Syrien, nämlich neben Damaskus und dessen Umgebung in Aleppo, Sarāqib nahe Idlib, Latakia, Ḥaurān, Ḥamā und Ḥimṣ, die Anwesenheit der folgenden ähnlichen Gruppen vermerkt: die Domari sprechenden Dom, die schiitischen Türkisch sprechenden Abṭāl, Kurden,³⁸¹ die einen persischen Dialekt sprechenden Koalī und die Karnakut sprechenden Albaner.³⁸² All diese Gruppen werden insgesamt „Nawar“ oder „Qurbāt“ genannt³⁸³ und beherrschen neben ihren Sprachen bzw. Dialekten meistens die arabische Sprache mit beduinischem Dialekt.

Die gesellschaftliche Stigmatisierung der o. g. „Nawar“-Gruppen leitet sich in der Tat von ihren Tätigkeiten ab. So wurden vor der Sesshaftwerdung u. a. das Erbetteln, die Wahrsagerei und das Musizieren auf den Hochzeitsfesten sowie die Beschäftigung der Frauen als Tänzerinnen oder Prostituierte in einigen Orten ausschließlich ihnen zugeordnet. Heute fühlen sich sogar diejenigen sesshaften „Nawar“, die eben manchmal Landbesitzer sind und keine der o. g. Beschäftigungen betreiben oder heute nur „[...] in an gesellschaftliche Veränderung angepasster Form [...]“³⁸⁴ musizieren, immer noch wegen des Verhaltens anderer „Nawar“-Gruppen gesellschaftlich stigmatisiert.³⁸⁵ Die Musikpraktiken der „Nawar“-Gruppen werden hier später thematisiert.

³⁸⁰ Vgl. Frank Meyer, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus. Vom geflickten Sackleinenzelt zur vornehmen Stadtwohnung* (= Erlanger geographische Arbeiten 22), Erlangen 1994, S. 1–4.

³⁸¹ In den u. a. von Kurden besiedelten Gebieten sind auch meist kurdisch sprechende Nomaden- bzw. Halbnomaden-Gruppen anzutreffen, die von der kurdischen Bevölkerung als „Qurbāt“ bezeichnet werden. Diese waren u. a. Musikanten und traten auch in den zeremoniellen Angelegenheiten der sesshaften Kurden auf.

³⁸² Vgl. Meyer, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus* (wie Anm. 380), S. 14 f.

³⁸³ Meyer hat dazu die Bezeichnung Maṭraba (aus Ṭarab; s. S. 310 f.) in Latakia und Ḥimṣ festgestellt, die sich auf die Tätigkeit dieser Gruppe als Musiker bezieht (vgl. Meyer 1994: 14).

³⁸⁴ Meyer, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus* (wie Anm. 380), S. 64 f.

³⁸⁵ Bezüglich der „Assimilationsprozesse“ von „an-Nawar“ und ihrer Integrationsversuche in die syrische Gesellschaft siehe Meyer 1994, S. 136–140.

Die antichalcedonischen Christen

Die neo-aramäischsprachigen Syrer sind heutzutage überwiegend Anhänger der syrisch-orthodoxen Kirche, deren Riten eine Fortsetzung des in Antiochien während der apostolischen Zeit entstandenen Christentums darstellen sollen. Die in der jetzigen Zeit in der Türkei entlang der syrischen Grenze liegenden Gebiete Antiochien und Edessa (Urfa) waren früher ein Teil des historischen Gebiets Syriens und Vorreiter bei der Entwicklung und Erhaltung der „syrisch“-christlichen Musiktraditionen. In puncto Identität und Bezeichnung sind die verwendeten Termini für die Definierung dieser Gruppe verwirrend. Auch wegen des Bezeichnungs- und Identitätswechsels in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden oft Verwirrungen verursacht, vom Mangel an staatlichen und unvoreingenommenen Feldforschungen ganz zu schweigen. Eine sachliche Auseinandersetzung mit dem Thema bietet der Beitrag der beiden Forscher Sargon Donabed und Shamiran Mako, die dabei von zwei „Ethnogenesen“ unter den syrisch-orthodoxen Christen sprechen: eine assyrische und eine (neo-)aramäische. Die assyrische Identität war anscheinend seit dem 18. Jh. die Selbstdefinition dieser Gruppe³⁸⁶ und war in einer Schrift des Orientalisten Horatio Southgate, die 1844 veröffentlicht wurde, verifizierbar.³⁸⁷ Die Gruppe wollte also eine Verbindung mit dem ehemaligen assyrischen Imperium und seiner glorreichen Vergangenheit herstellen und so eine imaginative ehrwürdige Identität entwickeln. Der Wechsel zur „syrisch-aramäischen“ Identität begann Donabed und Mako zufolge allmählich ab 1933 und hing mit zwei Ereignissen zusammen: die Verlegung des Orts des Patriarchats von Dair az-Za‘farān nahe Mardin in der Türkei nach Ḥimṣ in Syrien 1932 und das Massaker von Semile im Nordirak 1933, bei dem viele der selbsternannten (nestorianischen) Assyrer verfolgt und getötet wurden.³⁸⁸ Infolge des Massakers flohen viele bewaffnete Assyrer in Richtung Syrien und besiedelten etwa 35 Dörfer im Gebiet zwischen al-Qāmišlī und al-Ḥasaka. Da sie für die syrischen Behörden einen möglichen Stimulus für eine Eskalation der Lage mit dem Irak formten, wollte das Patriarchat in Ḥimṣ sich auch von dieser Gruppe und somit von der Bezeichnung „Assyrer“ distanzieren. Das Adjektiv „syrisch“ wurde dann dabei für die Verbindung und Identifizierung mit dem neuen Aufnahmeland verwendet.³⁸⁹

³⁸⁶ Vgl. Sargon Donabed und Shamiran Mako, „Ethno-cultural and Religious Identity of Syrian Orthodox Christians“, in: *Chronos* 19 (2009), S. 71–113, hier: S. 73.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 76.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 80.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 93 f.

Gleichwohl befindet sich heute die Mehrheit der Anhänger der syrisch-orthodoxen Kirche in den Städten Aleppo, al-Qāmišlī und al-Ḥasaka, wo insgesamt die religiösen Musiktraditionen von Edessa am besten betreut sind. Die weltliche Musik dieser Gruppe wurde im Gegensatz zur religiösen Musik kaum wissenschaftlich untersucht. Dies hing anscheinend mit der Tatsache zusammen, dass die syrisch-orthodoxe Kirche das Vortragen von Liedern auf Neo-Aramäisch v. a. in den profanen feierlichen Kontexten verboten hatte. Für die säkularen Zeremonien verwendeten deshalb früher die Syrisch-Orthodoxen die Lieder und Melodietypen³⁹⁰ ihrer Nachbargruppen, nämlich diejenigen der Assyrer und Kurden. Der neue Trend der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nämlich das Pop-Lied, hat auch die nördlichen Gebiete Syriens erfasst und das syrisch-orthodoxe Musikleben auf zweierlei Weise beeinflusst: Ab 1945 traten laut Ġūzīf Asmar Malkī Pop-Bands, deren Spitzname unter den Menschen „Bands der Liebenden“ war, bei privaten Feierlichkeiten und auf Hochzeitsfesten in al-Qāmišlī auf und sangen dabei auf Arabisch, Armenisch, Mārdallī (ein Dialekt des Arabischen im hohen Nordosten Syriens und den benachbarten Gebieten der Türkei), Türkisch (und Kurdisch).³⁹¹ Dies hat anscheinend der o. g. Praxis der direkten Lied- und Melodietypübernahme Einhalt geboten, da sie nicht mehr notwendig war, und zudem die Entstehung eines eigenen Pop-Liedes unter den Syrisch-Orthodoxen eingeleitet. Die ersten syrisch-orthodoxen bzw. neo-aramäischen Pop-Lieder wurden in den späten 60er-Jahren vertont, als sich die o. g. Bands Malkī zufolge aus verschiedenen Gründen auflösten oder immer seltener auftraten. Viele syrisch-orthodoxe Dichter und Musiker haben sich lange darüber beschwert, dass die Syrisch-Orthodoxen kein eigenes Repertoire des Pop-Liedes hatten. Das neu entstandene musikalische Vakuum in al-Qāmišlī ermunterte sie endlich zur Dichtung und Vertonung eigener Lieder.³⁹²

³⁹⁰ In dieser Arbeit wird zwischen „Melodie“, „melodischer Linie“ und „Melodietypus“ unterschieden. Die beiden ersten Begriffe sind hier entsprechend der Auffassung Habib Hassan Toumas nachzuvollziehen. Insofern kennzeichnet sich die „Melodie“ durch eine fixierte rhythmisch-zeitliche und freie tonal-räumliche Gestaltung, während eine „melodische Linie“ sich au contraire durch eine freie rhythmisch-zeitliche und fixierte tonal-räumliche Gestaltung auszeichnet (vgl. Touma 1971: 39). Die letzte Kategorie „Melodietypus“ umfasst jene Melodien, die bereits vorab auf ein bestimmtes Lied bzw. auf ein bestimmtes Genre sowohl für die Aufführenden als auch für das Publikum zurückzuführen sind.

³⁹¹ Vgl. Ġūzīf Asmar Malkī, *al-Ġinā' as-Suryānī min Sūmar ilā Zālīn (al-Qāmišlī)* [*Der syrisch-orthodoxe Gesang von Sumer bis Zālīn (al-Qāmišlī)*], al-Qāmišlī 2004, S. 90 f.

³⁹² Anscheinend spielte dabei auch eine Lockerung der kirchlichen Restriktionen eine Rolle.

Damit begann ein neues Kapitel in der Geschichte des syrisch-orthodoxen bzw. neo-aramäischen Liedes.³⁹³

Die Christen, die sich im Norden Mesopotamiens – einschließlich des heutigen Nordostsyriens, des heutigen Nordwestiraks und der heutigen Südosttürkei – befanden und später die im Jahr 431 verbannten Lehren von Nestorius übernahmen, organisierten sich hingegen in den Gebieten des heutigen Irans und Iraks in einer neuen Kirche, die die Byzantiner „die Kirche des Ostens“ nannten. Die Liturgien dieser Kirche weisen Nieten zufolge einen jüdischen Einfluss in verschiedenen Aspekten auf, wie z. B. in der Struktur der Messe.³⁹⁴ Im 16. Jh. teilte sich diese Kirche wegen Konflikten bezüglich des Erbschaftssystems im Patriarchat in die Chaldäische Kirche³⁹⁵ und die – heute sog. – Assyrische Ostkirche.³⁹⁶ Ganz wenige von den Anhängern der chaldäischen Kirche leben heute in Aleppo und im Nordosten Syriens. Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts seien auch die in der Osttürkei lebenden Anhänger (der syrisch-orthodoxen Kirche und) der assyrischen Ostkirche wegen des vom osmanischen Imperium verübten Massakers nach Syrien geflohen und bis heute in der Provinz al-Ḥasaka ansässig.³⁹⁷ Die neo-aramäischsprachigen Christen einschließlich der Anhänger der assyrischen Ostkirche und der chaldäischen Kirche formen heute ca. 1,1 % der syrischen Bevölkerung.³⁹⁸ Über die religiöse Musik der syrisch-orthodoxen, assyrischen und chaldäischen Kirchen wird später im Rahmen der religiösen Musik in Syrien berichtet.

Die ersten antichalcedonischen armenischen Einwanderer, die Anhänger der apostolischen (orthodoxen) armenischen Kirche waren, erreichten voraussichtlich Anfang des 12. Jahrhunderts die nördlichen syrischen Gebiete.³⁹⁹ Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stieg die Zahl der zum Katholizismus bekehrten Armenier in Aleppo, und die armenische katholische Kirche in Aleppo war bereits im 18. Jh. fest verankert.⁴⁰⁰ Wegen des seitens der Osmanen an den Armeniern verübten Massakers seien 1915–16 zudem viele armenische Deportierte und Flüchtlinge aus den westlichen armenischen Gebieten hauptsächlich erst einmal in Aleppo und dann später in den verschiedenen Teilen Syriens an-

³⁹³ Vgl. Malkī, *al-Ġinā` as-Suryānī min Sūmar ilā Zālīn* (wie Anm. 391), S. 91–104.

³⁹⁴ Vgl. Nieten, Art. „Syrische Kirchenmusik“ (wie Anm. 361), Sp. 186.

³⁹⁵ Vgl. ebd., Sp. 187.

³⁹⁶ Vgl. Dīk, *al-Masīḥīya fī Sūrya* (wie Anm. 362), Bd. 3, S. 384.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 382–385.

³⁹⁸ Vgl. Izady, „Syria. Linguistic Composition in 2010“ (wie Anm. 342).

³⁹⁹ Vgl. Dīk, *al-Masīḥīya fī Sūrya* (wie Anm. 362), Bd. 2, S. 292.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 353 f.

gekommen.⁴⁰¹ Andere armenische Flüchtlinge erreichten damals auch bereits die nordöstlichen Gebiete Syriens in sehr kleinen Gruppen oder einzeln. Die Musikpraktiken der armenischen Gruppen in Syrien sind nur z. T. eine Fortsetzung derjenigen, die in den westlichen armenischen Gebieten anzutreffen sind und allenfalls Ähnlichkeiten zu den Musiktraditionen anderer Gruppen in Süd- und Ostanatolien zeigen. So werden in Syrien heutzutage neben den armenischen Pop-Liedern nur profane und religiöse zeremonielle Musiktraditionen praktiziert, wie z. B. die Hochzeitslieder und -tänze sowie die kirchliche armenische Musik.⁴⁰²

Obwohl die Maroniten heute arabischsprachig sind, bildeten sie einst einen Teil der syrischen Kirche und das Neo-Aramäisch war früher deren Liturgiesprache. Deshalb werden sie hier als eine nicht arabischsprachige Gruppe betrachtet. Die Maroniten sind ursprünglich chalcedonische Syrer, die, den hl. Maron als Gründer betrachtend, vermutlich im 7. Jh. eine neue Kirche im Westen Syriens (nahe Ḥamā) formten. Nach der islamisch-arabischen Eroberung Syriens seien sie Husmann und Jeffery zufolge überwiegend in das Libanongebirge ausgewandert, (wo heute die meisten Maroniten des Ostmittellerraums immer noch leben). Die während der Kreuzzüge stark gewordenen Beziehungen zu Rom hatten anscheinend ihren Einfluss auf die Liturgie (und Musik) der maronitischen Kirche.⁴⁰³ Im heutigen Syrien befinden sich die Maroniten hauptsächlich in Aleppo und dem Küstengebirge. Ihre weltliche Musik ähnelt vermutlich derjenigen ihrer Mitbürger aus anderen Gruppen, die sich in den gleichen Gebieten aufhalten.

Die Tscherkessen

Obwohl die aus dem Kaukasus stammenden „Šarkas“ bzw. Tscherkessen seit der Abbasidenzeit hauptsächlich als Soldaten in das heutige syrische Gebiet einwanderten und später (1469–1517) einen eigenen Staat im Ostmittellerraum und Ägypten gründeten, stammen Zakarīyā nach die heutigen syrischen Tscherkessen von den vor der russischen Besatzung des Kaukasus fliehenden Tscherkessen ab. Die Osmanen siedelten sie erst einmal in den osteuropäischen Gebieten an und brachten sie später aufgrund des Berliner Kongresses von 1878

⁴⁰¹ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 359.

⁴⁰² Bezüglich der armenischen säkularen und sakralen Musiktraditionen in Armenien siehe den Eintrag „Armenia, Republic of“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2, S. 10–28.

⁴⁰³ Vgl. Husmann und Jeffery, Art. „Syrian Church Music“ (wie Anm. 360), S. 858.

von dort in den Ostmittelmeerraum.⁴⁰⁴ In Syrien werden die Adygen neben einer im Nordostsyrien lebenden Minderheit von Tschetschenen, einer in Süddamaskus lebenden Minderheit von Karatschaiern/Balkaren, einer in Mittelsyrien lebenden Minderheit aus Dagestan und der im Südwestsyrien lebenden Kabardinern zusammen als Šarkas bezeichnet und machen heute insgesamt ca. 0,5 % der Bevölkerung aus.⁴⁰⁵ In Syrien siedelten die Osmanen sie ‘Ādil ‘Abd as-Salām zufolge einerseits entlang der Grenze zwischen der Wüste und den bewohnten Innengebieten (also von der damaligen Ortschaft ar-Raqqa an Ḥamā, Ḥimṣ und Damaskus vorbei bis zur syrisch-jordanischen Grenze) an, um anscheinend die Angriffe der Beduinen auf die entsprechenden Innengebiete samt der wichtigen Agrarlandschaften zu verhindern, und andererseits auf den Golanhöhen, um dadurch auch die Drusen möglichst zu isolieren.⁴⁰⁶ Die Siedlungsgebiete der Tscherkessen umfassen hauptsächlich Damaskus, mehrere Dörfer nahe Ḥamā, Ḥimṣ, Aleppo, Dar‘ā und al-Ḥasaka sowie (früher) al-Qunaiṭira und ihre Umgebung.⁴⁰⁷ Was ihre weltlichen Musiktraditionen betrifft, bemühen sich die Tscherkessen in Syrien bis heute um die Erhaltung und Auf-führung eines Teils ihrer traditionellen Musik und Tänze. Die tscherkessischen Vereine bieten insofern beständig Kurse in traditionellem Tanz und traditioneller Musik an, die sich hauptsächlich an die jungen TscherkessInnen wenden.

Die Juden

Wegen ständiger Aus- und Einwanderung der Community-Mitglieder war die Anzahl der Juden in Syrien durch alle Zeiten nicht stabil. In letzter Zeit ist die jüdische Präsenz in Syrien, die nur in Damaskus, Aleppo und al-Qāmišlī zu bemerken ist, von einer Auswanderungstendenz geprägt. Deshalb ist es heutzutage schwierig, von einer konkreten jüdischen Community in Syrien zu sprechen.⁴⁰⁸ Obwohl einige Quellen die persische Besetzungsperiode als grobe

⁴⁰⁴ Vgl. Zakarīyā, *‘Ašā’ir aš-Šām* (wie Anm. 343), S. 686–688.

⁴⁰⁵ Vgl. Izady, „Syria. Linguistic Composition in 2010“ (wie Anm. 342). Auch hier sieht es so aus, dass Izady die ehemaligen tscherkessischen Bewohner der Golanhöhen, die wie ihre turkmenischen Gleichgesinnten auch nach Damaskus flohen, sowie diejenigen in Süddamaskus nicht oder nur z. T. miteinbezogen hat.

⁴⁰⁶ Vgl. ‘Ādil ‘Abd as-Salām (Lāš), „Tahğīr aš-Šarkas ilā Sūrya wa-Taufīnuhum fī Šarīf al-Līms aš-Šarkasī [Die Vertreibung der Tscherkessen nach Syrien und ihre Besiedlung in der tscherkessischen Limes-Linie]“, veröffentlicht am (28.01.2018), <<https://syrmh.com/?p=7239>> 05.11.2024.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ In einer aktuellen Reportage des TV-Senders BBC News Arabic über die Juden in Damaskus wird von etwa 15–20 noch in Damaskus lebenden Personen ausgegangen (siehe BBC News Arabic 2019).

Entstehungszeit jüdischer Communitys in Syrien nennen,⁴⁰⁹ wird in anderen Quellen die griechische Besetzungsperiode genannt.⁴¹⁰ Neben einer kleinen Community von den Karäern und Samaritanern, die jeweils mit der Zeit verschwanden, waren die meisten syrischen Juden bis zum 16. Jh. Rabbaniten. Die Rückeroberung der iberischen Halbinsel motivierte eine Auswanderung sephardischer Juden in Richtung Syrien. Zwischen den lokalen Juden und den Zuwanderern gab es immer traditions- und machtbezogene Konflikte, die anscheinend zugunsten der Sepharden entschieden wurden.⁴¹¹ Es ist nicht eindeutig, ob die lokalen jüdischen Traditionen einschließlich der Musik neben denjenigen von den Sefharden in Damaskus und Aleppo weiter praktiziert wurden. Es wird aber vermutet, dass die Juden je nach Gebiet eine den weltlichen Musiktraditionen muslimischer und christlicher Anwohner Syriens sehr ähnliche Musiktradition hatten, auch wenn sie auf Hebräisch sangen. Die Übernahme des arabischen poetischen Genres *al-Muwaššah* von den aleppinischen Juden⁴¹² ist ein Beweis dafür. Die syrisch-jüdischen religiösen Musiktraditionen, von denen später berichtet wird, werden bis heute im Exil gepflegt.

Musiktraditionsterminologie in arabischer und syrischer Fachliteratur

In der arabischen und syrischen Fachliteratur zum Thema Kulturerbe im Allgemeinen tauchen viele Fachbegriffe auf, die manchmal auch unterschiedliche Bedeutungen vermitteln. Diese werden auch angewendet, um das musikalische Kulturerbe zu bezeichnen. Zu den Begriffen gehören „at-Turāt al-Mūsīqī“ (das Musikerbe), „at-Turāt aš-Ša‘bī“ bzw. „al-Maurūt aš-Ša‘bī“ (das Volkserbe), „al-Irt aš-Ša‘bī“ (die Volkserbschaft), „al-Funūn aš-Ša‘bīya“ (die Volkskünste), „al-Ma‘tūrāt aš-Ša‘bīya“ (die Volksüberlieferungen), „al-Adab aš-Ša‘bī“ (die Volksliteratur), „al-Adab aš-Šafahī“ (die mündliche Literatur), „al-Ma‘tūrāt aš-Šafahīya“ (die mündlichen Überlieferungen) und neuerdings „at-Turāt at-Taqāfī al-Lāmāddī“ (das immaterielle Kulturerbe). Dazu sind weitere, aus anderen Sprachen übernommene, umstrittene Fachbegriffe in die Fachliteratur einge-

⁴⁰⁹ Vgl. Isaiah Gafni, Art. „Syria. Biblical and Second Temple Period“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 19, Jerusalem ²2007, S. 388–397, hier: S. 388.

⁴¹⁰ Vgl. Hayyim J. Cohen u. a., Art. „Aleppo“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 1, Jerusalem ²2007, S. 613–617, hier: S. 613.

⁴¹¹ Vgl. Eliyahu Ashtor und Moshe Ma’oz, Art. „Syria. From the Arab Conquest“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 19, Jerusalem ²2007, S. 388–397, hier: S. 391.

⁴¹² Vgl. Amnon Shiloah, Art. „Aleppo. Musical Tradition“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 1, Jerusalem ²2007, S. 613–617, hier: S. 616.

führt worden wie „Folklore“ und „Volkskunde“.

Andererseits unterscheidet man in der Realität zwischen „at-Ṭaqāfa aš-Ša‘bīya“ (der Volkskultur) und „at-Ṭaqāfa ar-Rasmīya (der offiziellen Kultur bzw. der Hochkultur), was sich selbstverständlich in der musikalischen Fachliteratur durch die Begriffe „al-Mūsīqā aš-Ša‘bīya“ (die Volksmusik) bzw. „al-Aġānī aš-Ša‘bīya“ (die Volkslieder) und „al-Mūsīqā al-‘Arabīya al-Klāsīkīya“ (die arabische klassische Musik bzw. die arabische Kunstmusik) widerspiegelt. Offiziell wird der Unterschied zwischen den beiden dadurch gemacht, dass die (Volks-)Lieder sich mündlich überliefern lassen und von schlichter Struktur sind, während der arabischen Kunstmusik ein komplexes Ton- und Rhythmussystem zugrunde liegt und sie als eine Fortsetzung der arabischen, persischen und türkischen Musiktraditionen des Mittelalters betrachtet wird. Einige Forscher der arabischen Musik beschäftigten sich mit dieser voreingenommenen Aufteilung der arabischen Kultur, wie Scheherazade Qassim Hassan, die die Abgrenzung zwischen „at-Ṭaqāfa aš-Ša‘bīya aš-Šafawīya“ (der mündlichen Volkskultur) und „at-Ṭaqāfa al-Maktūba“ (der niedergeschriebenen Kultur) kritisiert.⁴¹³

Scheherazade Qassim Hassan fordert dazu eine einheitliche Kategorisierung einerseits der Folklore bzw. der „Volkskultur“ und andererseits „at-Ṭaqāfa al-Ḥaḍarīya“ (der Stadtkultur) bzw. „at-Ṭaqāfa al-Fannīya“ (der Kunst-Kultur) unter dem Begriff „Tradition“ nach dem Vorbild des International Council for Traditional Music, dessen Name bis 1981 *International Folk Music Council* war. Begründet wird dieser Anspruch mit den Zusammenhängen zwischen „at-Taqālīd al-Ḥaḍarīya al-Fannīya“ (den künstlerischen städtischen Traditionen) und „at-Taqālīd aš-Ša‘bīya“ (den Volkstraditionen) sowie zwischen dem Mündlichen und dem Niedergeschriebenen.⁴¹⁴ Beweisen kann man solche Zusammenhänge auch am Beispiel der Musikszene in der Umayyaden- und frühen Abbasidenzeit, als die syrischen, byzantinischen und persischen, von arabischen oder muslimischen Musikern⁴¹⁵ mündlich erlernten und weitergegebenen Melodien samt ihren Intervallen, wenn auch etwas selektiv (s. S. 356 f.), im arabischen Repertoire verschmolzen und späterhin bei der Entstehung der theoretischen Abhandlungen zum Thema Tonsystem miteinbezogen wurden.

⁴¹³ Scheherazade Qassim Hassan, „Fī l-Manhağ wa-Siyāqātih [Über die Methode und deren Zusammenhänge]“, in: *at-Ṭaqāfa aš-Ša‘bīya [Die Volkskultur]* 4 (2009), S. 100–109, hier: S. 106.

⁴¹⁴ Ebd., S. 107.

⁴¹⁵ Als Beispiel für solche Musiker kann man *Ibn Mišğah* nennen, den Abu-l-Farağ al-Iṣfahānī in seinem Buch *Kitāb al-Aġānī [Buch der Lieder]* erwähnt (vgl. al-Iṣfahānī ³2008, Bd. 3: 194).

Um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, wird im Rahmen dieser Arbeit das mündlich überlieferte und „niedergeschriebene“ Kulturerbe mit Bezug auf Musik als „Musiktradition“ bezeichnet. Die anderen, o. g. Begriffe werden nur in bestimmten Kontexten verwendet.

Musiktraditionen zwischen Stadt und Land

Einige ländliche Musiktraditionen sind de facto in den benachbarten Städten zu hören, wie z. B. die Lieder, die entweder mit modifizierten Texten oder gar mit neuen Texten vorgetragen werden. Im Gegenteil genießen die städtischen Musiktraditionen keinen großen Zuspruch auf dem Land. Dass manche städtische Musiktraditionen ihren Ursprung in der Hofmusik der Abbasiden und später der Osmanen – hauptsächlich in Damaskus und Aleppo – haben, könnte der Grund dafür sein. Abgesehen davon sind auf dem Land auch einige Gattungen zu finden, die keinerlei Bezug zum städtischen Leben haben, wie Erntelieder, und denen man deshalb dort nicht begegnet. Andere Städte formen mit ihrem umgebenden Land bezüglich der (Musik-)Traditionen eine Ganzheit, sodass kein erheblicher Unterschied zwischen Stadt und Land zu verfolgen ist.

Innerhalb einer Stadt kann man auch eine Aufteilung nach Musikgeschmack merken. In Aleppo z. B. hört man die sog. Kunstmusikgenres mehr im Zentrum der Stadt als in den anderen umherliegenden Bezirken, wo Qal‘ahǧī zufolge die sog. Volksmusikgenres wie *al-Mauwāl* und *al-‘Atābā* ein beliebter Bestandteil der abendlichen Zusammentreffen „*Sahrāt*“ (Sg. *Sahra*) seien. Das liegt daran, dass die Bewohner solcher Bezirke großteils aus dem benachbarten Umland stammen oder einen arabisch-beduinischen Hintergrund haben.⁴¹⁶ Andere Genres haben sich von ihren ursprünglichen Entstehungsorten weit fortbewegt und werden fast überall in Syrien vorgetragen wie die Lieder, deren Texte und Melodietypen durch diesen Prozess Änderungen erleben, *al-Mūlaiyā* ist ein Beispiel dafür.

Im zweiten Viertel des letzten Jahrhunderts begann sich jedoch ein neues Genre durch TV- und Radiosendungen in den Städten und später, nämlich ab den 60er- und 70er-Jahren, zunehmend auch auf dem Land zu verbreiten. Al-Uǧniya aš-Ša‘bīya ad-Dāriǧa (das populäre Volkslied bzw. der Pop-Folksong), wie es der syrische Musikhistoriker Šamīm aš-Šarīf nennt,⁴¹⁷ ließ sich in allen

⁴¹⁶ Vgl. ‘Abd al-Fattāh Rauwās Qal‘ahǧī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā‘ī* [Studien und Texte über die Volksgesangpoesie] (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ĥifz at-Turāt aš-Ša‘bī 28), Damaskus 2009, S. 32 f.

⁴¹⁷ Vgl. aš-Šarīf, *al-Mūsīqā fī Sūrya* (wie Anm. 317), S. 359.

Aspekten von den mündlich überlieferten Liedern inspirieren und erlebte in der Zeit zwischen den 50er- und 80er-Jahren eine Blütezeit in Syrien. Dennoch war es das verfilmte arabische Pop-Lied, d. h. mehrheitlich das ägyptische und weniger das libanesische und südarabische (aus den Golfstaaten) Pop-Lied, das allmählich ab der Mitte der 80er-Jahre, besonders unter den jüngeren Generationen Zuspruch in der arabischen Welt zu finden begann. Inmitten der Komplexität dieser Musikszene haben am meisten die mündlich überlieferten Musiktraditionen gelitten. Die traditionellen Musiker und ihre traditionellen Instrumente, wie z. B. al-Miğwiz (die Doppelklarinette) und at-Ṭabl (die Trommel), wurden durch das Keyboard oder zu einigen Anlässen durch Kassetten- oder CD-Spieler ersetzt. Zum einen beziehen sich jedoch diese Änderungen großteils auf die Stadt, wo die traditionellen Phasen der Zeremonien teilweise nicht beibehalten werden. Zum anderen betreffen diese Änderungen nicht die ganze zeremonielle Aktivität. Zum Beispiel begleiten die traditionellen Lieder bei einem Hochzeitsfest vom Beginn an alle Phasen. Nur wenn sich das Paar zusammen im Saal oder auf dem Hof zum abendlichen Feiern befindet, wechselt man zu den kommerziellen Pop-Liedern.

Genres der syrischen Musiktraditionen in der Fachliteratur

Das syrische Repertoire verfügt über zahlreiche Genres, die, wie oben gesagt, entweder als städtisch oder ländlich oder als beides betrachtet werden können. Aus der relativ neuen vorhandenen Literatur geht hervor, dass eine Differenzierung zwischen den ländlichen und städtischen Musiktraditionen nicht vorliegt, solange diese Musiktraditionen einerseits keine sog. Kunstmusikgenres sind und andererseits aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen in der Stadt nicht vertreten sind. Es ist zudem zu erwähnen, dass man in der vorhandenen Literatur kaum auf Hinweise auf die musikalischen Merkmale der jeweiligen Genres stößt.

Neben den vokalischen Genres sind instrumentale Musikformen besonders in der Stadt beliebt. Diese sind ein gemeinsames Erbe der arabischen Kunstmusik und identifizieren sich sogar mit denjenigen der türkischen Kunstmusik. Einige unterliegen dem Prinzip der freien Improvisation wie *at-Taqsīm*, *at-Taḥmīl* und *ad-Dūlāb*, während andere wie *as-Samāʿī*, *al-Lūnga* und *al-Bašraf* unter Berücksichtigung bestimmter Regeln bezüglich der Modi, des Rhythmus und der Struktur komponiert werden sollen.

Die religiösen Musiktraditionen

Es finden sich also in Syrien viele religiöse Gruppen, die jeweils ihre eigenen religiösen Musiktraditionen pflegen. Neben den schon seit der Entstehung des Christentums in Syrien existierenden christlichen Gruppen ist auch eine Minderheit von Anhängern des ostsyrischen Ritus, wie die selbsternannten Assyrer und Chaldäer, hauptsächlich in Nordostsyrien zu finden. Dazu gab es in Damaskus und Aleppo eine jüdische Minderheit, die aber heutzutage aus unterschiedlichen Gründen immer kleiner wird. Der islamische Ritus beinhaltet wie gesagt auch neben der offiziellen sunnitischen Konfession andere in Syrien vertretene Glaubensrichtungen: die Alawiten, die Drusen, die Ismailiten, die Schiiten und die Sufis. Nachfolgend werden überwiegend die acht Melodien sowie kurz die religiöse Musik unter der Schia, den Drusen, den Jesiden und syrischen Juden vorgestellt.

Wie oben bereits aufgeführt sind beide Städte – Damaskus und Aleppo – die Heimat der arabischen Kunstmusik in Syrien. Die damaszenischen und aleppinischen Musiktraditionen werden jedoch weit verbreitet fast in ganz Syrien und den Nachbarländern in den *Sahrāt* und *Ihtifālāt* (wörtl. Feierlichkeiten) aufgeführt. Die städtischen Traditionen von Damaskus und Aleppo beinhalten beide jeweils weltliche und religiöse Traditionen. Damaskus ist eher für seine religiösen Musiktraditionen bekannt, während Aleppo beide zusammenbringt, wie Scheherazade Qassim Hassan erläutert:

With the exception of a small tradition of light songs (uhzūjāt), the musical traditions of Damascus are religious in orientation. Their historical centre is the 8th-century Umayyad Great Mosque of Damascus. Even on secular occasions, the city organizes its famous religious evenings (sahrāt dīniyya) in which religious genres are performed alongside secular Aleppan forms accompanied by musical instruments. The city of Aleppo, the other important centre of musical traditions, combines a strong religious culture with an important tradition of secular music. In any performance both repertoires can be combined.⁴¹⁸

Während der Umayyadenzeit war Damaskus die Hauptstadt. Vor der islamischen Eroberung war sie politisch und kulturell unter der Kontrolle des byzantinischen Imperiums. Das damalige Syrien – wie das heutige – beheimatete verschiedene christliche Gruppen, deren Liturgien heutzutage hauptsächlich zwei Riten folgen: dem byzantinischen Ritus und dem antiochenischen bzw. westsyrischen Ritus. Die melkitisch-katholische und die griechisch-orthodoxe

⁴¹⁸ Scheherazade Qassim Hassan, Art. „Syria [Syrian Arab Republic]“, in: *NNGrove*, Bd. 24, London 2001, S. 852–857, hier: S. 853.

Kirche gehören dem byzantinischen Ritus an, während die syrisch-orthodoxe, syrischkatholische Kirche und die Maroniten den westsyrischen Ritus praktizieren. Das *Oktōēchos* (das acht-Modi-System) war mindestens ab dem 8. Jh. den verschiedenen christlichen Gruppen in Syrien und besonders in Damaskus bekannt. Nur die Maroniten erklären Husmann und Jeffery zufolge in der heutigen Zeit, dass sie 7 Modi haben, die sich mit 7 arabischen Maqāmāt identifizieren lassen.⁴¹⁹ Gleichwohl war die Stadt Damaskus also ein Ort, an dem auch die christlichen Musiktraditionen gepflegt wurden, lange bevor sie zudem die islamischen Musiktraditionen zu ihrem kulturellen Kennzeichen machte. Diese Kontinuität religiöser Musik unter zwei ganz unterschiedlichen Religionen deutet auf einen produktiven kulturellen Austausch hin. Denn obwohl die Araber schon vor der arabisch-islamischen Eroberung mit den Persern und Byzantinern durch zwei arabisch-christliche Fürstentümer, nämlich jeweils al-Laḥmīyūn (die Lachmieden) im Südirak und al-Ġasāsina in Südsyrien, Kontakt hatten, scheint es, dass eine musikalische und kulturelle Vermischung und Zusammenarbeit der persischen, byzantinischen, syrischen und arabischen Kulturen erst nach der Eroberung realisierbarer geworden war.

Unter den Umayyaden hatten also die religiösen Genres einschließlich des Gebetsrufs und der Rezitation des Koran besonders in Damaskus bedingt durch den Kulturaustausch weitere Entwicklungen erlebt. In Aleppo spielte auch die Große Umayyaden-Moschee eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung und Aufführung des religiösen Gesangs. Später in der Abbasidenzeit lebten unter der Schirmherrschaft der Hamdaniden in Aleppo berühmte Gelehrte wie Abū l-Faraġ al-İṣfahānī, der sein Buch *Kitāb al-Aġānī* dem hamdanischen Herrscher Saif ad-Daula vorstellte, und al-Fārābī, der sein Buch *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr [Das große Buch der Musik]* in Aleppo fertigstellte. Mit der Herrschaft der Zangiden und der nachfolgenden Ayyubiden seien Qal‘ahġī zufolge sowohl der religiöse Gesang als auch das Singen der Sufi-Gedichte zu hohem Rang aufgestiegen. In demselben Zeitraum begannen „al-Firaq al-Inšādīya“ (wörtl. die religiösen Gesangsensembles) „İhtifālāt al-Maulid an-Nabawī“ (wörtl. die Feierlichkeiten des Geburtstags des Propheten) abzuhalten und es verbreiteten sich „Ṭuruq at-Taṣawwuf“,⁴²⁰ deren Einfluss sich während der Mamelukenzeit ausdehnte. Die religiösen und weltlichen Gesangsensembles, deren Zahl zum

⁴¹⁹ Vgl. Husmann und Jeffery, Art. „Syrian Church Music“ (wie Anm. 360), S. 862.

⁴²⁰ „Ṭuruq at-Taṣawwuf“ (Sg. *Tarīqa*, wörtl. Weg oder Methode) heißt Sufi-Orden oder Sufipfade und bezeichnet organisierte spirituelle Praktiken, die von einem Scheich festgelegt und nach ihm benannt sind.

gleichen Zeitraum zunahm, erlangten auch Berühmtheit, sodass die Könige und Fürsten sie zahlreich einbestellten. Die goldene Zeit der Musik und des religiösen Gesangs in Aleppo begann jedoch ab dem 17. Jh. durch viele Meister wie Muḥammad Ibn Šīḥa Ṣaġīra und Muḥammad Ibn Kūḡak ‘Ali al-Ḥūḡakġī.⁴²¹

Die christlichen Musiktraditionen

Das vermutlich im 8. Jh. von Johannes von Damaskus (675–749 n. Chr.) erfundene Oktōēchos wird bis heute als Grundlage für die Kategorisierung der kirchlichen Gesänge in den dem byzantinischen Ritus angehörenden Kirchen benutzt, wie z. B. bei den Melkiten, die ab dem 12. Jh. den byzantinischen Ritus übernahmen. Neben den vier authentischen Tonarten bestehe es aus vier Plagaltonarten, wobei der Hauptton der Letzteren in der Regel um eine Quinte tiefer als in der entsprechenden authentischen Tonart liegt.⁴²² In der arabischen Fachliteratur zum Thema tauchen auch türkisch-arabische Maqām-Bezeichnungen auf, wie z. B. Skala (oder Maqām) Musta‘ār (siehe Anhang, Notenbeispiele 10 u. 11).⁴²³ Diese Verwendung arabisch-türkischer Maqām-Bezeichnungen offenbart einen Zusammenhang zwischen der türkisch-arabischen Maqām-Musik und den byzantinisch-kirchlichen Tonarten, auch wenn die Intervallstrukturen der byzantinischen und türkisch-arabischen gleichnamigen Skalen in der Art und Weise ihrer theoretischen Darstellung – manchmal gravierend – voneinander abweichen (siehe Anhang).

Die Intervallstrukturen vom Oktōēchos in den ersten Phasen seiner Entstehung sind ein wiederkehrendes Thema in den Auseinandersetzungen zwischen den westlich bzw. westeuropäisch orientierten und einheimischen Forschern (siehe z. B. Zannos 1994: 107). Die westlich orientierten Musikforscher sind der Meinung, dass das ursprüngliche Tonsystem bzw. Oktōēchos, das dem byzantinischen kirchlichen Gesang zugrunde lag, keine chromatischen Intervalle besaß, wie die übermäßige Sekunde⁴²⁴ sowie die vielen Varianten des sog.

⁴²¹ Vgl. ‘Abd al-Fattāḥ Rauwās Qal’ahġī, *at-Taušīḥ wa-l-Aġānī ad-Dīnīya fī Ḥalab [al-Muwaššāḥ-Schaffung und die religiösen Gesänge in Aleppo]*, Kuwait-Stadt 2006, S. 9 f.

⁴²² Vgl. Christian Hannick, Art. „Byzantinische Musik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 288–310, hier: Sp. 301 f.

⁴²³ Vgl. Youhanna Yazīġī, *Mabādi’ al-Mūsīqā al-Bizantīya [Die Grundlagen der byzantinischen Musik]*, 2001 Tripoli (Libanon), S. 105–111.

⁴²⁴ Die übermäßige Sekunde wurde theoretisch erst ab dem 13/14. Jh. dargestellt. Der persische Gelehrte Quṭb ad-Dīn aš-Šīrāzī (1236–1311) verwendete sie im Rahmen einer der frühesten theoretischen Erscheinung vom Hiġaz-Tetrachord, in dem die übermäßige Sekunde in der Mitte steht (vgl. Wright 1978: 51 f. u. 128 f.). Zannos nennt jedoch ein anonymes Manuskript unbekanntes Alters, das seiner Schätzungen nach bis in die Spätantike oder ins Frühmittelalter zurückdatiert

Dreivierteltonschritts, und somit diatonisch war.⁴²⁵ Man geht dabei von der Tatsache aus, dass das diatonische Geschlecht in der Antike einschließlich der Spätantike beliebter war. Das beweisen auch die Schriften des späteren griechischen Gelehrten Aristoxenos, der ihm bereits im vierten Jh. v. Chr. in seinen Schriften einen Vorrang gegenüber den chromatischen und enharmonischen Geschlechtern einräumte (siehe Aristoxenos [I. 19 (111)], übersetzt von und zitiert nach Macran 1902: 178). Aufgrund der späteren musiktheoretischen und praxisorientierten Traktate der islamischen Gelehrten, wie z. B. derjenigen von al-Fārābī (ca. 870–950 n. Chr.), muss man aber gestehen, dass einige nicht diatonische Tonschritte im Tonsystem jenes Zeitalters enthalten waren und dass sie daher, wie Ioannis Zannos auch bemerkt,⁴²⁶ schon in der Praxis existierten. Zannos fand in den Traktaten der byzantinischen und nachbyzantinischen Zeit sogar Hinweise auf zwei Töne bzw. Intervallstrukturen, die neben dem Oktōēchos weiterexistierten und für die Modulation und Alterierung des diatonischen Geschlechts verwendet wurden. Diese Intervallstrukturen waren nicht diatonisch.⁴²⁷ Das Oktōēchos war also im Prinzip diatonisch, umfasste aber eigene chromatische, als Alterierung dienende Intervallstrukturen.

Dagegen wird in der Literatur den in der arabischen Musik verwendeten nicht diatonischen Tonschritten ein persischer Ursprung zugeordnet.⁴²⁸ Ob dies

und eine chromatische Intervallstruktur in einer in jener Zeit unüblichen, nämlich derjenigen von aš-Šīrāzī ähnlichen Form erwähnt (siehe Zannos 1994: 107 f.).

⁴²⁵ Die Unterschiede zwischen den antiken und heutigen Verwendungen der Begriffe „Diatonik“ und „Chromatik“ sind verwirrend (siehe z. B. Cahn 2016: I). Ausgehend von den Lehren des Aristoxenos zeichnet sich das diatonische Geschlecht im Prinzip durch das Vorhandensein von mindestens einem Ganzton (ca. 204 Cent) innerhalb des jeweiligen Tetrachords (von unten nach oben: Halbton-Ganzton-Ganzton) aus, auch wenn Aristoxenos selbst eine „weiche“ Variante dieses Geschlechts vorschlug, die gar keinen Ganzton beinhaltet. Die chromatischen und enharmonischen Geschlechter nehmen hingegen u. a. Viertel-, Drittel- und Dreiachteltöne in Anspruch (siehe Cahn 2016: III.5). In der heutigen byzantinischen Musiktheorie gilt dennoch die Bezeichnung „diatonisch“ für diejenigen Modi, die zwar mindestens einen Ganzton im jeweiligen Tetrachord beinhalten, jedoch auch andere Tonschritte in demselben Tetrachord haben, die kleiner als ein Ganzton und gleichzeitig größer als ein Halbton (ca. 90 Cent) sind (siehe z. B. Yazigi ²2001: 88–93). Hingegen wird eine Tonleiter wie C-Dur bzw. ein Maqām wie 'Aḡam, die selbst zwei Ganztöne im jeweiligen Tetrachord beinhaltet, in der byzantinischen Musiktheorie als enharmonisch bezeichnet (siehe z. B. Yazigi ²2001: 100–103). In der vorliegenden Arbeit wird verwirrungsvermeidend der Begriff der „Chromatik“ erweitert, um diejenigen „nicht diatonischen“ Tonschritte miteinzubeziehen. In diesem Sinne sind alle Tetrachorde und somit Skalen bzw. Maqāmāt, die eine übermäßige Sekunde oder eine der Varianten des sog. Dreivierteltons beinhalten, als *chromatisch* zu bezeichnen.

⁴²⁶ Vgl. Ioannis Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Bonn 1994, S. 40.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 108–111.

⁴²⁸ Diese Auffassung vertritt z. B. der Musikforscher Yūsuf Šauqī. Für ihn ist diese Entwicklung

auch für die kirchliche byzantinische Vokalmusik gilt, ist fraglich. Dennoch könnte es sein, dass einige persisch-arabische Tonschritte über den Austausch zwischen den MusikerInnen und SängerInnen islamischer und christlicher Herkunft in den byzantinischen Oktōēchos gelangten. Andererseits vernachlässigen die meisten diesbezüglichen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Thema, dass die einfache spontane Musik der Laien vermutlich nicht diatonische Tonschritte umfasste. Ein Zusammenhang zwischen der Laienmusik und der sakralen Musik war in den Anfängen des Christentums in Syrien zu erwarten. Nach der syrisch-orthodoxen Überlieferung hätten die ersten Vertoner der syrisch-orthodoxen Kirchengesänge, wie z. B. Bardaisan (154–222 n. Chr.) und Ephraem (auch u. a. als Ephraem Syrus [Ephräm, der Syrer] bekannt; ca. 309–373 n. Chr.) Kontrafakturen auf der Basis „populärer“ Lieder angefertigt bzw. sich mindestens von ihnen inspirieren lassen (s. S. 351). Wenn die Melodien jener Lieder bereits jegliche chromatische Intervallstrukturen beinhalteten, hätten diese Intervallstrukturen bestimmt bereits in der Spätantike in die syrisch-orthodoxe kirchliche Musik gelangen müssen, was höchstwahrscheinlich der Fall ist. Zudem ist der Zusammenhang zwischen dem Staat, der Kirche und den Laien zu berücksichtigen. Im Falle der syrisch-orthodoxen Kirche, die damals im Vergleich zur byzantinischen keinem Staat per se angehörte, blieb die religiöse Musik den Gläubigen und ihren (Musik-)Traditionen möglichst nah. Die Bevorzugung des diatonischen Geschlechts war anscheinend dagegen nur einer bestimmten Schicht, nämlich ab dem 5. Jh. der Oberschicht einschließlich des Klerus, zuzuschreiben und wurde deshalb in der byzantinischen Kirche hervorgehoben. Vielleicht wollte sich diese Schicht auch durch die Ausgrenzung nicht diatonischer Tonarten von den Laien und ihrer Musik distinguieren. Das diatonische Geschlecht war also im kulturellen Bereich – samt der Religion – zur religiös-offiziellen „Kennung“ geworden. Die Festlegung einer oder mehrerer

mit der Einführung der chorasanschen Tanbur in die arabische Musikkultur verbunden. Dadurch deutet er auch den Unterschied zwischen al-Kindīs diatonisch geprägter Darstellung der Intervallstruktur seiner Zeit und al-Fārābīs Darstellung. Dieser Unterschied liege darin, dass al-Kindī (gest. ca. 872 n. Chr.) sich bei seinen Darstellungen auf die arabische Laute bezog, während al-Fārābī – auch wenn er die Intervallstruktur mithilfe des Griffbretts der arabischen Laute darstellte – sich auf die chorasansche Tanbur bezog, die schon Bünde für solche Tonschritte hatte (vgl. Šauqī 1969: 144–146). Al-Kindīs Vernachlässigung des sog. Dreivierteltonschritts könnte also nur auf seine Affinität zur antikgriechischen Musiktheorie zurückgeführt werden, die zwar in den enharmonischen und chromatischen Geschlechtern nicht diatonische Tonschritte und sogar den Vierteltonschritt beinhalteten. In der Praxis und eben der Theorie, wie obiges Zitat von Aristoxenos verdeutlicht, war jedoch das diatonische Geschlecht präsender (für eine ausführliche Diskussion über die Diatonik bzw. Nichtdiatonik des arabischen Tonsystems s. S. 357–362).

Quellen der chromatischen Intervallstrukturen, die in der Spätantike und im Mittelalter im großen Gebiet zwischen Persien und Konstantinopel und darüber hinaus sowie zwischen Armenien und der arabischen Halbinsel bekannt waren, ist jedenfalls historisch nur z. T. möglich. Denn unabhängig davon, ob diese chromatischen Intervallstrukturen arabischer, persischer, syrischer und/oder byzantinischer Herkunft oder ob sie in der Hof- und/oder Laienmusik entstanden sind, waren sie damals in der Praxis und später in der Theorie sowohl in der profanen als auch religiösen Musik Syriens vertreten.

Obwohl die Entstehung des Oktōēchos, wie oben gesagt, Johannes von Damaskus zugeschrieben wird, stammte die erste bekannte Hymnensammlung (512–519 n. Chr.), die in griechischer Sprache verfasst und später (619 n. Chr.) von Paulus von Edessa für ein Kirchengesangbuch ins Syrische übersetzt wurde, von Severus von Antiochia. Erst nach der von Jakob von Edessa durchgeführten Revision (674/75 n. Chr.) wurde diese Hymnensammlung nach dem Oktōēchos geordnet und selbst Oktōēchos benannt.⁴²⁹ Ob das Oktōēchos-Prinzip aus einer einzigen Quelle stammt, aus der alle christlichen, damals Neo-Aramäisch sprechenden Gruppen in Syrien schöpften und diese später individuell weiterentwickelt und an die „ländlichen“ Melodietypen des jeweiligen Gebiets angepasst hatten, ist schwer zu bestimmen. Bekannt ist nur, dass man ab dem 8. Jh. die Hymnen nach Modus bzw. melodischen Formeln zu organisieren begann.

Die Melodien⁴³⁰ bzw. die melodischen Linien, die in den in Syrien präsenten syrisch-orthodoxen und unierten Kirchen, außer den Maroniten, aufgeführt werden, sind wie gesagt mit dem Oktōēchos verbunden. Die Bezeichnungen für die acht Modi bzw. acht Melodien der Oktōēchos zeigen in Syrien Ähnlichkeiten zu denjenigen der arabischen Maqāmāt. Ulrike Nieten erwähnt die acht Modi bezugnehmend auf den seit den 1970er-Jahren von Nūrī Iskandar geleiteten Chor und seinen Aufführungen der syrischen kirchlichen Gesänge nach der edessenischen Tradition ordnungsmäßig: Bayātī – Ḥusainī – Sikāh – Rast – Rast – ein modifizierter Ḥusainī – Ṣabā – Ḥiḡāz oder Ṣabā. Trotzdem – sagt sie weiter – ist die Zuordnung der melodischen Formeln, mit denen die Psalmen und Hymnen vorgetragen werden, zu einem bestimmten Maqām bzw. Modus nicht immer einfach. Die Aufführungsweise sowie die melodischen Bewegungen und

⁴²⁹ Vgl. Nieten, Art. „Syrische Kirchenmusik“ (wie Anm. 361), Sp. 194.

⁴³⁰ Das kirchliche Repertoire beinhaltet Solo- und Gruppensolohymnen. Insofern sind die Solohymnen als improvisatorische melodische Linien zu betrachten, während die Gruppensolohymnen eher rhythmisch-zeitlich organisiert sind und deshalb mit Melodien gleichzustellen sind.

Floskeln seien u. a. diejenigen, die eine gewisse Intervallstruktur zu einem Maqām bzw. Modus machen und nicht nur die Reihenfolge bestimmter Intervalle an sich.⁴³¹

Die Melodien bzw. melodischen Linien der assyrischen Kirchen weisen im Gegenteil Ähnlichkeiten zu den jüdischen auf und beziehen sich ebenfalls auf bestimmte Modi, die aber nicht in einem Oktōēchos organisiert seien. Zugunsten der Klassifizierung dieser Melodien bzw. melodischen Linien habe man au contraire in der chaldäischen Kirche die Namen der arabischen Maqāmāt für die Benennung der acht Hauptmodi verwendet, was nach Ulrike Nieten auch zu Angleichungen an die Ersteren und zu den damit verbundenen Änderungen der Melodien bzw. melodischen Linien führte. Das Repertoire der assyrischen und chaldäischen Kirchen bestehe neben den Psalmen und Hymnen aus Rezitativen, die eher ein Sprechgesang seien, und Troparien. Die Letzteren unterscheiden sich von den Hymnen dadurch, dass sie in Verbindung mit den Psalmen auftreten. Auch die syrisch-orthodoxen und unierten Kirchen haben Psalmen, die immer wieder mit denselben eigenen Melodien aufgeführt werden, und Hymnen, die entweder nach dem Oktōēchos gesungen werden oder eigene melodische Formeln haben.⁴³² Die Hymnen der syrischen Kirche umfassen mehrere Genres, wie z. B. *Qālā*, *ʿUnīā* und *Madrāšā*.

Die religiöse Musik der Drusen und Schia

Die Drusen gehören zu denjenigen religiösen Gruppen, deren sakrale Musik kaum eine Präsenz in der Öffentlichkeit hat. Während des Dienstagabendgottesdienstes, an dem nur ganz am Anfang religiös uneingeweihte Gemeindefreigeistliche teilnehmen dürfen, werden Hood zufolge religiöse Gedichte ohne Instrumentalbegleitung in Ruf-Antwort-Form gesungen. Inhaltlich vermitteln diese eine Aufforderung an die Gemeindefreigeistliche, ein moralisches und religiöses Leben zu führen. In den anderen Gottesdienstphasen werden u. a. religiöse Texte rezitativ vorgetragen. Die anderen Gelegenheiten, zu denen alle Gemeindefreigeistliche den sakralen Gesang hören können, seien die zehn Tage vor *ʿId al-Adḥā* (das Opferfest) und die Begräbniszeremonie. Beim erstgenannten Anlass können die Drusen jeden Tag die religiöse Versammlung – unter den Drusen *Maḡlis* genannt – besuchen, wo Hymnen gesungen werden.⁴³³ Auch in den letzten Phasen der Begräbniszeremonie, wo die *Mašāyḥ* (Sg.

⁴³¹ Vgl. Nieten, Art. „Syrische Kirchenmusik“ (wie Anm. 361), Sp. 194 f.

⁴³² Vgl. ebd., Sp. 190–193.

⁴³³ Vgl. Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 26 f.

Scheich) vor dem Sarg und die Tröster um diesen herum stehen, beginne ein Scheich zu singen, woraufhin anschließend die anderen Zeremonieteilnehmer unisono einstimmen.⁴³⁴

Die religiöse Musik bei den Schiiten werde v. a. in den Trauerfeiern vorge-
tragen, bei denen die Teilnehmer des Todes von *al-Ḥusain* – dem Enkel des
Propheten – gedenken. Diese haben im Fokus den Jahrestag von al-Ḥusains Tod
(auch '*Āšūrā*' genannt), an dem die Feier mehrere Tage dauere und hauptsäch-
lich religiöse Klagelieder gesungen werden. Die in den privaten Häusern und
religiösen Orten stattfindenden Zeremonien umfassen auch Rezitationen von
Auszügen aus den Lebensgeschichten von al-Ḥusain und seinen Begleitern. In
den diesbezüglichen Frauenversammlungen werden die Klagelieder und die
dramatisch vorgetragenen Rezitationen mit dem Klopfen an die Brust und Tän-
zen begleitet. Bei den Prozessionen, an denen manchmal auch die Frauen teil-
nehmen, singen die Sänger, die sich im Rhythmus bewegen, antifonisch und an
die Brust klopfend.⁴³⁵

Die jesidische religiöse Musik

Musik ist von großer Bedeutung im religiösen Leben der Jesiden. Schon in den
Hymnen und Mythen der Jesiden wird erwähnt, dass Adams Seele sich wei-
gerte, in seinen Körper einzutreten, bis die sakralen Musikinstrumente *Def*
(Rahmentrommel) und *Šibab* (Rohrflöte) sie vom Himmel zur Erde begleite-
ten.⁴³⁶ Die Interpreten der religiösen Hymnen und zugleich Spieler der sakralen
Musikinstrumente nenne man *Qewwals*. Diese treten in den verschiedensten
religiösen Festivals und Ritualen auf und überliefern ihre Kenntnisse, sakralen
Texte und die Aufführungspraxis mündlich nur an ihre männlichen Nachfahren.
Das Wort *Qewwals* an sich sei vom wichtigsten religiösen Genre *Qewl* abgelei-
tet.⁴³⁷ *Qewls* seien mündlich überlieferte Hymnen und basieren meistens auf
Geschichten aus dem Genre der Prosaerzählung *Ĉîrok*. Ihre sakralen Texte seien
alt und deshalb von der Sprache her schwer zu verstehen. *Beyt* (wörtl. Song) sei

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 151.

⁴³⁵ Vgl. Eckhard Neubauer und Veronica Doubleday, Art. „Islamic Religious Music“, in: *NNGrove*, Bd. 12, London 2001, S. 599–610, hier: S. 607.

⁴³⁶ Vgl. Philip G. Kreyenbroek, „Orality and Religion in Kurdistan. The Yezidi and Ahl-e Haqq Traditions“, in: Philip G. Kreyenbroek und Ulrich Marzolph (Hrsg.), *Oral Literature of Iranian Languages Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic, Persian and Tajik. Companion Volume II to A History of Persian Literature* (= A History of Persian Literature 18), London und New York 2010, S. 70–88, hier: S. 83.

⁴³⁷ Vgl. Eszter Spät, *Late Antique Motifs in Yezidi Oral Tradition* (= Perspectives on Philosophy and religious Thought 8), Piscataway 2013, S. 96.

auch ein religiöses Genre, das aber für die Jesiden im Vergleich zu Qewl von geringerer Bedeutung sei, obwohl die Unterscheidung zwischen den beiden nicht einfach sei und sich nur auf die Tradition beziehe.⁴³⁸

Die jüdische religiöse Musik

Da man hier die syrischen Musiktraditionen thematisiert, wird man sich auf die religiösen Musiktraditionen der syrischen Juden beschränken. Neben den liturgischen Genres finden paraliturgische Genres wie *Bakkashah* einen großen Zuspruch unter den syrischen Juden, die sogar zur Entwicklung dieser Genres beitrugen.⁴³⁹ Diese Genres werden oft in den Synagogen oder den privaten Häusern im Kontext verschiedenster religiöser Rituale, wie dem Sabbat, oder den lebenszyklusbezogenen Angelegenheiten, wie der Hochzeit, vorgetragen. Dass die religiöse Musik der syrischen Juden große Ähnlichkeiten mit denjenigen ihrer islamischen bzw. arabischen Mitbürger aufzeigt, liegt nicht nur daran, dass sie Seroussi zufolge die Verwendung der arabischen Maqāmāt im 17. Jh. übernahmen,⁴⁴⁰ sondern auch weil sie Schleifer nach die Aufführungspraxis einiger syrischer Genres wie al-Mauwāl in ihre Liturgien miteinbeziehen.⁴⁴¹ Vermutlich verwendeten aber die syrischen Juden schon vor der sephardischen Auswanderung im 16. Jh. die arabischen Maqāmāt in ihren Liturgien und Paraliturgien. Zudem bestätigt der improvisatorische Aspekt der jüdischen religiösen Musik im Allgemeinen ihre Verbundenheit mit den profanen arabischen Musiktraditionen.

At-Taqsīm

At-Taqsīm (Pl. at-Taqāsīm) ist ein instrumentales Genre der arabischen Kunstmusik, durch das die Solo-Musiker ihre improvisatorische Gabe zum Ausdruck bringen. Es beruht auf der Maqām-Tradition und setzt voraus, dass der Musiker sich in den Funktionen der Töne innerhalb eines Maqām sowie in den Modi-Beziehungen gut auskennt. At-Taqsīm ist von der Formstruktur her nicht festgelegt. Trotzdem neigen die Musiker dazu, den melodischen Verlauf phasenweise zu entfalten. Im engeren Sinne werden bestimmte Töne separat umspielt. Die

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 101–104.

⁴³⁹ Vgl. Amnon Shiloah, Art. „Bakkashah. Musical Tradition“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 3, Jerusalem 2007, S. 72–73, hier: S. 73.

⁴⁴⁰ Vgl. Edwin Seroussi, Art. „Jewish Music. Sephardi“, in: *NGrove*, Bd. 13, London 2001, S. 59–61, hier: S. 60.

⁴⁴¹ Vgl. Eliyahu Schleifer, Art. „Jewish Music. Psalmody“, in: *NGrove*, Bd. 13, London 2001, S. 39–41, hier: S. 41.

daraus resultierenden melodischen Phrasen bzw. Linien bilden dann zusammen ein *Taqṣīm*.

As-Samā‘ī

As-Samā‘ī, al-Lūnga und al-Bašraf sind Kompositionsformen, die bezüglich der Struktur ähnlich sind, sich aber bezüglich des Metrums und des Tempos unterscheiden. As-Samā‘ī ist aber in der arabischen Welt beliebter als die anderen. Während al-Lūnga und al-Bašraf hauptsächlich jeweils in $\frac{2}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -Takten auskomponiert sind, hat as-Samā‘ī eher einen $\frac{10}{8}$ -Takt und wird langsamer aufgeführt und mit dem Rhythmuszyklus *Samā‘ī Taqīl* (siehe Anhang, NB 24) begleitet. Bezüglich der Struktur haben die drei Genres fünf Teile in folgender Reihung: 1. *Hāna – Taslīm* – 2. *Hāna* – 3. *Hāna* – 4. *Hāna*. Das *Taslīm* fungiert in diesem Zusammenhang als Refrain und wird nach jedem *Hāna* wiederholt. Oft kommt es vor, dass der letzte *Hāna* von as-Samā‘ī im schnelleren $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt komponiert wird. Bezüglich der Modalität taucht meistens in jedem *Hāna* der o. g. Formen ein neuer *Maqām* auf.

At-Taḥmīl

Das musikalische Prinzip dieses Genres umfasst eine Wechselaufführung zwischen einerseits dem *Taḥt Šarqī*-Ensemble,⁴⁴² das unisono die Hauptmelodie spielt, und andererseits den einzelnen Musikern des Ensembles, die nacheinander auf der Basis dieser Melodie improvisieren. Genau wie am Anfang von at-Taḥmīla (wörtl. ein Taḥmīl-Stück) endet die Darbietung mit der Gruppenaufführung der Hauptmelodie.

Ad-Dūlāb

Ad-Dūlāb ist eine Art instrumentale Einleitung, die normalerweise anderen größeren Vokalgenres vorangeht. Die traditionellen Melodien von ad-Dūlāb seien Touma zufolge im $\frac{2}{4}$ -Takt und werden vom Rhythmuszyklus *Waḥda* (siehe Anhang, NB 25) begleitet.⁴⁴³

Al-Mauwāl

Obwohl es viele Thesen bezüglich des Entstehungsorts und der Entstehungsge-

⁴⁴² Das *Taḥt Šarqī*-Ensemble ist das traditionelle Ensemble der arabischen Musik und setzt sich normalerweise aus Ud, Qānūn, Nāy, Violine und Perkussion zusammen. Der Name heißt wörtl. die orientalische Unterlage, nämlich eine Unterlage des Gesangs.

⁴⁴³ Vgl. Habib Hassan Touma, *Die Musik der Araber* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 37), Wilhelmshaven u. a. 1975, S. 102 f.

schichte von al-Mauwāl gibt, einigen sich die meisten Forscher darauf, dass das erste Mauwāl im Irak unter dem Namen *al-Mawālya* gesungen wurde. Erfunden wurde al-Mawālya in der irakischen Stadt *Wāsiṭ*. Dort wurde dieses Genre nur hochsprachlich und vierzeilig gedichtet. Nachdem es in Bagdad angekommen war, sang man es jedoch auch umgangssprachlich. In Syrien war die hochsprachliche Dichtung von al-Mauwāl ausgefallen. Über die Geschichte und Entwicklung von al-Mauwāl in Syrien erzählen Ayman Taisīr und Rāmī Nağīb Ḥaddād Folgendes:

Nachdem der Irak im 13. Jh. unter die Kontrolle des Mogulreichs geriet, wanderten viele seiner Künstler und Literaten aus. Dieses Genre der Volksliteratur (al-Mauwāl) war eine der Künste, die [in folgenden Jahrhunderten] aus ihrem Ursprungsland an den Ufern von Euphrat und Tigris durch Syrien und den ganzen Bilād aš-Šām [Ostmittelmeerraum] bis nach Ägypten abwanderten. Die Menschen des Ostmittelmeerraums trugen bei zur Entwicklung dieses Genres von einer Kunst, die hoch- und umgangssprachlich ist, zu einer Art umgangssprachlichen Volksgeangs, weil die Bewohner des Ostmittelmeerraums ‚zum Singen der umgangssprachlichen Poesie neigen und kein Vergnügen an der deklinierten Poesie finden‘ [...].⁴⁴⁴

Der Beitrag der Syrer an der Modifizierung des Mauwāl kann in erster Linie sprachlicher Natur sein. Dies ist aber wahrscheinlich nicht ihr einziger Beitrag, denn sie präsentieren al-Mauwāl zudem je nach Gebiet in verschiedenen Ausführungspraxen. Die Verbreitungsrouten dieses Solo-Genres in Syrien könnte diesbezüglich weitere Details enthüllen. Neben Aleppo sei al-Mauwāl laut dem Mauwāl-Forscher Iḥsān Hindī in vielen Städten und Dörfern der nordsyrischen und mittleren Regionen wie Idlib, Ḥamā und Ḥimṣ mehr als in den Siedlungszentren anderer Regionen verbreitet.⁴⁴⁵ Dies bestätigen auch die Tonaufnahmen, die der Musikethnologe Jan Ekkehart Royl anfangs der 1970er-Jahre in Syrien aufnahm. Es ist dennoch historisch kaum bekannt, ob al-Mauwāl zuerst auf dem Land oder in der Stadt oder sogar gleichzeitig in den beiden angekommen war. Folgt man der Anmerkung Qal‘ahğīs bezüglich der Verbreitung von al-Mauwāl in den Vororten von Aleppo (s. S. 171), wurde al-Mauwāl zunächst (also spätestens bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) kaum in der Innen-

⁴⁴⁴ Ayman Taisīr und Rāmī Nağīb Ḥaddād, „Al-Mauwāl aš-Šarqāwī ‚as-Sab‘āwī‘ ka-Aḥad Aškāl al-Irtiğāl fī t-Turāṭ al-Mūsīqī as-Sūrī [al-Mauwāl aš-Šarqāwī ‚as-Sab‘āwī‘ als eine Improvisationsform im syrischen Musikerbe]“, in: *Dirāsāt al-‘Ulūm al-Insānīya wa-l-Iğtimā‘īya [Studien der Human- und Sozialwissenschaften]* 38/1 (2011), S. 184–196, hier: S. 188 <<https://archives.ju.edu.jo/index.php/hum/article/view/2392/2270>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

⁴⁴⁵ Vgl. Iḥsān Hindī, *Lamḥa ‘an al-Mauwālāt as-Sūrīya. Dirāsa ma‘a n-Nuṣūṣ [Eine Übersicht über die syrischen Mauwālāt. Eine Untersuchung plus Texte]*, Damaskus 1991, S. 12.

bzw. Altstadt von Aleppo gesungen, da in der Letzteren immer noch bis heute mehrheitlich andere Genres gepflegt werden. Hingegen fand al-Mauwāl im Umland Aleppos mehr Zuspruch. Die aleppinische Musikelite, die im Prinzip religiös war, hatte also im Vergleich zu al-Muwašṣaḥ und zum islamisch-religiösen Gesang im Allgemeinen al-Mauwāl kaum Beachtung geschenkt. Dies erlaubte al-Mauwāl, von der damaligen musikalischen Norm in Nordsyrien, nämlich der aleppinischen Aufführungspraxis, abzuweichen und außerdem in unterschiedlichen sozialen Kontexten aufgeführt zu werden. Als Arbeitslied auf dem Feld oder bei den Bauarbeiten ohne Musikbegleitung oder während as-Sahrāt, der Hochzeit (und der Sufi-Zusammenkünfte) meistens mit Nāy-, Ud- oder Darbuka-Begleitung könne man laut Hindī al-Mauwāl singen.⁴⁴⁶ Jedoch umfasst al-Mauwāl andere Aufführungspraxen. Hier helfen die Sammelarbeiten von Royl dabei, einige von ihnen zu verorten.⁴⁴⁷ Royl erstellte Aufnahmen von mehreren Mauwālāt (Pl. von Mauwāl), ohne diese namentlich als solche zu nennen: zwei in der Aufnahme 50 aus Sarmīn und eins in der Aufnahme 58 in Armanāz. Darüber hinaus konnte Royl in der Ortschaft Urm al-Kubrā (südwestlich von Aleppo) ein Mauwāl aufnehmen (Aufnahme 94). Während die beiden Mauwālāt von Armanāz und Urm al-Kubrā gemäß den oben beschriebenen Aufführungspraxen jeweils mit Ud-Begleitung und im Solo vorgetragen werden, offenbart sich eine interessante Aufführungspraxis in Sarmīn. Die Al-Mauwāl-Darbietung wird dort (und vermutlich auch in anderen benachbarten Ortschaften) durch ein Ṭabl-wa-Mizmār-Ensemble begleitet, das dann zwischen den Halbversen musiziert.⁴⁴⁸ In Idlib(-Stadt) konnte Royl außerdem eine Mauwāl-Darbietung mit *Šabbāba*-Begleitung erfassen (Nr. 185). Zwei weitere Mauwāl-Solodarbietungen nahm Royl auf: Die eine stammt von einem Amateursänger in Aleppo-Stadt (Nr. 192); die andere wurde hingegen samt euphratischen Genres in einem von Aleppo zwei Kilometer (Richtung Ost) entfernten Dorf angefertigt.⁴⁴⁹ Auf melodischer und zugleich struktureller Ebene zeigen

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 119.

⁴⁴⁷ Vgl. Jan Ekkehart Royl (1972), VII OA 0121, Bd. 14, Spur I, Aufnahme-Nr. 50; u. VII OA 0121, Bd. 16, Spur I, Aufnahme-Nr. 58; u. VII OA 0121, Bd. 20, Spur II, Aufnahme-Nr. 94; u. Royl (1973/74), VII OA 0132, Bd. 5, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 185; u. VII OA 0132, Bd. 6, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 192 samt der Dokumentation (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum).

⁴⁴⁸ Ein Foto, das der Dokumentation zur Aufnahme 50 beigelegt ist, zeigt die beiden Spieler des Ensembles.

⁴⁴⁹ Im Fall der Tonaufnahme 192 sowie der Tonaufnahmen 94 und 95 stand im Vergleich zu den anderen o. g. Aufnahmen die Bezeichnung „Mawal“ bzw. „Mawāl“ in der jeweiligen Dokumentation. Die Bezeichnung „Šarqāwī“ wurde hingegen vom Ausführenden der Tonaufnahme 95 vor

sich dennoch Unterschiede zwischen den verschiedenen Aufführungspraxen (siehe unten ein Vergleichsbeispiel), v. a. seitdem Sänger des „hochkulturellen Gesangs“⁴⁵⁰ – wie z. B. Ṣabāḥ Fahrī und Muḥammad Ḥairī – al-Mauwāl mit Begleitung des Taḥt Šarqī-Ensembles vorzutragen begannen.⁴⁵¹ Diese Sänger und andere, die gleichzeitig die Künste des „hochkulturellen“ religiösen und säkularen Gesangs sowie die des ländlichen Gesangs in sich vereint haben, haben tatsächlich für die Vorstellung von al-Mauwāl als einem Genre zweier Welten gesorgt und brachten dadurch die Verfeinerungen des Mauwāl weiter.

Bemerkenswerterweise ist al-Mauwāl im syrischen Euphrat-Gebiet sowie auch im al-Ğazīra-Dreieck weniger bekannt, wahrscheinlich weil dort bereits mehrere improvisatorisch geprägte Genres wie al-‘Atābā, *as-Swyḥlī* und an-Nāiyl eine besondere Bedeutung haben. In Damaskus ist al-Mauwāl in den letzten Jahrzehnten zunehmend in die Vororte und die ländlichen Gebiete eingedrungen, jedoch mit weniger Beachtung der folgend thematisierten sprachlichen Anforderungen. Diese Art von Mauwāl nenne man normalerweise *al-Mauwāl al-Abyaḍ*⁴⁵² (wörtl. das weiße Mauwāl). Berücksichtigen muss man zudem, dass heute das Wort Mauwāl in einigen Kontexten eine weitere Verwendung bzw. Bedeutung in sich birgt. Auf dem Land sagt man z. B. manchmal *Mauwāl ‘Atābā*. In diesem Zusammenhang fungiert das Wort Mauwāl als ein umgangssprachliches Synonym zum Wort Gesangsimitation, das im umgangssprachlichen Lexikon eigentlich keine andere Bezeichnung hat. So wird das exemplarisch o. g. Genre als ‘Atābā-Improvisation oder eben einfach als freie Gesangsimitation verstanden und dient meistens als Einleitung zu Liedern mit festgelegten rhythmisierten Melodien. Dies könnte im Allgemeinen Verwirrungen verursachen. Eine einfache Untersuchung der sprachlichen und musika-

der Darbietung ausgesprochen. Der Ausführende in der Aufnahme 94 arbeitet als Polizist. Der Sänger der Aufnahme 192 arbeitete hingegen ursprünglich als Tischler an der (Aleppo-)Universität und singt anscheinend in einem Amateurchor. Des Berufs des Ausführenden in der Aufnahme 95 war Royl sich nicht sicher, trug aber in der Beruf-Rubrik „Sänger?“ ein (siehe Royl (1972), Dokumentation zur VII OA 0121, Bd. 20, Spur II, Aufnahme-Nr. 94; u. zur VII OA 0121, Bd. 21, Spur I, Aufnahme-Nr. 95; u. Royl (1973/74), Dokumentation zur VII OA 0132, Bd. 6, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 191/192).

⁴⁵⁰ Diese Bezeichnung stammt vom Autor und bezeichnet jenen Gesang, in dem der Sänger einerseits im Genre des Muwaššah und des religiösen Gesangs im Allgemeinen ausgebildet ist und andererseits deshalb u. a. auf der Ebene des Verzierens und des Tonumfangs komplizierter vorgeht.

⁴⁵¹ Zu erwähnen ist, dass diese Aufführungspraxis in Ägypten spätestens schon seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts präsent und durch historische Tonaufnahmen aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts nachweisbar ist.

⁴⁵² Vgl. Hindī, *Lamḥa ‘an al-Mauwālāt as-Sūrīya* (wie Anm. 445), S. 66.

lischen Anforderungen von al-Mauwāl lässt aber erkennen, um welches Genre es sich dabei handelt.

Gleichwohl kann al-Mauwāl in Syrien von der Aussprache her mit einem städtischen Akzent, der, wie z. B. in Aleppo, durch den Einfluss beduinischer und ländlicher Akzente und Ausdrücke modifiziert sei,⁴⁵³ gesungen werden. Es kann auch mit einem gemischten ländlichen und beduinischen Akzent vorgetragen werden. Auf jeden Fall stammen einige Wörter, die oft in al-Mauwāl auftauchen, direkt aus einem beduinischen oder vielleicht irakischen Dialekt. Auf der anderen Seite vereint al-Mauwāl in sich mehrere Gattungen. Diese werden laut Qal‘ahǧī nach der Anzahl der Halbverse benannt: *Al-Arba ‘āwī* mit vier Halbversen und AAAA Reimschema, *al-Ḥamsāwī* mit fünf Halbversen und AAABA Reimschema und letztlich *as-Sab ‘āwī* mit sieben Halbversen und AAABBBBA Reimschema.⁴⁵⁴ In Syrien nennt man diese letzte Gattung *al-Mauwāl al-Baǧdādī* bzw. *aš-Šarqāwī*,⁴⁵⁵ sie ist dort die meistverwendete Form von al-Mauwāl.⁴⁵⁶ Mit dem Reim ist allerdings nicht immer der Laut am Ende des Halbverses gemeint, sondern auch die letzten Wörter, die zwar von der Schreibweise her ähnlich sind, aber durch die Vokalisation unterschiedliche Deutungen haben. Dies nennt man auf Arabisch *al-Ġinās at-Tām*. Al-Mauwāl ohne al-Ġinās at-Tām betrachtet man im Allgemeinen als schwach. Gleichwohl bettet Hindī die Vermehrung der Halbverszahl sowie die anscheinend damit verbundene Entstehung der Reimabweichung in eine Entwicklungsgeschichte des Mauwāl ein. So meint er, dass beim Eintreffen des vierversigen Mawālya bzw. Mauwāl in Ägypten (nach dessen Verbreitung in Syrien) deutliche Veränderungen an ihm vorgenommen wurden. Am wichtigsten war aber die Hinzufügung eines abweichend gereimten fünften Halbverses zwischen den dritten und letzten Halbversen (AAABA). Damit entstand *al-Mauwāl al-Ḥamsāwī*. Die letztere Variante wanderte zurück in den Irak, wo man ab dem 17. Jh. wieder Interesse am Verfassen von al-Mauwāl hatte. Dort wurde die Reimabweichung mit der Zeit von einem einzigen Halbvers zu drei Halbversen erweitert, wodurch im 18. Jh. al-Mauwāl al-Baǧdādī die Vollkommenheit erreichte.⁴⁵⁷

⁴⁵³ Vgl. Qal‘ahǧī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā‘ī* (wie Anm. 416), S. 32 f.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 19–22.

⁴⁵⁵ Alle o. g. Mauwāl-Tonaufnahmen von Royle-Sammlung fallen unter dieses Genre. Nur die Aufnahme 185 zeigt einen bekannten ägyptischen Mauwāl *Ḥamsāwī*.

⁴⁵⁶ Es gibt noch weitere Varianten von al-Mauwāl. Diese können entweder, wie oben genannt, nach der Zahl der Halbverse, nach dem Thema des Mauwāl oder nach dem literarischen Stil klassifiziert werden (siehe Hindī 1991: 65–91).

⁴⁵⁷ Vgl. Hindī, *Lamḥa ‘an al-Mauwālāt as-Sūrīya* (wie Anm. 445), S. 43 f.

Das neue Genre erreichte Syrien darauffolgend (im 18. Jh.) durch die Reisenden und v. a. durch die Schafhändler, die zwischen Aleppo, Mosul und Bagdad pendelten.⁴⁵⁸ Damit wanderte das Mauwāl-Genre in zwei Phasen nach Syrien: erstmals im 13. Jh. als ein vierversiges, gleichgereimtes Genre und wieder im 19. Jh. als siebenversiges Genre mit Reimabweichung.

Die Dichtung von al-Mauwāl as-Sab‘āwī begann in Syrien Hindī zufolge spätestens im 19. Jahrhundert. Dessen goldene Zeit erstreckte sich über den Zeitraum von 1860 bis 1960.⁴⁵⁹ Nicht jeder durfte allerdings seine Mauwāl-Gedichte in der Öffentlichkeit vortragen. Dafür gab es ein Bündel von Vorschriften, die hier nach den Angaben von Naufal al-Ġanābī wiedergegeben werden: Zunächst stelle der Dichter sein Gedicht den sich mit al-Mauwāl beschäftigenden Interessierten vor, die ihm aus ihrer Erfahrung einige Korrekturen vorschlagen. Danach gehe er zu *al-Mu‘allim* (wörtl. dem Meister), der meistens selbst ein Fachmann sei. Al-Mu‘allim rufe anschließend drei bis vier weitere Experten zu einem Treffen in seinem Geschäftsraum zusammen und stelle ihnen das Gedicht vor. Da gehe man schärfer beim Überprüfen und Korrigieren vor. Erst dann lasse al-Mu‘allim eine öffentliche Weitergabe des Gedichts zu. Al-Ġanābī zufolge war der Schuhmacher *Hāsim al-Qindarġī* – der letzte bekannte Mu‘allim in Aleppo – so oft mit den Überprüfungstreffen von al-Mauwāl-Gedichten beschäftigt, dass ihm keine Zeit für die Erfüllung der Kundenbestellungen übrigblieb.⁴⁶⁰

Das Mauwāl gehört zu den oft aufgeführten Gattungen in den zyklischen Genres wie *al-Waṣla* und ist auch in den sufischen Ritualen sehr beliebt. Die in al-Mauwāl gedichteten Themen umfassen alle religiösen und weltlichen Aspekte des Lebens sowie des Alltags wie Liebe, Trauer, Lob, Spott, Tadel usw. Als metrumlose, improvisatorische Gesangsgattung setzt die Aufführung von al-Mauwāl eine besondere Gabe des Sängers bzw. Dichters voraus, da er nicht nur den Text improvisiert, sondern auch die melodische Linie. Es kommt aber oft vor, dass der Dichter nicht derjenige ist, der al-Mauwāl singt. In diesem Sinne eröffnet sich ein freier improvisatorischer Raum, in dem bei jeder Wiederholung desselben Mauwāl melodisch etwas Neues auftritt. Im Gegenteil sind einige Mauwāl-Gedichte zum Bestandteil bzw. zur Tradition in bestimmten sozia-

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 101 f.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 106.

⁴⁶⁰ Naufal al-Ġanābī, „Al-Mauwāl as-Sūrī“ [Das syrische Mauwāl], in: *Mağallat al-Kuwait* 128 (1994), k. A., zitiert nach Sallūm Dirġām Sallūm, „Al-Mawāwīl fī Bilād aš-Šām wa-l-‘Irāq fī l-Adab aš-Ša‘bī [Al-Mawāwīl des Ostmittelmeerraums und Iraks in der Volksliteratur]“, in: *At-Taqāfa aš-Ša‘bīya [Die Volkskultur]* 13 (2011), S. 48–63, S. 61 f.

len Kontexten geworden, wie z. B. bei der aleppinischen Hochzeit. Qal'ahğī spricht in diesem Zusammenhang von zwei alten anonymen Gedichten. Das eine begleite den Hochzeitszug vom Anfang her bis zum Familienhaus der Braut und gebe dem Bräutigam inhaltlich Ratschläge, die er am Anfang seines neuen Lebens brauche, während das andere Gedicht die Wichtigkeit der religiösen Pilgerschaft als nächsten Schritt nach der Heirat betone und vor dem Familienhaus der Braut vorgetragen werde.⁴⁶¹

Die Aufführungspraxis des Mauwāl bei den Sängern des hochkulturellen Gesangs weist eine klare maqām-bezogene Struktur auf. Laut Taisīr und Ḥaddād setze sich der melismatische Mauwāl-Vortrag in Syrien (bzw. Aleppo) etwas gerafft aus den folgenden Phasen zusammen: Nach einer Instrumentaleinleitung beginne der Sänger zuerst mit den üblichen Aufrufen wie *awf awf yā bā* bzw. *awf awf yā bāy*⁴⁶² (im gleichen Maqām von al-Mauwāl).⁴⁶³ Dann singe er (während das Ensemble bis zum Ende des Vortrags improvisatorisch auf der Basis der melodischen Linien des Gesangs weiter musiziert) den ersten und zweiten Halbvers im ersten Maqām-Tetrachord gefolgt von einer kurzen Instrumentalimprovisation. Anschließend werden die beiden ersten Halbverse im ersten oder zweiten Maqām-Tetrachord erneut gesungen, manchmal auch einschließlich der o. g. Rufe. Die weiteren Halbverse werden dann im zweiten und dritten Maqām-Tetrachord (mit Wiederholungen) vorgetragen, bis der sechste Halbvers erreicht werde. Hier wiederhole der Sänger diesen Halbvers (oder einen Teil davon) mehrmals und versetze dabei das Publikum in Aufregung, da es auf den letzten Halbvers warte, der al-Mauwāl vervollständigen solle. Mit dem siebten und zugleich letzten Halbvers sowie mit den schließenden *awf awf yā bā*-Rufen gehe der Sänger zum ersten Maqām-Tetrachord und damit bis zum Grundton zurück. Dabei höre man Beifalls- und Zugabe-Rufe.⁴⁶⁴ Anzumerken ist hier, dass diese Strukturbeschreibung sich auf eine Mauwāl-Darbietung des aleppinischen Sängers Ṣabāḥ Faḥrī bezieht, die Taisīr und Ḥaddād im Anschluss an die gemeinte Beschreibung in Musiknoten transkribiert aufstellten und sogar einschließlich der kunstvollen modalen Ausweiche analysierten (siehe Taisīr

⁴⁶¹ Vgl. Qal'ahğī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši'r aš-Ša'bī al-Ġinā'ī* (wie Anm. 416), S. 27 f.

⁴⁶² Der Ruf hier und auch die ähnlichen Rufe, die im Rahmen vorliegender Arbeit anzutreffen sind, dienen als Tadel oder als persönliche Klage gegenüber dem Vater, der Mutter, der/dem Geliebte(n) usw.

⁴⁶³ Hindī fügt hinzu, dass früher die Mauwāl-Sänger normalerweise ihren Vortrag auch mit „weit bekannten leichten Liedern“ wie u. a. Skābā und al-Lālā (s. S. 197 u. S. 206 f.) einleiteten (vgl. Hindī 1991: 120).

⁴⁶⁴ Vgl. Taisīr und Ḥaddād, „Al-Mauwāl aš-Šarqāwī ‚as-Sab'āwī“ (wie Anm. 444), S. 189.

und Ḥaddād 2011: 190–194). Die Beschreibung ist in der Tat ein Beweis für den o. g. Einfluss „hochkultureller“ Künstler auf die musikalische Entwicklung von al-Mauwāl. Deshalb muss sie allerdings nicht verallgemeinert werden und darf auch nur als eine Interpretation von vielen möglichen angesehen werden.⁴⁶⁵

Der o. g. Aufführungspraxis kann man andere Aufführungspraxen gegenüberstellen und dabei feststellen, welche Unterschiede sich dadurch ergeben. Auf dem Land lebende Sänger sollen im Prinzip eigene Aufführungspraxen pflegen. Von ihnen stammende Aufnahmen wären dann für einen Aufführungspraxisvergleich am besten geeignet. Die beiden Mauwāl-Darbietungen in der Aufnahme 50 aus der Royl-Sammlung können an dieser Stelle beispielhaft einbezogen werden. Die Analyse der beiden Aufführungen (siehe Anhang, Notenbeispiele 19 u. 20) zeigt deutliche Unterschiede zu der o. g. Aufführungspraxis auf mehreren Ebenen. Zuerst besteht die Instrumentalbegleitung, wie oben gesagt, aus einem Ṭabl-wa-Mizmār-Ensemble. Dies verleiht dem ganzen Vortrag einen besonderen, eben ländlichen und etwa feierlichen Charakter trotz des freien und melancholischen Gesangsvortrags allein genommen. Außerdem tritt das Ensemble nur zwischen den vereinzelt melodischen Linien des Gesangs auf und nicht während der gesamten Darbietung. Was die maqām-bezogene Entfaltung über den ganzen Vortrag hin angeht, überschreiten die beiden Sänger kaum den Tonumfang der None und bedienen sich unterschiedlicher melodischer Bewegungen. Dennoch basieren ihre Darbietungen nur teilweise auf der o. g. tetrachord-bezogenen Entfaltung des Maqām. Der erste Sänger trägt die sieben Halbverse in folgender Konstellation vor: 1+2, 1+2+3 und 4+5+6+7. Seine melodische Bewegung ist beständig bogenförmig. Während der ersten und zweiten Halbverse (Abschnitt C) bleibt er im ersten Trichord des Maqām Huzām, nämlich im Sikāh-Trichord,⁴⁶⁶ und erweitert seine melodische

⁴⁶⁵ Die beiden Forscher haben leider die Aufnahme, auf deren Basis sie die Analyse gemacht haben, und deren Quelle fallen lassen. Auf der Video-Plattform YouTube ist jedenfalls eine Aufnahme desselben Mauwāl von demselben Sänger in überwiegender Übereinstimmung mit der Transkription der beiden Forscher vorhanden. Dabei handelt es sich um eine Videoaufnahme, die 1978 im Rahmen eines TV-Programms namens *Naḡam al-Ams* (grob übersetzt: Musik der Vergangenheit) gemacht wurde (siehe Wassim al-Dehni 2020: 00:00–04:51). Dieses Programm war durch die direkte Zusammenarbeit von Ṣabāḥ Faḥrī zustande gekommen und verfolgte das Ziel, alte mehrheitlich aleppinische Musiktraditionen aufzubewahren. Gleichwohl zeigt die gemeinte Aufnahme die folgende Reihenfolge der Halbverse auf: 1+2, 1+2+3, 3+4+5, 4+5, 5+6 (mehrfache Wiederholung des ersten Teils von 6)+7.

⁴⁶⁶ In der (neuen) arabischen Musiktheorie besteht Maqām Huzām aus einem Sikāh-Trichord, einem anschließenden Hiḡāz-Tetrachord sowie einem anschließenden Rast-Pentachord. Hingegen besteht Maqām Bayātī entweder aus einem Bayātī-Tetrachord und einem anschließenden Rast-

Linie beim dritten, vierten und fünften Halbvers durch den zweiten Hiğāz-Tetrachord. Im sechsten und siebten Halbvers kehrt er zurück zum Sikāh-Trichord. Des Weiteren fehlt bei ihm die „Gespanntheit erregende Wiederholung“ des sechsten Halbverses, da er sofort den siebten Halbvers am Letztgenannten anschließt. Das Gleiche gilt auch für den zweiten Sänger, der aber die Halbverse in einer anderen Konstellation vorträgt, nämlich 1+2+3, 3+4+5 und 5+6+7. Seine melodische Bewegung ist außer bei der Einleitung (Abschnitt A), dem letzten Halbvers sowie den anschließenden Aufrufen (Abschnitt D) immer absteigend. Während des ganzen Vortrags bleibt er im ersten Bayātī-Pentachord, den er sowohl in der Einleitung – zwei Stufen abwärts – und beim Verzieren im Allgemeinen – mehrheitlich eine Stufe aufwärts – erweitert.⁴⁶⁷

Die Umgangssprachlichkeit von al-Mauwāl und zugleich seine Popularität in Syrien deuten einerseits auf eine Neigung zu den ländlichen Musiktraditionen eben in einer Stadt wie Aleppo hin, die eigentlich für ihre Kunstmusik bekannt ist. Betrachtet man die Unterschiede auf der Ebene der Aufführungspraxis zwischen einer Ortschaft wie Sarmīn und einer Stadt wie Aleppo, kommt man andererseits zu dem Ergebnis, dass al-Mauwāl mehrfache kontextbezogene Veränderungen in Syrien, v. a. im Norden, erlebt hat. Diese Stadt(-Zentrum)-Land-Unterschiede könnten vermutlich auch beim Vergleich zwischen den Aufführungspraxen im Stadtzentrum und denjenigen in dessen Vororten auftauchen. Es bleiben jedenfalls einige offene Punkte bezüglich all der gemeinten Aufführungspraxen. Eine davon entsteht durch die Berücksichtigung der Tatsache, dass die Aufnahmen aus Sarmīn aus den frühen 1970er-Jahren stammen. Man fragt sich also, ob die o. g. ländliche Aufführungspraxis schon vor der Zeit der aleppinischen Verfeinerungen stattgefunden hat oder doch durch diese, z. B. auf der Ebene der Ornamentierung, beeinflusst wurde. Wegen der geografischen Nähe zwischen z. B. Sarmīn und Aleppo können gegenseitige Einflüsse nicht ausgeschlossen werden.

Al-Muhāhā

*Al-Muhāhā*⁴⁶⁸ ist ein Genre, das laut al-Bakr nur von einer Frau ohne Musikbe-

oder Nahawand-Pentachord oder aus einem Bayātī-Pentachord und einem anschließenden Bayātī-Tetrachord (siehe Anhang).

⁴⁶⁷ Die Solodarbietung in der Aufnahme 95 der Royl-Sammlung zeigt ihrerseits die folgende Konstellation auf: 1+2, 1+2+3, 3+4+5, 5+6+7. Sie hat eine überwiegend absteigende melodische Bewegung, die sich innerhalb eines Bayātī-Pentachords ereignet.

⁴⁶⁸ Es gibt verschiedene Namen für dieses Genre. In Aleppo wird es z. B. *al-Hanhūna* genannt (vgl. Qal'ahğī 2009: 87).

gleitung kraftvoll, rezitativ und mit kurzen Pausen zwischen den Halbversen vorgetragen werde. Seine vier Halbverse seien meist metrisch und gereimt.⁴⁶⁹ Der Endreim entfalte hier je nach Erfahrung und Dichtungsgabe der vortragenden Frau verschiedene Schemata, soweit sie die Verse nicht aus dem Gedächtnis vortrage: AAAA, AABA, BACA, AABB, ABCA, AABC, oder ABCD.⁴⁷⁰ Al-Muhāhā wird normalerweise im *Rağaz*-Metrum⁴⁷¹ gedichtet und deshalb manchmal auch *Urğūza*⁴⁷² (Pl. *Urğūzāt*) genannt. Es gebe aber Muhāhā-Gedichte, die im *Basīṭ*-Metrum stehen oder deren Verse wechselweise im Rağaz und Basīṭ verfasst werden.⁴⁷³

Begonnen wird die Rezitation mit dem Ausdruck *iy hā* bzw. *a wy hā*, der laut und Aufmerksamkeit verlangend ausgesprochen wird. Die Hochzeitszeremonie mit all ihren Phasen, die Geburt, die Rückkehr von der Reise, die Beendigung des Militärdiensts und die Beerdigungsfeier gehören vorwiegend zu den sozialen Kontexten des Muhāhā-Vortrags. Was die Themen der Gedichte betrifft, stehen die körperlichen und seelischen Darstellungen der Braut und des Bräutigams im Vordergrund. Eine Art Bittgebet für die Gesundheit und Sicherheit des Paares, das Gratulieren, die Formulierung von Wünschen und die Wertschätzung der Hilfsbereitschaft anderer Menschen sind auch beliebte Themen bei al-Muhāhā. Verbreitet ist dieses Genre unter allen arabischsprachigen Syrnern.

Al-Qudūd Al-Ḥalabīya

Das höchstwahrscheinlich in Aleppo entstandene Genre *al-Qudūd al-Ḥalabīya* beruht, wie bei einer Kontrafaktur, auf der Verwendung etablierter Melodien bzw. Melodietypen und deren Rhythmen und Metren für neue Texte. *Al-Qadd* (wörtl. das Ausmaß) nutzt demnach die Popularität bestimmter Melodien bzw. Melodietypen, um unter den Menschen dieselbe Bekanntheit zu erreichen. *Al-Qadd* (Pl. *Qudūd*) mit religiösem oder säkularem Inhalt habe Qal'ahgī zufolge zwei Gattungen: *Al-Qadd al-ʿĀdī* (wörtl. das standardmäßige Qadd) und *al-*

⁴⁶⁹ Vgl. Maḥmūd Mifliḥ al-Bakr, *Urğūzat al-Mar'a fī Bilād aš-Šām. Al-Muhāhā [Frauengesang im Ostmittelmeerraum. Al-Muhāhā]* (= Mašrū' Ğam' wa-Ḥifz at-Turāṭ aš-Ša'bī 52), Damaskus 2014, S. 7 f., <<http://syrbook.gov.sy/img/uploads/1/orjuzet%20al%20maraa.pdf>>, heruntergeladen am 24.01.2017.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 87 f.

⁴⁷¹ Eine kleine Übersicht über die in dieser Arbeit erwähnten Metren der arabischen Dichtung ist im Anhang zu finden.

⁴⁷² Al-Bakr betrachtet die vorislamischen stürmischen *Urğūzāt*, die als Ermutigung der Kämpfenden im Krieg dienten, als Vorgänger von al-Muhāhā (vgl. al-Bakr 2014: 78)

⁴⁷³ Vgl. al-Bakr, *Urğūzat al-Mar'a fī Bilād aš-Šām. Al-Muhāhā* (wie Anm. 469), S. 106.

Qadd al-Muwaššah. Aufgrund der Lieder, die mündlich überliefert seien und die die Menschen auswendig singen, werde al-Qadd al-‘Ādī mit weltlichen Inhalten kreiert. Dabei behalte man die Umgangssprachlichkeit des Textes bei.⁴⁷⁴ Im Gegensatz dazu herrscht die Hochsprachlichkeit in al-Qadd al-‘Ādī mit religiösem Inhalt.

Dem al-Muwaššah-Genre entstammt offensichtlich der Name von al-Qadd al-Muwaššah. Al-Qudūd, die unter dieser Gattung zu kategorisieren sind, seien Qal‘ahġī nach entweder bekannte Melodien (bzw. Melodietypen), denen man einen hochsprachlichen, religiösen und auf Basis der Muwaššah-Form gedichteten Text unterlege, oder bekannte religiöse Gesänge, deren Texte man durch neue, hochsprachliche, weltliche oder religiöse Texte ersetze.⁴⁷⁵

Al-Muwaššahāt Al-Ḥalabīya

Im Gegensatz zum üblichen, arabischen klassischen Gedicht (al-Qaṣīda), das mehrere in zwei Halbverse aufgeteilte Verse aufweist und dessen Reimbuchstabe jeweils am Ende des zweiten Halbverses vorkommt, verfügt ein Muwaššah-Gedicht über mehrere Teile. Des Weiteren haben die Metren von al-Muwaššah meistens keinen Bezug zu denjenigen des klassischen arabischen Gedichts. Ein reguläres Muwaššah hat sechs *Adwār* (Sg. *Daur*) und fünf *Ḥānāt* (Sg. *Ḥāna*). Diese werden wechselnd nacheinander gesungen, d. h. *Daur*, 1. *Ḥāna*, *Daur* usw. bis zum letzten *Daur*. Das Letzte nennt man *Ġitā* bzw. *Qaflīh* (wörtl. die Schlussrunde) und ist meistens Umgangssprachlich. Ein *Daur* an sich besteht aus mehreren Teilen bzw. Halbversen, deren Reimschema an sich unregelmäßig sein könnte, aber mit den Reimschemata der anderen *Adwār* übereinstimmen muss. Außerdem muss die Anzahl der Halbverse bei allen *Adwār* identisch sein. Die Teile von al-Ḥāna können im Gegenteil Verse oder Halbverse sein. Die Anzahl der Teile muss hier auch bei allen *Ḥānāt* gleich sein. Das Reimschema unterscheidet sich aber unter den *Ḥānāt*. Beispiele für das Reimschema vom aleppinischen Muwaššah sind: AB CCC AB DDD AB ... und ABAB CDCDCD ABAB.

Qal‘ahġī zufolge erklärte der bekannte Komponist und Musiker aus Aleppo Nadīm ad-Darwīš in einem Interview, dass sich *al-Muwaššah al-Ḥalabī* (wörtl. das aleppinische Muwaššah) vom andalusischen Muwaššah durch die folgenden Merkmale unterscheidet: „1) die [melodische] Phrase; der Rhythmus sei aber gleich. Es gebe also aleppinische Muwaššahāt, die sich, wie die andalusischen

⁴⁷⁴ Vgl. Qal‘ahġī, *Dirāsāt wa-Nuṣuṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā‘ī* (wie Anm. 416), S. 170 f.

⁴⁷⁵ Vgl. Qal‘ahġī, *At-Taušīḥ wa-l-Aġānī ad-Dīnīya fī Ḥalab* (wie Anm. 421), S. 44 f.

Muwaššahāt, langer Rhythmen bedienen. 2) Die Poesie: Die Poesie des Ersteren sei aleppinisch, während die Poesie des Letzteren andalusisch sei [...].⁴⁷⁶ Die hauptsächlichen Rhythmen, mit denen al-Muwaššah komponiert wird, sind vielfältig. Aš-Šarīf zählte zwanzig von ihnen (siehe Anhang, Notenbeispiele 21, 22 u. 23).⁴⁷⁷

Was die Aufführung von al-Muwaššahāt betrifft, galt bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts das Prinzip der Gruppenaufführung. Allmählich begannen aš-Šarīf nach die Komponisten einige zwischenzeitliche Solo-Aufrufe einem Hauptsänger zuzuordnen. Später seien diese Soli zu ganzen melodischen Phrasen geworden. Heutzutage werden al-Adwār von der Gruppe und al-Ḥanāt von einem Solo-Sänger gesungen, während al-Qaflīh von beiden vorgetragen werde.⁴⁷⁸

Al-Muwaššah kann religiös-sufisch oder weltlich sein. Dabei hängt es nur vom Inhalt des Gedichts ab. Trotzdem findet man einige aleppinische Muwaššahāt, die in den beiden religiös-sufischen und weltlichen Feierlichkeiten mit denselben Melodien und Gedichten gesungen werden.

Al-‘Atābā

Entstanden ist al-‘Atābā in einer arabisch-beduinischen Umgebung und höchstwahrscheinlich im *Ġbūr*-Stamm. Ihr erster und wesentlicher Gefühlsgehalt bezieht sich auf die Ermahnung bzw. auf den Tadel und den Bruch zwischen den Liebenden, worauf selbst der Name ‘Atābā hindeutet. Nach ihrem Umzug in die Vororte und Städte wurden Qal‘ahġī zufolge andere Themen wie das Lob, der Stolz sowie die sinnliche Beschreibung der Geliebten in den Gedichten thematisiert.⁴⁷⁹ Dennoch klingt dieses Statement nur z. T. korrekt, denn das Lob und der Stolz waren seit je beliebte Themen in der arabisch-beduinischen Dichtung. Gleichwohl werde al-‘Atābā meistens im *Wāfir*-Metrum gedichtet, jedoch sei es möglich, dass der Dichter bzw. Sänger in anderen oder nicht etablierten Metren improvisiere.⁴⁸⁰ Für die vier Verse von al-‘Atābā besteht ein *Ġinās*-Reimschema, das demjenigen von al-Mauwāl ähnlich ist. Allerdings weicht der letzte Halbvers von dieser Regel ab und muss, wie beim Wort „‘Atābā“, mit der Silbe *Bā* enden.

⁴⁷⁶ Qal‘ahġī, *At-Taušīh wa-l-Aġānī ad-Dīniya fī Ḥalab* (wie Anm. 421), S. 34.

⁴⁷⁷ Vgl. aš-Šarīf, *Al-Mūsīqā fī Sūrya* (wie Anm. 317), S. 21.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 24 f.

⁴⁷⁹ Vgl. Qal‘ahġī, *Dirāsāt wa-Nuṣuṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā’ī* (wie Anm. 416), S. 44.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 39 f.

Gleich wie bei vielen Genres dienen Aufrufe wie *awf yā bā*, *halī yā halī* und *yammā yā yammā* beim (melismatischen) Singen von al-‘Atābā als Einleitung und zugleich als Ausklang.⁴⁸¹ Aufführungskontexte dieses Genres sind die Zusammentreffen, wo es auch mit der Rabāb begleitet wird. Je nach Dialekt wird al-‘Atābā in ‘*Atābā Šarqīya* (wörtl. östliche ‘Atābā), das entlang des Euphrats und in den angrenzenden Gebieten verbreitet ist, und ‘*Atābā Ġarbīya* (wörtl. westliche ‘Atābā), dessen Verbreitungsgebiet die westliche ländliche Gegend von Damaskus und die Siedlungen entlang des Küstengebirges umfasst, aufgeteilt. Ein anderer Unterschied zwischen dem westlichen und östlichen ‘Atābā liegt in den zwischen den ‘Atābā-Quatrainen (‘Atābā-Vierzeilern) als Ergänzung vorkommenden Gattungen. In Westsyrien wird dabei mehrheitlich *al-Miġanā* gesungen (siehe nächsten Abschnitt). Dagegen werden in Ostsyrien andere Genres, wie z. B. an-Nāiyl (s. S. 205 f.), dafür verwendet. Royl merkt dazu, dass in Westsyrien die Bezeichnung „‘Atābā“ auch für „[...] rhythmisch freie Überleitung zwischen zwei rhythmisch gegliederten Stücken oder Liedern, instrumental oder vokal ausgeführt [...]“⁴⁸² gilt. Ungeachtet dieser Aufteilung ist die dialogische Aufführung von al-‘Atābā sehr beliebt. Dabei konkurrieren zwei Sänger darum, wer die schönsten Halbverse verfasst und gleichzeitig seine Gedanken am besten durch al-‘Atābā zum Ausdruck bringt. Die Gedichte von al-‘Atābā können Qal‘ahġī nach auch religiöse Inhalte haben, besonders das Lob des Propheten, und werden in den verschiedensten religiösen Angelegenheiten vorgetragen.⁴⁸³

Über die musikalische Realisierung des ‘Atābā forschte Royl grundsätzlich (siehe Royl 2020: 36–60) und formulierte mehrere interessante Bemerkungen. So werden die verschiedenen Textzeilen seinen Analysen zufolge mehrheitlich „mit dem gleichen Tonmaterial“⁴⁸⁴ gesungen. Damit bilden die musikalischen Wiederholungen eines der Merkmale dieses Genres (siehe auch Shiloah 2001: 829). Er deutet dennoch darauf hin, dass die Abwechslung vom ‘Atābā zum drauffolgenden Genre (mehrheitlich Miġanā) mit einem Maqām- bzw. Tetrachord-Wechsel (z. B. vom *Nahawand* zum *Bayātī* im Falle des von ihm aufgeführten Beispiels) einhergehe.⁴⁸⁵ An anderer Stelle stellt er die Verwendung der melismatischen Aufrufe für die Ausgleichung der „[...] Divergenzen

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 40 f.

⁴⁸² [Jan] Ekkehart Royl, *Die Realisierung des Ataba in Syrien. Eine Forschung über gesungene arabische Volkspoesie*, Berlin 2020, S. 30.

⁴⁸³ Vgl. Qal‘ahġī, *At-Taušīh wa-l-Aġānī ad-Dīnīya fī Ḥalab* (wie Anm. 421), S. 97.

⁴⁸⁴ Royl, *Die Realisierung des Ataba in Syrien* (wie Anm. 482), 36 f.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 38.

zwischen der nicht festen musikalischen Form und dem [metrisch freien] Text [...]“⁴⁸⁶ fest. Darüber hinaus lege er den maximalen Tonraum einer ‘Atābā-Darbietung auf einen Pentachord fest.⁴⁸⁷

Al-Miḡanā

Obwohl al-Miḡanā an sich ein eigenständiges Genre ist, tritt es meistens in Verbindung mit al-‘Atābā auf und wird dabei als Ergänzung oder Abwechslung betrachtet. In diesem Sinne kommen Qal‘ahḡī zufolge zwischen den ‘Atābā-Vierzeilern entweder eigenständige Miḡanā-Vierzeiler oder der wohlbekannte Refrain bzw. Zweizeiler von al-Miḡanā vor, der sich aus den Aufrufen „mīḡanā w-yā mīḡanā w-yā mīḡanā“ und einem typischen, auf dem Raḡaz-Metrum gedichteten Halbvers zusammensetzt. Im Anschluss darauf folge eine (melismatische) Soloaufführung von einem ‘Atābā-Vierzeiler, der wiederum durch eine rhythmische Gruppenaufführung eines Miḡanā-Vierzeilers oder Miḡanā-Refrains ergänzt werde.⁴⁸⁸ In anderen Fällen kann der ‘Atābā-Vortrag selbst mit einem Miḡanā-Vierzeiler bzw. -Zweizeiler beginnen. Strukturell zeigt das al-Miḡanā-Gedicht eine Ähnlichkeit zu al-‘Atābā. Das Ġinās-Reimschema am Ende der ersten drei Halbverse werde nach Qal‘ahḡī am Ende des vierten Halbverses durch die Buchstabenkombination *Nā* ersetzt.⁴⁸⁹ In den syrischen Gebieten sind hauptsächlich drei Melodietypen von al-Miḡanā bekannt (siehe Anhang).

Al-Waṣla

Al-Waṣla ist eine zyklische Form mit mehreren Teilen. Diese Teile können entweder aus einem einzigen Genre stammen, wie bei *Waṣlat-Muwašṣahāt*, oder aus mehreren vokalischen und instrumentalen Genres gespeist sein. Ungeachtet der kombinierten Genres müssen deren Maqāmāt identisch sein. In Bezug auf den Rhythmus sollen al-Muwašṣahāt, die zusammen ein Waṣla bilden, unterschiedlich sein. Al-Muwašṣah, mit dem die Darbietung beginnt, nimmt dann einen langen rhythmischen Zyklus in Anspruch. Die rhythmischen Zyklen der darauffolgenden Muwašṣahāt werden aš-Šarīf zufolge allmählich bis zum letzten kürzer und kürzer.⁴⁹⁰

Im Rahmen seines Berichts über al-Mauwāl nennt Qal‘ahḡī mehrere Versi-

⁴⁸⁶ Ebd., S. 79.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸⁸ Vgl. Qal‘ahḡī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā’ī* (wie Anm. 416), S. 47 f.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 48.

⁴⁹⁰ Vgl. aš-Šarīf, *Al-Mūsīqā fī Sūrya* (wie Anm. 317), S. 24.

onen bezüglich der Anordnung der Genres in einem Waşla mit Mauwāl-Darbietung.⁴⁹¹ In diesem Zusammenhang ist auch eine progressive Vereinfachung und Beschleunigung des Rhythmus zu bemerken. Darüber hinaus gibt es frei-rhythmische Bestandteile in der Mitte vom Waşla und somit einen Wechsel zwischen festgesetzten und freien Strukturen:

1. Samā'ī – Dūlāb – Taqāsīm – Layālī – Mauwāl – Qudūd und (Volks-)Lieder.
2. Samā'ī – Dūlāb – Daur⁴⁹² – Muwaššah – Taqāsīm – Layālī – Mauwāl – Qudūd und (Volks-)Lieder.
3. a) Samā'ī – Taqāsīm – Muwaššah – Taqāsīm – Layālī – Mauwāl – Qudūd und (Volks-)Lieder.
b) Samā'ī – Taqāsīm – Muwaššah – Qudūd und (Volks-)Lieder – Taqāsīm – Layālī – Mauwāl.

Neben dem weltlichen Waşla wird das religiöse Waşla bzw. *Faşl* in Städten wie Aleppo und Damaskus gut gepflegt. Das religiöse Waşla habe Hassan zufolge drei Arten: *Al-Aḏān*, *aḏ-Dīkr* und *al-Maulid an-Nabawī*.⁴⁹³ Besonders bekannt ist *Faşl Isqī l- 'Itāš* (wörtl. Gib Wasser den Durstigen) in Aleppo. Entstanden sei dieses *Faşl* nach Qal'ahḡī in Zeiten der Dürre, wo die Gläubigen sich mit Gebeten und religiösen Gesängen an Gott wandten. Die Sufis hatten später diesen Ritus übernommen und entwickelt, bis er zum Bestandteil der sufischen Rituale geworden sei.⁴⁹⁴ *Faşl Isqī l- 'Itāš* bestehe aus mehreren Teilen. Der wichtigste Teil, der auch unter demselben Namen bekannt sei, werde in Hiḡāz-Nawā-Maqām (siehe Anhang, NB 14) gesungen. Die anderen Teile seien entweder *Muwaššahāt* oder *Qudūd*, die aber in Bezug auf die Modalität sehr vielfältig seien. Begleitet werde dieses *Faşl* von den sufischen *Samāḥ*-Tänzen.⁴⁹⁵

Lieder mit erkennbaren Melodietypen

Zu dieser Kategorie gehören alle Lieder, die durch ihren anonymen Melodietypus von vielen SyrerInnen erkannt werden und deren je nach Gebiet und Gruppe sich unterscheidenden Texte aber immer neu gestaltet werden. Der Grund für diese weite Verbreitung, besonders in heutiger Zeit, ist vermutlich den Mas-

⁴⁹¹ Vgl. Qal'ahḡī, *Dīrāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši'r aš-Ša'bī al-Ġinā'ī* (wie Anm. 416), S. 34 f.

⁴⁹² *Ad-Daur* ist ein Vokalgenre, das in Ägypten entstanden ist. Es besteht aus mehreren Strophen, die vom Hauptsänger mit großer Virtuosität gesungen werden, und einem vom Chor gesungenen Refrain.

⁴⁹³ Scheherazade Qassim Hassan, Art. „Syria“ (wie Anm. 418), S. 854.

⁴⁹⁴ Vgl. Qal'ahḡī, *At-Taušīḥ wa-l-Aḡānī ad-Dīnīya fī Ḥalab* (wie Anm. 421), S. 57.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., S. 58 ff.

senmedien, besonders dem Radio, sowie den Bevölkerungsbewegungen innerhalb Syriens zuzuschreiben. Nur der Beginn des Textes ist stets gleich und fungiert neben dem Melodietypus wie eine Art Erkennungsmerkmal. Literarisch haben manche Wörter des Beginns keine klare Bedeutung, wie z. B. beim Lied *Yā Hwɔdalak*. In anderen Fällen deuten sie auf den Gefühlsgehalt des Liedes hin wie *Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā*, das die Tränenflut beschreibt und damit den traurigen Inhalt des Textes vermittelt.⁴⁹⁶

Aus dem Beginn des Textes und weiteren Halbversen entsteht der Refrain, der meistens ohne Änderung bleibt und damit bei jeder Aufführung gesungen wird, wie beim o. g. Lied *Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā*. Die Texte sind umgangssprachlich und meistens metrisch frei. Trotzdem ist eine Struktur bezüglich des Reimschemas und der Anzahl der Verse zu bemerken. *Yā Bū z-Zuluf* – eine Variante von *al-Mūlaiyā* (s. S. 198 f.) – sei hier beispielhaft dafür genannt: Der Text besteht v. a. aus Versen, die in Halbversen aufgeteilt sind. Der Refrain habe Abū Ismā‘īl zufolge zwei Verse und einen Reimbuchstaben, der jeweils am Ende des zweiten Halbverses vorkomme. Die vierversige Strophe habe auch einen einheitlichen, sich vom Refrain unterscheidenden Reimbuchstaben, der jeweils am Ende jedes zweiten Halbverses außer dem allerletzten Halbvers auftrete. Der Reimbuchstabe des letzten Halbverses stimme mit demjenigen des Refrains überein.⁴⁹⁷

Ursprünglich waren diese Lieder für die Gruppenaufführung gedacht. Heutzutage werden sie zudem im Solo gesungen und manchmal durch die Gruppenwiederholung des Refrains bereichert. Ein Wechselgesang tritt bei einigen Liedern auf. Soziale Aufführungskontexte für Lieder mit erkennbarem Melodietypus gibt es viele. Sie erklingen auf den abendlichen Hochzeitpartys und den Sahrāt, sie begleiten ebenfalls die Gruppentänze und können auch bei der Ausführung der alltäglichen Arbeiten gesungen werden. Allerdings kommt es manchmal vor, dass sie im Rahmen bestimmter sozialer Angelegenheiten einem Handeln Ausdruck verleihen, wie das Lied *Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā*, das im Hochzeitsritus im ländlichen Raum der syrischen Küstenregion den traurigen Abschied der Braut von ihren Eltern zum Ausdruck bringe (siehe Ḥawanda 2008: 70).

⁴⁹⁶ Aš-Šwaikī meint, dass dieses Lied ursprünglich ein Frauengesang sei (vgl. aš-Šwaikī 2012, Bd. 1: 176).

⁴⁹⁷ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 72.

Kontextbedingte Genres

Als kontextbedingte Genres bezeichnet man zwei Entitäten: regionale Gattungen, die zu bestimmten, festgesetzten sozialen Kontexten und Angelegenheiten zugehörig und nur im Rahmen jener aufführbar sind, und des Weiteren Genres, die ethnischen und religiösen Gruppen oder einem Gebiet zuzuordnen sind. Die Genres erster Kategorie umfassen Arbeitslieder, z. B. Erntelieder, Lieder für das Erbitten von Regen, Begräbnisgesänge und Hochzeitslieder. Unterschiede bezüglich der Aufführungspraktiken, der Melodietypen, der Texte und der Tänze richten sich je nach Gebiet. Z. B. nennt Muḥammad Ḥawanda mit Bezug auf die Traditionen seines Dorfes sechzehn Lieder, die jeweils jedes Handeln im Hochzeitsritus in der ländlichen Gegend an der syrischen Mittelmeerküste musikalisch veranschaulichen. Darüber hinaus beschreibt er die Tanzkreise vor dem Haus der Braut und des Bräutigams und wie *ar-Rīyās* – Musiker und vermutlich auch Tänzer der Sinti und Roma – den Hochzeitszug mit ihrer Schlagzeug- und Blasmusik begleiten.⁴⁹⁸ Im Vergleich dazu umfasst der Hochzeitsritus im Ḥaurān-Gebiet zusätzliche Handlungen, wie z. B. die Henna-Nacht, wo das Färben der Hände gesanglich begleitet gefeiert wird. Auch die Hochzeitstänze sind dort vielfältiger und enthalten etwa theatralische Handlungen wie beim *Dahḥa*-Tanz (s. S. 208 f.).

Die Genres mit Gruppen- oder Gebietszugehörigkeit sind in der Regel zahlreich. Da aber u. a. wegen der nivellierenden Wirkung der Massenmedien viele regionale Genres ausstarben und andere darüber hinaus dank sowohl in- und ausländischer Einwanderung als auch des kulturellen Austauschs manchmal verschiedensten Gruppen bekannt sind, ist die Ermittlung des Entstehungsgebiets meistens erschwert. Trotzdem heben sich einige Genres durch melodische oder kontextuelle Merkmale von ähnlichen, in anderen Gebieten verbreiteten Genres ab. *Al-Mūlaiyā al-Furātīya* (wörtl. das euphratische Mūlaiyā) z. B. ist ein Bestandteil der Musiktraditionen in den syrischen Städten ar-Raqqa und Dair az-Zūr am Ufer des Euphrats und unterscheidet sich charakteristisch von *al-Mūlaiyā* der anderen syrischen Gebiete. *Al-Mūlaiyā al-Furātīya* besteht strukturell aus vier, auf dem Basīṭ-Metrum gedichteten Halbversen. Drei von ihnen haben den gleichen Reimbuchstaben, während der vierte stets die Buchstabenkombination *Yā* als Reim in Anspruch nimmt. Langsame und melancholische

⁴⁹⁸ Vgl. Muḥammad Ḥawanda, *Al-'Urs wa-l-Aḡānī aš-Ša'bīya fī Rīf al-Manṭīqa as-Sāḥilīya min Sūrya fī Ḥuqbat al-Talā'īnāt wa-l-Arba'īnāt wa-l-Ḥamsīnāt mina l-Qarn al-'Išrīn [Die Hochzeit und die Volkslieder in der ländlichen Gegend des syrischen Küstengebiets in den 30er-, 40er- und 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts]*, Damaskus 2008, S. 38–106.

Melodietypen von al-Mūlaiyā al-Furātīya, die traditionell nur von der Rahmentrommel begleitet werden sollen, werden Qal‘ahġī zufolge in Städten wie Aleppo durch schnell rhythmisierte Melodietypen (in Bayātī-Pentachord) ersetzt, mit denen hierbei fröhliche Liebesgedichte unterlegt werden. Strukturell habe diese modifizierte Mūlaiya einen Refrain.⁴⁹⁹ Laut ‘Abd al-Qādir ‘Aiyāš gehören Ḥiġāz-Maqām⁵⁰⁰ (siehe Anhang, NB 14) und Bayātī-Maqām zu den beliebtesten Maqāmāt für die Aufführung von al-Mūlaiyā al-Furātīya.⁵⁰¹ In ar-Raqqā tauchen zudem zwei verschiedene Melodietypen in einer der *Ṣabā*-Maqām ähnlichen Modalstruktur auf. Die Royl-Sammlung enthält des Weiteren zwei Darbietungen von al-Mūlaiya, die keinem bekannten Maqām zugeordnet werden könnten (siehe Anhang, Notenbeispiele 32 u. 33).

Erntelieder

Erntelieder gehören heutzutage wegen der technischen Entwicklungen kaum zum ländlichen Leben. Trotzdem sind sie von Bedeutung, da sie uns eine Vorstellung von den historischen Ritualen sowie den zeitgenössischen sozialen Kontexten und Verhältnissen geben. Am wichtigsten unter den die Ernte begleitenden Ritualen sind diejenigen, die von den älteren Fruchtbarkeitsritualen abgeleitet sind. Der Sammler Muḥammad Ḥālid Ramaḍān erzählte diesbezüglich von zwei Ritualen in den ländlichen Gebieten rund um Damaskus.⁵⁰² Diese seien unter den Bauern in den ländlichen Gebieten von Damaskus unter demselben Namen „at-Tašmīl“⁵⁰³ bekannt. Das erste Ritual komme gegen Ende der Erntesaison vor. Einer der Bauern nehme die letzte abgeschnittene Gruppe von Weizenähren und beerdige sie in einem im Feld speziell dafür ausgehobenen

⁴⁹⁹ Vgl. Qal‘ahġī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā‘ī* (wie Anm. 416), S. 132 f.

⁵⁰⁰ Ob in diesem Zusammenhang „Maqām“ als eine der arabischen Kunstmusik zugerechnete Bezeichnung auch für die o. g. Lieder passend wäre oder ob überhaupt das, was unter Ḥiġāz zu verstehen ist, dem, was dem jeweiligen Liedgenre als Intervallbeziehungen innewohnt, entspräche, kann nur mittels einer vergleichenden Intervall-Analyse erkannt werden. Vorübergehend wird hier jedenfalls die Maqām-Bezeichnung auch für die Intervallstruktur aller in dieser Arbeit erwähnten Liedgenres benutzt.

⁵⁰¹ Vgl. Kāmil Ismā‘īl und ‘Abbās aṭ-Ṭabbāl (Hrsg.), *Mina t-Turaṭ aš-Ša‘bī al-Furātī. Muḥtārāt min A‘māl al-Bāḥit ‘Abd al-Qādir ‘Aiyāš [Aus dem euphratischen Volkserbe. Kollektaneen aus den Schriften des Forschers ‘Abd al-Qādir ‘Aiyāš]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 9), Bd. 1, Damaskus 2007, S. 317.

⁵⁰² Vgl. Ramaḍān, *Aġānī al-Ḥaṣād fī Rīf Dimašq* (wie Anm. 338), S. 55 f.

⁵⁰³ At-Tašmīl bedeutet ursprünglich die Art und Weise, wie die Weizenähren geerntet werden. Sie werden also zu fünf oder sechs zusammen gegriffen – die Gruppe heißt dann aš-Šammāla – und dann mit der Sichel abgeschnitten usw. Der Sammler verwendet es in diesem Zusammenhang aber auch als Bezeichnung für die o. g. Rituale, was höchstwahrscheinlich mit den lokalen Gewohnheiten übereinstimmt.

Loch. Danach singe er ein Lied, dessen Inhalt hauptsächlich von Wiederbelebung erzähle und dabei dies dem Gott „Pan“ zuordne. Das zweite Ritual ist gesellschaftlich interaktiver. Hier gebe zuerst eine Bäuerin, die auf dem Feld ernte, einem zufälligen jungen Passanten eine große Gruppe von Weizenähren und sage ihm: Dies sei deins. Daraufhin solle der junge Mann ihr folgen und für etwa eine Stunde bei der Ernte mithelfen. Wenn er das Feld verlasse, nehme die Bäuerin die Weizenährengruppe und begrabe sie hier wieder in einem Loch. Die verborgene Weizenährengruppe symbolisiere in diesem Zusammenhang einerseits die Befruchtung des Feldes durch die Arbeit und die Teilhabe⁵⁰⁴ sowie andererseits den Prozess des Todes und der Wiederauferstehung.

Erntelieder umfassen eine große Auswahl von Liedern, die sich einerseits von einem Gebiet zum anderen unterscheiden und andererseits bekannte Lieder (mit erkennbaren Melodietypen) wie *Yā Zarīfa t-Ṭūl* in Anspruch nehmen.⁵⁰⁵ Während die letztere Kategorie neue Texte verschiedener Themen mit Bezug auf die Erntearbeit miteinbezieht, weisen die Lieder der ersten Kategorie eine melodische Vielfältigkeit auf. Dazu sagt Ramaḍān Folgendes:

Diversität und Verschiedenheit der Ernteliedermelodien liegen in der Natur dieses Liedes [Erntelied] und entstehen, weil die Erntemänner [und -frauen] das Singen [als Maßnahme gegen die Arbeitsroutine] immer benötigen, deshalb muss der Stil [des Singens] immer geändert werden. Dieses Lied [Erntelied] hat eine unterschiedliche Strophenzahl und zeichnet sich durch seine melodische Einfachheit aus [...].⁵⁰⁶

Die Gruppenaufführung des Ernteliedes sei die häufigste Konstellation, mit Ausnahme der Lieder (mit erkennbaren Melodietypen), die meistens solo oder wechselgesanglich vorgetragen werden.⁵⁰⁷

Begräbnisgesänge

In Bezug auf ihre Aufführungspraktiken, die Verwandtschaft der Vortragenden und den Inhalt des Textes lassen sich die Begräbnisgesänge in zwei Kategorien unterteilen: *An-Nuwāḥ* und *an-Nadb*. Im Prinzip sind beide zwar Klagelieder, bei *an-Nuwāḥ* singe aber Ṭāʿir Zain ad-Dīn zufolge eine der mit der toten Person verwandten Frauen, die um die Leiche herum sitzen.⁵⁰⁸ Diese Tatsache gilt

⁵⁰⁴ Vgl. Ramaḍān, *Aḡānī al-Ḥaṣād fī Rīf Dimašq* (wie Anm. 338), S. 56.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 48.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 48.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 49.

⁵⁰⁸ Vgl. Ṭāʿir Zain ad-Dīn, *Mina l-ʿĀdāt wa-t-Taqālid fī Ġabal al-ʿArab. Al-Maʿtam: al-ʿAzāʿ wa-n-Nuwāḥ wa-n-Nadb* [Aus den Gewohnheiten und Traditionen in Ġabal al-ʿArab. Die Begräbnis-

anscheinend auch in der ländlichen Umgebung von Damaskus (siehe Abū Šāla 2009: 45) und darüber hinaus. Inhaltlich betone an-Nadb, dessen Gruppenaufführung nicht unbedingt von verwandten Frauen geleistet werden müsse, seinerseits die besonderen und guten Eigenschaften der Toten. Dabei trage eine Frau, die dies meistens beruflich mache, einen Halbvers vor und die anderen Frauen wiederholen ihn.⁵⁰⁹ An-Nadb könnte aber auch andere Formen haben, besonders wenn die tote Person jung oder neu verheiratet ist. In *az-Zabadānī* (westlich von Damaskus) z. B. könnte in solchen Fällen ein sogenanntes Nadb-Fest organisiert sowie ein(e) *Naddāb(a)* oder eine Gruppe von *an-Naddābīn* (den Nadb-Vortragenden) gezielt für das Fest bestellt werden.⁵¹⁰ Beim Fest werde dann *Dabka* getanzt (*Dabka* aus *Dabk*: wörtl. den Boden mit den Füßen stampfen) und es werden neben lauten Klagen Hochzeitslieder gehört.⁵¹¹

Was die Struktur des Textes betrifft, seien die meisten Begräbnisgesänge anonyme Gedichte mit vier oder fünf bis maximal zehn Halbversen, die auf der Basis verschiedener regulärer Metren gedichtet seien.⁵¹² Zain ad-Dīn betont hingegen, dass in *Ġabal al-‘Arab* unterschiedliche irreguläre Formen und Metren bei der Formulierung der Klagelieder zum Einsatz kommen, obwohl dazu manchmal auch al-Mauwāl, ein modifiziertes Mauwāl oder al-‘Atābā gehören.⁵¹³ Auch das Vorkommen eines Reimbuchstabens folgt im Prinzip keiner Regel. Neben al-Mauwāl und al-‘Atābā fungieren je nach Gebiet Gedichte anderer Genres als Klagelieder als diejenigen von *al-Ġūfīy*, *ad-Dal‘ūna*⁵¹⁴ und al-Muhāhā.

Al-Hġainī

Ursprünglich ist *al-Hġainī* (aus *al-Hiġn*: das „reinrassige“ weiße Kamel) eine arabisch-beduinische Gattung. Wie der Name besagt, wird al-Hġainī von den auf lange Reisen gehenden Kameltreibern oder bei der Herdenhaltung gesungen. Da die arabischen Beduinen dauernd zwischen Winter- und Sommerweiden wechseln und sich innerhalb des großen geografischen Raums zwischen der

zeremonie: die Beileidsversammlung, *an-Nuwāh* und *an-Nadb*] (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ĥifz at-Turāt aš-Ša‘bī 38), Damaskus 2011, S. 29.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 59 f.

⁵¹⁰ Vgl. Salām Abū Šāla, *At-Tanāwīh aš-Ša‘bīya at-Turātīya fī z-Zabadānī wa-Wādī Baradā* [Die traditionellen Volksklagelieder in *az-Zabadānī* und *Wādī Baradā*] (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ĥifz at-Turāt aš-Ša‘bī 24), Damaskus 2009, S. 47.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 43.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 67.

⁵¹³ Vgl. Zain ad-Dīn, *Mina l-‘Ādāt wa-t-Taqālīd fī Ġabal al-‘Arab* (wie Anm. 508), S. 31.

⁵¹⁴ *Ad-Dal‘ūna* ist ein Tanzlied mit erkennbarem Melodietypus.

arabischen Halbinsel, dem Ostmittelmeerraum und dem Irak bewegen, ist eine Ermittlung des Ursprungsgebiets von al-Hğainī unmöglich. Mit der Entscheidung vieler arabischer Beduinen für ein Dorfleben erklang al-Hğainī mit seinem beduinischen Dialekt auf dem an die Wüste grenzenden Land. Durch den Handel und die wirtschaftlichen Verhältnisse zwischen den von Beduinen besiedelten Dörfern und den beduinischen Nomaden ist das al-Hğainī-Repertoire lebendig und vielfältig geblieben. Das Verbreitungsgebiet in Syrien umfasst hauptsächlich die Gebiete an der Wüstengrenze einschließlich des in Südsyrien gelegenen Ḥaurān-Gebiets und Ġabal al-‘Arab.

Je kürzer ein Hğainī-Gedicht und je lebendiger dessen Rhythmus ist, desto beliebter ist es. Allerdings sang man früher al-Hğainī auf dem Kamel ohne Instrumentalbegleitung und in langsamem Tempo. Dabei dehnte man die Wörter, da es ‘Abd ar-Raḥmān al-Ḥaurānī nach fast die einzige Art und Weise war, während der langen Reisen die Zeit verstreichen zu lassen. Al-Ḥaurānī nennt weitere geschichtliche Entwicklungsphasen des Melodietypus von al-Hğainī: Man begann zunächst (vermutlich sowohl bei der Herdenhaltung als auch bei den abendlichen Zusammentreffen) den Gesang mit *al-Fāṭir* (der Rabāb) zu begleiten. Dabei behielt der Melodietypus seine gedehnten Töne. Im Zuge des Wechsels zum stabileren Dorfleben wurde der Melodietypus kürzer. Mit der Zeit habe sich der mit der Rabāb begleitete Melodietypus noch weiter verkürzen lassen. In der heutigen Phase weise der Melodietypus schnellere Rhythmen auf und werde mit al-Miğwiz und aš-Šabbāba begleitet.⁵¹⁵ Bemerkenswert ist an dieser Stelle der direkte Einfluss des sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Kontexts auf die Entwicklung von al-Hğainī. Die Wandlung der traditionellen beduinischen Kontexte brachte sogar neue, durch die Instrumentalbegleitung erzeugte Klangfarben mit sich.

Die Melodientypen von al-Hğainī

Die auch bezüglich der Tondehnung unterschiedlichen Notenbeispiele für al-Hğainī-Melodientypen entnimmt man hier dem Bericht von Maḥmūd Miḥliḥ al-Bakr. Ihm zufolge seien al-Hğainī-Melodientypen in allen Gebieten zwischen der arabischen Halbinsel und dem Ostmittelmeerraum unter Berücksichtigung der o. g. Unterschiede ähnlich, und jedes beliebige Hğainī-Gedicht könne zu jeder

⁵¹⁵ Vgl. ‘Abd ar-Raḥmān al-Ḥaurānī, *Al-Uğniya aš-Ša bīya fī Ḥaurān [Das Volkslied in Ḥaurān]*, [Damaskus] o. J., S. 16, <http://www.syrbook.org/img/uploads1/library_pdf20140427083055.doc>, heruntergeladen am 07.01.2017.

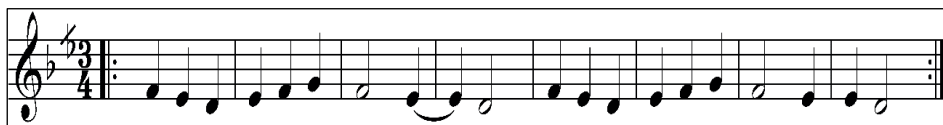
der unten aufgelisteten Melodietypen gesungen werden.⁵¹⁶



Notenspiel 1: Der erste Melodietypus von al-Hğainī



Notenspiel 2: Der zweite Melodietypus von al-Hğainī



Notenspiel 3: Der dritte Melodietypus von al-Hğainī



Notenspiel 4: Der vierte Melodietypus von al-Hğainī

Aus einer vorläufigen Maqām-Analyse⁵¹⁷ der vorliegenden Notenbeispiele geht hervor, dass der erste und dritte Melodietypus sich innerhalb des ersten Tetrachords des Bayātī-Maqām bewegen, während der zweite das Pentachord vom Rast-Maqām in Anspruch nimmt. Der vierte Melodietypus zeigt keine Parallele in der arabischen Kunstmusik, auch wenn der verminderte Tetrachord Vorstellungen von einer Parallelität mit dem Šabā-Maqām⁵¹⁸ weckt. Der Tonumfang überschreitet dann nur beim zweiten Melodietypus den Tetrachord.

⁵¹⁶ Vgl. Maḥmūd Mifliḥ al-Bakr, *Fann al-Hğainī fī l-Ġinā' al-Badawī* [Die Kunst von al-Hğainī im beduinischen Gesang] (= Mašrū' Gam' wa-Ḥifẓ at-Turāḥ aš-Ša'bī 57), Damaskus 2015, S. 53 f.

⁵¹⁷ Obwohl die Feststellung der Intervallwerte, die u. a. zu den ausschlaggebenden Kriterien für eine Maqām-Bezeichnung gehören, ohne eine gehörbezogene oder computerbasierte Intervall-Analyse nicht möglich ist, werden an dieser Stelle vorübergehend die von al-Bakr beigefügten Notenbeispiele zur Analyse herangezogen.

⁵¹⁸ Šabā-Maqām in D hat normalerweise den Ton D als Grundton. In unserem Fall aber tritt stattdessen der zweite Skala-Ton E als Grundton auf.

Die Struktur von al-Hġainī

Ein *Hġainīya* (wörtl. ein Hġainī-Lied) bestehe strukturell aus zwei bis drei mäßig langen Versen, die meistens im brachykatalektischen Basīṭ-Metrum verfasst seien.⁵¹⁹ Ein Hġainī-Vortrag setzt sich aus mehreren *Hġainīyat* (Pl. von *Hġainīya*) zusammen. Bei Soloaufführungen werden die Verse der verschiedenen Hġainīyat nacheinander mit sehr kurzen eingelegten Pausen gesungen. Selten werden dabei die einzelnen Verse wiederholt. Im Gegensatz dazu beruhe der Gruppengesang von al-Hġainī auf dem Singen und Wiederholen, wodurch sich die Gruppe in zwei Gruppen teile. Die erste, die entweder aus einer Person oder mehreren erfahrenen Personen bestehe, singe einen Vers oder einen Halbvers und die zweite Gruppe wiederhole usw. bis zum Ende des Gedichts.⁵²⁰ In Bezug auf das Reimschema verfüge al-Hġainī über drei Varianten. Durch das Reimen der beiden Halbverse und Verse mit verschiedenen Reimbuchstaben entstehe die erste Variante. Die zweite Variante sei ein Gedicht mit gleich gereimten Halbversen und frei gereimten Versen. *Al-Hġainī al-Murabba* ' (wörtl. der Hġainī-Quatrain) nenne man die dritte Variante, die sich durch vier Halbverse auszeichne. Drei von den Halbversen haben denselben Reimbuchstaben. Wenn sich al-Hġainīya aus mehreren Quatrainen zusammensetze, ändere sich mit jedem neuen Quatrain der Reimbuchstabe außer demjenigen des letzten Halbverses.⁵²¹

Al-Ḥudā'

Al-Ḥudā' (aus *Ḥadā*: Kamel oder Pferd steuern) ähnelt al-Hġainī in vielerlei Hinsicht. Beide sind arabisch-beduinische Genres, die mit den siedelnden arabischen Beduinen in das an die Wüste grenzende Land gekommen sind. Beide haben auch im neuen Lebenskontext neue soziale Funktionen erhalten. Ein al-Ḥudā'-Gedicht bestehe Abū Ismā'īl zufolge auch aus zwei Versen und wurde früher auf den Pferden vor den Kämpfen als Kriegslied gesungen. Die längeren Versionen seien eher mit dem Kameltreiben verbunden.⁵²² Was die Aufführungspraxis angeht, sagt Hood ihren Informanten zufolge, dass al-Ḥudā' unter den Drusen in Südsyrien in bestimmten Kontexten, wie z. B. während der Einführung des Hochzeitsabendessens, antifonisch oder responsorial gesungen werde.⁵²³ Al-Ḥudā' werde hauptsächlich im brachykatalektischen Raġaz-

⁵¹⁹ Vgl. al-Bakr, *Fann al-Hġainī* (wie. Anm. 516), S. 46.

⁵²⁰ Vgl. ebd., S. 51 f.

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 30 ff.

⁵²² Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 142.

⁵²³ Vgl. Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 42.

Metrum gedichtet.⁵²⁴

An-Nāiyl

Wie al-Miġānā fungiert an-Nāiyl meistens als Ergänzung des ‘Atābā.⁵²⁵ Im Vergleich zum Letztgenannten beruhe die Dichtung von an-Nāiyl auf dem Metrum *Manhūk al-Basīt*, das dem vierzeiligen Nāiyl-Gedicht einen lebhaften Rhythmus verleihe.⁵²⁶ Hauptsächlich ist an-Nāiyl in den Gebieten an den Ufern des Euphrats verbreitet. Als eigenständiger Sologesang werde an-Nāiyl Aḥmad al-Ḥusain zufolge zu den verschiedensten Gelegenheiten wie beim Reisen, Arbeiten und bei den Hochzeitsfeierlichkeiten vorgetragen.⁵²⁷ Bezüglich des Tempos habe an-Nāiyl Sallūm folgend eine schnelle (als Ergänzung des ‘Atābā dienende) und eine langsame (eigenständige) Variante. In der langsamen Version werde der erste Halbvers durch Aufrufe wie *yā ‘ammī* und *yā ‘ainī* ergänzt.⁵²⁸ Jedoch zeigt die Aufnahme 95 aus der Royl-Sammlung, dass dies erst am Ende des dritten Halbverses passiert. Der Melodietypus von an-Nāiyl sei ‘Aiyāš zufolge im Bayātī-Maqām.⁵²⁹ Dennoch wird an-Nāiyl auch in einer dem Šabā-Maqām ähnlichen Modalstruktur gesungen, wie in der o. g. Aufnahme zu hören ist. Die gemeinte Modalstruktur passt sogar mehr als der Bayātī-Maqām für die Herstellung der melancholischen Stimmung von an-Nāiyl. Gleichwohl kategorisieren die Einwohner des Euphrat-Gebiets die Varianten eines Genres teilweise nach dem begleitenden Instrument. So nennt Muḥammad al-Mūsā al-Ḥūmad z. B. *Nāiyl az-Zammāra* – wörtl. ein von *az-Zammāra* (Rohrblasinstrument) begleitetes Nāiyl – als eine der Varianten von an-Nāiyl.⁵³⁰ Das im Folgeabschnitt bearbeitete *as-Swyḥlī*-Genre habe ihm zufolge hingegen

⁵²⁴ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 142.

⁵²⁵ Ein Beispiel für ein ähnliches Vorkommen von an-Nāiyl ist in einer CD-Aufnahme der UNESCO namens „Middle East: Sung Poetry“ – und früher in einem LP unter dem Namen „Sung Poetry of Middle East“ – zu finden. Die gemeinte Tonaufnahme befindet sich auch in der Sammlung des ehemaligen internationalen Instituts für traditionelle Musik (IITM) im Ethnologischen Museum in Berlin und hat die Nr. (A 422.12.8.01).

⁵²⁶ Vgl. Sallūm Dirġām Sallūm, „Al-Mawāwīl fī Bilād aš-Šām wa-l-‘Irāq fī l-Adab aš-Ša‘bī [Al-Mawāwīl des Ostmittelmeeerraums und Iraks in der Volksliteratur]“, in: *Aṭ-Ṭaqāfa aš-Ša‘bīya [Die Volkskultur]* 13 (2011), S. 48–63, S. 51.

⁵²⁷ Vgl. Aḥmad al-Ḥusain, *Funūn al-Ma‘ūrāt aš-Šifāhīya fī l-Ġazīra [Mündlich überlieferte Künste in al-Ġazīra]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifz at-Turāt aš-Ša‘bī 1), Damaskus 2005, S. 99.

⁵²⁸ Vgl. Sallūm, „Al-Mawāwīl fī Bilād aš-Šām wa-l-‘Irāq fī l-Adab aš-Ša‘bī“ (wie Anm. 526), S. 53.

⁵²⁹ Vgl. Ismā‘īl und aṭ-Ṭabbāl (Hrsg.), *Mina t-Turaṭ aš-Ša‘bī al-Furātī* (wie Anm. 501), S. 327.

⁵³⁰ Vgl. Muḥammad al-Mūsā al-Ḥūmad, *Aḥādīṭ ‘alā l-Hāmiš fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī ar-Raqqī [Randgespräche über die Volkspoesie von ar-Raqqā]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifz at-Turāt aš-Ša‘bī 48), Damaskus 2012, S. 90.

drei instrumentbezogene Varianten, nämlich *Swyḥlī Rabāb*, *Swyḥlī Zammāra* und *Swyḥlī Munfarid* (wörtl. Solo-Swyḥlī oder begleitungsloses Swyḥlī).⁵³¹

As-Swyḥlī

Genau betrachtet ähnelt as-Swyḥlī dem Nāiyl-Genre bezüglich der Themen, der Struktur⁵³² und der Funktion als Ergänzung zu al-‘Atābā.⁵³³ Unterschiede zwischen den beiden Genres drücken sich dadurch aus, dass bei as-Swyḥlī der Reimbuchstabe am Ende der ersten und dritten Halbverse zu finden sei⁵³⁴ und dass as-Swyḥlī langsamer sei.⁵³⁵ Dazu sagt Sallūm: As-Swyḥlī werde so aufgeführt, dass zwischen dem ersten Halbvers und dessen Wiederholung der zusätzliche Aufruf *a wīlī* hinzugefügt werde, was jeweils auch nach dem zweiten und dem vierten Halbvers vorkomme.⁵³⁶ Im Gegensatz dazu sagt ‘Aiyāš, dass eher der erste und dritte Halbvers jeweils nach dem zweiten und vierten Halbvers als Refrain wiederholt werden.⁵³⁷ Der Melodietypus von as-Swyḥlī wird in einer eigenständigen Modalstruktur gesungen (siehe Anhang, NB 37).

Al-Māymir

Al-Māymir, das sich mehrerer Varianten eines eigenen brachykatalektischen Metrums bediene und dessen Melodietypus den Bayātī-Maqām in Anspruch nehme, gehöre zu den euphratischen Genres.⁵³⁸ Die Struktur von al-Māymir weise einen Vierzeiler mit Ġinās-Reimschema in den ersten drei Halbversen auf. Der vierte Halbvers weiche von dieser Regel dadurch ab, dass er mit einem konsonanten *R* ende.⁵³⁹

Al-Lālā

Kategorisch gehört *al-Lālā* wegen der weiten Verbreitung einer ihrer Versionen zwar zu den Liedern mit erkennbaren Melodietypen. Es wird hier aber als kontextbedingtes Lied betrachtet, da ihm mehrere, je nach Gebiet unterschiedliche Melodietypen zur Verfügung stehen. An den Ufern des Euphrats werde al-Lālā

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 107.

⁵³² Vgl. al-Ḥusain, *Funūn al-Ma‘ūrāt aš-Šifāhīya fī l-Ġazāira* (wie Anm. 527), S. 100.

⁵³³ Vgl. Sallūm, „Al-Mawāwīl fī Bilād aš-Šām wa-l-‘Irāq fī l-Adab aš-Ša‘bī“ (wie Anm. 526), S. 53.

⁵³⁴ Vgl. ebd., S. 53.

⁵³⁵ Vgl. al-Ḥusain, *Funūn al-Ma‘ūrāt aš-Šifāhīya fī l-Ġazāira* (wie Anm. 527), S. 100.

⁵³⁶ Vgl. Sallūm, „Al-Mawāwīl fī Bilād aš-Šām wa-l-‘Irāq fī l-Adab aš-Ša‘bī“ (wie Anm. 526), S. 53.

⁵³⁷ Vgl. Ismā‘īl und aṭ-Ṭabbāl (Hrsg.), *Mina t-Turaṭ aš-Ša‘bī al-Furātī* (wie Anm. 501), S. 332.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 335.

⁵³⁹ Vgl. Qal‘ahġī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā’ī* (wie Anm. 416), S. 124.

‘Aiyāš zufolge sowohl in den Sahrāt im Sikāh-Maqām mit Rabāb- oder Rahmentrommelbegleitung als auch als ein den Dabka-Tanz begleitendes Lied im Ḥiḡāz-Ḥusainī-Maqām mit Mizmār-Begleitung aufgeführt.⁵⁴⁰ Dennoch weisen die Tonaufnahmen in der Royl-Sammlung von den o. g. Angaben abweichende Modalstrukturen auf (siehe Anhang, NB 41). Aš-Šwaikī meint ihrerseits, dass sich in den syrischen ländlichen Küstengebieten mehrere Varianten des Lālā-Melodietypus finden. Sie nennt dabei drei von ihnen. Bezüglich des zweiten und dritten Melodietypus vermutet aš-Šwaikī einen beduinischen Ursprung.⁵⁴¹ Die erste und dritte Variante seien im Bayāti-Maqām. Hingegen bezeichnet sie den Melodietypus der zweiten als traurig,⁵⁴² wobei es in diesem Fall anscheinend um eine dem euphratischen Melodietypus ähnliche Tonfolge geht. Dies lässt sich in der Aufführungspraxis der beiden aufzeigen: Am Ende jedes Verses wird die zweite Hälfte des Verses wiederholt. Dazwischen werden auch Aufrufe wie *yā bā* und *wa-l-Lah* zur rhythmischen Ergänzung, also zur Pausenfüllung, hinzugefügt. Vergleichsweise verwendet der Melodietypus von al-Lālā in Aleppo neben einer ähnlichen Aufführungspraxis den ‘Aḡam-Maqām.

Jedes Lālā-Gedicht besteht aus einem Refrain, der meistens mit demselben Wortlaut beginnt und in den neueren Varianten dieses Genres eine eigenständige melodische Phrase hat, und einer Einheit aus zwei Versen bzw. vier Halbversen mit einem Reimbuchstaben am Ende des Verses bzw. der zweiten und vierten Halbverse. Als Entstehungsort dieses Liedes nennt ‘Aiyāš Dair az-Zūr.⁵⁴³ Jedoch ist die Bestimmung des Entstehungsorts ähnlicher Lieder unmöglich, da sie an verschiedenen Orten in verschiedenen Formen gesungen werden.

Aš-Šrūqīy

Aš-Šrūqīy ist die Bezeichnung für eine Version des arabisch-beduinischen *Qaṣīd* (wörtl. Gedicht), das meistens im beduinischen Dialekt und mit Rabāb-Begleitung solo gesungen werde.⁵⁴⁴ Je nach Gebiet können aber lokale Dialekte oder beduinisch vermischte Dialekte, besonders in den Vororten der großen Städte, eingesetzt werden.⁵⁴⁵ Bekannt ist aš-Šrūqīy im gesamten Haurān-Gebiet – heutzutage aber weniger in der Stadt – sowie im Euphrat-Gebiet unter dem Namen al-Qaṣīd. Nach Qal‘ahḡī spiegeln die melancholischen und gedehnten

⁵⁴⁰ Vgl. Ismā‘īl und aṭ-Ṭabbāl (Hrsg.), *Mina t-Turaṭ aš-Ša ‘bī al-Furātī* (wie Anm. 501), S. 353.

⁵⁴¹ Vgl. aš-Šwaikī, *Al-Bahr aṭ-Ṭālīṭ* (wie Anm. 350), S. 112 u. 141.

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 118.

⁵⁴³ Vgl. Ismā‘īl und aṭ-Ṭabbāl (Hrsg.), *Mina t-Turaṭ aš-Ša ‘bī al-Furātī* (wie Anm. 501), S. 353.

⁵⁴⁴ Vgl. Qal‘ahḡī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši ‘r aš-Ša ‘bī al-Ġinā‘ī* (wie Anm. 416), S. 137 f.

⁵⁴⁵ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 118.

Melodietypen von aš-Šrūqīy die melancholischen Inhalte des Gedichts wider, dessen Thema hauptsächlich der Bruch unter den Liebenden sei.⁵⁴⁶ Trotzdem sind viele Šrūqīy-Gedichte anderen Themen, wie Stolz und Lob, gewidmet. Der Versuch, aš-Šrūqīy einem oder mehreren bekannten arabischen Gedichtmetren zuzuordnen, sei Abū Ismā‘īl zufolge immer erfolglos, da es sich mehrerer modifizierter Metren bediene.⁵⁴⁷ Strukturell besitze aš-Šrūqīy normalerweise zwei Verse, die jeweils in zwei Halbverse aufgeteilt seien. Die ungeraden Halbverse haben einen eigenen einheitlichen wiederkehrenden Reimbuchstaben, was auch für die geraden Halbverse gelte.⁵⁴⁸ Weitere Strukturen von aš-Šrūqīy mit vier, fünf oder sechs Halbversen seien auch bekannt. Die metrumlose Darbietung von aš-Šrūqīy werde Hood zufolge meistens durch eine kleine Erzählung zur Erklärung des historischen Hintergrunds eingeleitet.⁵⁴⁹

Ad-Daḥya

Der Name *ad-Daḥya* – manchmal auch *ad-Daḥḥa* oder *as-Saḥḡa* genannt – ist vom bedeutungslosen Ruf *daḥi-yubī* abgeleitet, der von den halbkreisförmig stehenden Tänzern pausenlos und knurrend ausgesprochen wird. Den Tänzern gegenüber, die mit der rechten Hand in die linke Hand klatschen und sich ständig nach vorne beugen, tanze eine Frau mit einem Schwert in der Hand und ahme deren Bewegungen mit Vorsicht nach. Unterbrochen werden diese Tänze erstmals, wenn die Tänzer auf einmal ruhig ein dem Gastgeber gewidmetes Lobgedicht singen. Anschließend werde *as-Saḥḡa* weiter getanzt, bis die Tänzerin figurativ gefangen genommen und dadurch vom Tanzen abgehalten werde.⁵⁵⁰ Die Verhandlungen über die – wiederum – figurative Befreiung der Tänzerin werden insgesamt gesanglich ausgeführt. Sobald die Tänzerin wieder frei sei, tanze sie innerhalb der Gruppe weiter, bis alle Tänzer erschöpft seien. Dann beginne ein Dichter ein sogenanntes *Sāmirī*-Gedicht zu singen, dessen Rhythmus ruhiger als derjenige des vorherigen Tanzes sei.⁵⁵¹ Am Ende von *as-Saḥḡa* tanzen die Frauen *ad-Dabka* und die Männer *al-Mīḥā*⁵⁵² singend.⁵⁵³

⁵⁴⁶ Vgl. Qal‘ahḡī, *Dīrāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā‘ī* (wie Anm. 416), S. 144.

⁵⁴⁷ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 116 f.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd., S. 119.

⁵⁴⁹ Vgl. Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 85.

⁵⁵⁰ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 146.

⁵⁵¹ Vgl. al-Ḥaurānī, *Al-Uḡniya aš-Ša‘bīya fī Ḥaurān* (wie Anm. 515), S. 126.

⁵⁵² Al-Mīḥā ist auch ein Dabka-Tanz, in dem die Tänzer und/oder die Tänzerinnen kreisförmig die Schulter des nächsten Tanzenden greifen. Al-Mīḥā hat seine eigenen Lieder, die ohne Instrumentalbegleitung von den Tanzenden gesungen werden (vgl. al-Ḥaurānī o. J.: 137).

⁵⁵³ Vgl. al-Ḥaurānī, *Al-Uḡniya aš-Ša‘bīya fī Ḥaurān* (wie Anm. 515), S. 144.

Verbreitungsgebiete dieses beduinischen Genres sind die Gebiete rund um die syrische Wüste.

Al-Ġūfiy

Dieses Genre ist im Ḥaurān-Gebiet sehr beliebt und ist ein Bestandteil des Hochzeitsritus, wo es entweder rein musikalisch, wie beim Hochzeitszug, oder mit Tanzbewegungen aufgeführt wird. Im letzteren Fall stehen zwei Männergruppen einander Hand in Hand gegenüber und beginnen, sich sowohl rückwärts wie vorwärts als auch kreisförmig gegen den Uhrzeigersinn zu bewegen. Dabei singt die eine Gruppe einen Halbvers und die andere wiederholt ihn. Gelegentlich tanzen eine Frau und/oder ein Mann den *al-Lwḥa*-Tanz⁵⁵⁴ zwischen den beiden Gruppen. Kathleen Hood beschreibt die Melodietypen und die Auführungspraxis von *al-Ġūfiy* unter den Drusen wie folgend:

It has various melodies and meters; and having transcribed several *jawfiyyat*, I have found examples in $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ and $\frac{7}{4}$ time. The melodies are interchangeable, and one *qasida* can be set to a variety of *jawfiyya* melodies. In performances of *jawfiyya*, the singers repeat the first half of one verse of a *qasida* many times before the switch to the second half. Each hemistich (half verse) is set to only one line of music. One group will sing a hemistich, and then the other group will respond with the same words and melody ... The switch from one part of the verse to the next is marked by an increase of volume in the singers' voices, and a renewed vigour in their clapping.⁵⁵⁵

Die Gesänge von al-Ġūfiy sind im arabisch-beduinischen Dialekt verfasst und haben stets stürmische Melodietypen. Thematisch besingen die Gedichte von al-Ġūfiy u. a. die Großzügigkeit und den Mut, da al-Ġūfiy ursprünglich als Kriegsgenre galt. Bezüglich des Metrums weisen al-Ġūfiy-Gedichte keine besondere Struktur auf. Sie stammen Abū Ismā'īl zufolge zumeist aus anderen Genres, wie al-Ḥgainī und al-Ḥudā'.⁵⁵⁶ Die Notenbeispiele (5)⁵⁵⁷ und (6)⁵⁵⁸ zeigen zwei Transkriptionen von Hood für dasselbe Gedicht *Haihu Yallī Rākibīna 'alā l-Ṣalāiyīl*, das aber zu zwei verschiedenen Melodietypen gesungen wird. Das eine gilt als Ḥgainī, das andere als Ġūfiy.

⁵⁵⁴ Al-Lwḥa-Tanz ist ein gemischter Paartanz, der früher von zwei Tänzern oder Tänzerinnen mit einem Messer in jeder Hand und durch Gesang begleitet getanzt wurde. Heutzutage wird er auch von Instrumentalmusik begleitet (vgl. Hood 2007: 44).

⁵⁵⁵ Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 79 f.

⁵⁵⁶ Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 130.

⁵⁵⁷ Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 58.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 75.

♩ = 76

Hay - hu yal - lī rā - ki - bīn 'a - lá - sa - la - yil;

faw - gi dum - mar yam - mi ṭar - ba nā - ḥi - rī(na).

Notenspiel 5: Ein Auszug aus dem als Ḥġainī gesungenen Gedicht „Haihu Yallī Rākibīna ‘alā l-Ṣalāiyī“

♩ = 130

Hay - hu yal - lī rā - ki - bīn 'a - lá - sa - la - yil;
faw - gi dum - mar yam - mi ṭar - ba nā - ḥi - rī - nā.

Chorus I

Hay - hu yal - lī rā - ki - bīn 'a - lá - sa - la - yil;
faw - gi dum - mar yam - mi ṭar - ba nā - ḥi - rī - nā.

Chorus II

Hay - hu yal - lī rā - ki - bīn 'a - lá - sa - la - yil;
faw - gi dum - mar yam - mi ṭar - ba nā - ḥi - rī - nā.

Notenspiel 6: Ein Auszug aus dem als Ġūfy gesungenen Gedicht „Haihu Yallī Rākibīna ‘alā l-Ṣalāiyī“

Qaṣīdat Al-Fann

Qaṣīdat al-Fann (*Qaṣīdat*: umgangssprachliche Bezeichnung für Gedicht; *al-Fann* ist die routinemäßige umkreisende Bewegung)⁵⁵⁹ bestehe aus mehreren Vierzeilern entweder im Raġaz-Metrum oder *ar-Ramal*-Metrum. In jedem Vierzeiler haben die ersten drei Halbverse einen einheitlichen Reimbuchstaben. Im Gegensatz dazu habe der jeweils vierte einen abweichenden Reimbuchstaben, der aber am Ende jedes Vierzeilers vorkomme. Was die Aufführungspraxis angeht, stehen die Teilnehmenden nebeneinander links von dem Singenden. Die Gruppe beginne, sich allmählich und umkreisend gegen den Uhrzeigersinn zu bewegen. Dabei singe der Sänger eine Strophe, gefolgt vom Refrain, den die Gruppe vortrage.⁵⁶⁰ Bekannt ist *Qaṣīdat al-Fann* unter den Drusen in Ġabal al-‘Arab.

⁵⁵⁹ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 150.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 150 f.

Al-Hūliya

Wie bei al-Ǧūfiyy wird *al-Hūliya* antifonisch und ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Die Teilnehmenden bilden Hand in Hand, Mann und Frau alternierend einen Kreis und tanzen beim Singen mit bestimmten für al-Hūliya typischen Bewegungen.⁵⁶¹ Diesen geschlechtergemischten Tanz nennt man *Ḥabl al-Mwadda*´. Er stellte nach Hood früher unter der Drusen-Community fast die einzige Möglichkeit dar, die Männer und Frauen einer Großfamilie nach dem Ende des Hochzeitsritus in direkten Kontakt miteinander zu bringen.⁵⁶² Thematisch wird in al-Hūliya die Liebe besungen, auch wenn der Text sich hauptsächlich mit dem Krieg und Mut befasst. Den Bemerkungen von Hood⁵⁶³ und Abū Ismāʿīl⁵⁶⁴ zufolge verfügen die Gedichte von al-Hūliya über mehrere Formen und dementsprechend mehrere Melodietypen (Notenbeispiele 7 u. 8).⁵⁶⁵ Wie Hood bemerkte, könne das Metrum der Melodietypen zwischen geraden (z. B. $\frac{6}{4}$) und ungeraden Metren (z. B. $\frac{5}{4}$) variieren.⁵⁶⁶ Offensichtlich zeichnet sich al-Hūliya als Genre durch seine Tänze und soziale Funktion mehr als durch seine musikalischen Elemente aus.

Ein anderes Beispiel für al-Hūliya ist das unter den Drusen sehr bekannte Lied *l-aktib waraq wa-rsillak*, das die Zusendung eines Liebesbriefs thematisiert. Das Lied hat zwei Versionen, deren Vertonungen sich voneinander unterscheiden. Die erste folgt dem Beispiel der anderen *Hūliyāt* (Pl. von *Hūliya*), wo jeder Halbvers immer zum jeweiligen gleichen Melodietypus gesungen wird. In der zweiten Version, deren Urheber höchstwahrscheinlich der syrische Musiker und Musikpädagoge Naǧīb Abū ʿAsalī ist (siehe ʿArabī 2010), hat jede Strophe jeweils vier Halbverse. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Melodietypus sich im Gegensatz zu den anderen herkömmlichen *Hūliyāt*, eindeutig erstmals im dritten Halbvers, dann im vierten Halbvers – mit unvollkommener Kadenz – und in dessen Wiederholung ändert, bevor der ursprüngliche Melodietypus mit der neuen Strophe bzw. im Zwischenspiel wiedererklingt.

Az-Zaǧal

Die Entstehung von *az-Zaǧal* werde zum einen der Nachahmung der Metren

⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 75.

⁵⁶² Vgl. Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 34.

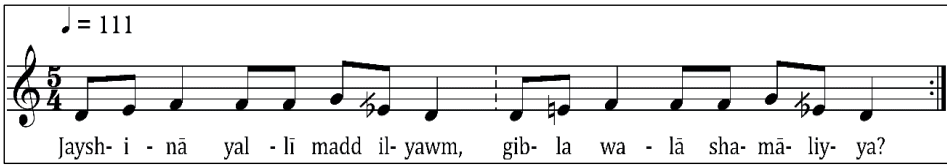
⁵⁶³ Vgl. ebd., S. 30–33.

⁵⁶⁴ Vgl. Abū Ismāʿīl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 77 f.

⁵⁶⁵ Vgl. Hood, *Music in Druze Life* (wie Anm. 352), S. 30 ff.

⁵⁶⁶ Vgl. ebd., S. 82.

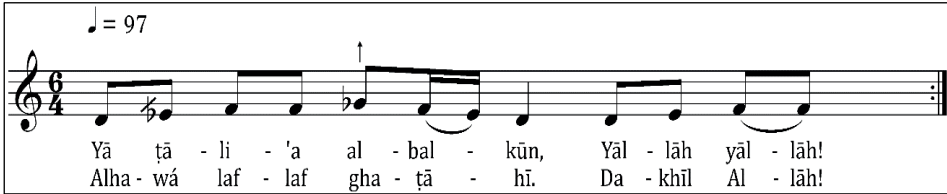
♩ = 111



Jaysh- i - nā yal - li madd il- yawm, gib- la wa - lā sha- mā- liy- ya?

Notensbeispiel 7: Der Melodietypus von al-Hūlīya „Ġaišīnā Yallī Madd l-Yaum“

♩ = 97



Yā ṭā - li - 'a al - bal - kūn, Yāl - lāh yāl - lāh!
Alha - wā laf - laf gha - ṭā - hī. Da - khīl Al - lāh!

Notensbeispiel 8: Der Melodietypus von al-Hūlīya „Yā Ṭālī 'a 'al-Balkūn“

und der Melodien bzw. melodischen Linien der kirchlichen syrischen Hymnen, zum anderen der Berührung der arabischen Gedichtform und deren Metren mit der iberischen Lyrik oder bloß der Entwicklung des klassischen arabischen Gedichts zugeschrieben.⁵⁶⁷ Als *Zağal* wird im Allgemeinen jedes Gedicht bezeichnet, das einen Refrain sowie ein Reimschema wie AA BBBA AA... oder eine seiner Varianten hat. Jedoch werden nicht alle Genres, deren Gedichte die o. g. Merkmale haben, so betrachtet, da dem *Zağal* bestimmte, wohlbekannte Genres zugeordnet werden, wie *al-Mu'annā*, *al-Qaṣīd*⁵⁶⁸ und *al-Qarrādī*. Des Weiteren wurden die vielen Strukturen von *az-Zağal* und seinen Subgenres nach Aussage von Qal'ahğī zum Vorbild für die Dichtung vieler Lieder genommen.⁵⁶⁹

Wie gesagt, hat *az-Zağal* mehrere Genres, die wieder an sich mehrere Varianten umfassen. *Al-Mu'annā* z. B. stehe für die Liebesdichtung und umfasse nach Abū Ismā'īl fünf Varianten, die entweder ohne Refrain vorkommen oder ein komplizierteres Reimschema beherbergen. Das mäßige *Mu'annā* habe jedoch einen Refrain und das Reimschema AABA CCCA AABA DDDA...⁵⁷⁰ A. J. Racy sagt außerdem, dass jedes *Zağal*-Genre im Libanon, wo *az-Zağal* sogar beliebter und verbreiteter als in Syrien ist, ein eigenes „melodisches

⁵⁶⁷ Vgl. Qal'ahğī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši'r aš-Ša'bī al-Ġinā'ī* (wie Anm. 416), S. 151 ff.

⁵⁶⁸ Zusätzlich zu dem Dialekt unterscheidet sich *al-Qaṣīd az-Zağalī* vom beduinischen *Qaṣīd* erstens durch das Reimschema und zweitens durch die Vielfältigkeit des Textaufbaus, wie z. B. bei der sog. „kreisförmigen Gestaltung“, wo der vierte Vers jeder Strophe als Beginn für die nächste vorkommt (vgl. Qal'ahğī 2009: 155 f.). *Al-Qaṣīd az-Zağalī* wird ebenso ohne *Rabāb*-Begleitung vorgetragen.

⁵⁶⁹ Vgl. Qal'ahğī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši'r aš-Ša'bī al-Ġinā'ī* (wie Anm. 416), S. 157.

⁵⁷⁰ Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 52.

Design“ (bzw. eine eigene melodische Linie) habe.⁵⁷¹

Wie bei anderen Genres ist hier auch der Zağal-Wettkampf zwischen zwei Dichtern oder zwei Gruppen von Dichtern sehr beliebt. Dabei wird jeder Dichter bzw. jede Dichtergruppe von einem Chor begleitet, der den Refrain vorträgt und dessen Mitglieder zugleich Schellentrommel spielen. Die Zağal-Darbietung besteht normalerweise aus mehreren Genres. Nach Abū Ismā‘īl stehen sie in folgender Reihung: Al-Qaṣīd, al-Qarrādī, al-Mu‘annā, al-Muwašṣaḥ,⁵⁷² aš-Šrūqīy und manchmal auch Genres wie al-‘Atābā und al-Mīḡanā.⁵⁷³ Verbreitungsgebiete von az-Zağal in Syrien sind das Küstengebirge, Ġabal al-‘Arab sowie die westliche und nördliche ländliche Gegend von Damaskus.

Andere Musiktraditionen in Syrien

Wie zuvor mehrmals erwähnt, sind keine wissenschaftlichen Studien über die Musiken der ethnischen und religiösen Minderheiten in Syrien vorhanden. Von zielorientierten Feldforschungen oder Sammeltätigkeiten kann man auch nicht sprechen. Es gibt nur vereinzelte „Folkloresammler“, die in bestimmten Gebieten oder, wie im Falle des kurdischen Saliḡ Ḥaidū, fast im ganzen Gebiet einer Ethnie wandern und alles Traditionelle sammeln, ohne aber die gesammelten Daten anschließend einer wissenschaftlichen Studie zur Verfügung zu stellen. Die von den Sammlern selbst lokal publizierten Liedersammlungen sind zudem wissenschaftlich nicht fundiert und zeigen meistens nur den Liedtext.

Wissenschaftliche Studien über die assyrische und turkmenische Musik in Syrien oder sogar spontane Liedersammlungen sind dem Autor nicht bekannt. Dasselbe gilt für die syrisch-armenischen Musiktraditionen und ihren Zusammenhang mit den Musiktraditionen in Armenien bzw. ggf. für den Einfluss des syrischen Kontexts auf die in der syrischen Diaspora praktizierten armenischen Musiktraditionen. Auch die tscherkessischen Musiktraditionen im syrischen Kontext sind wissenschaftlich nicht behandelt. Bekannt ist jedoch, dass sich der sog. tscherkessische Wohltätigkeitsverband mindestens seit der Mitte der 50er-Jahre⁵⁷⁴ für die Erhaltung tscherkessischer Traditionen einschließlich der Musik

⁵⁷¹ Vgl. Ali Jihad Racy, Art. „Lebanon“, in: *NNGrove*, Bd. 14, London 2001, S. 419–428, hier: S. 424.

⁵⁷² Al-Muwašṣaḥ an sich wird als ein Zağal-Genre betrachtet, da dessen Entstehung in al-Andalus mit der Erfindung von az-Zağal verknüpft wird. Trotzdem sind in diesem Zusammenhang wahrscheinlich nicht das andalusische oder aleppinische Muwašṣaḥ gemeint, sondern eher Genres, die einen direkten Bezug zu den Zağal-Genres haben, wie *al-Qarrādī al-Muwašṣaḥ*.

⁵⁷³ Vgl. Abū Ismā‘īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 70.

⁵⁷⁴ Vgl. ‘Adil ‘Abd as-Salām (Lāš), „Aš-Šarkas fī Mihraġān al-Quṭn al-Auwal [Die Tscherkessen

engagiert. Ob sich die Genres der tscherkessischen Musiktraditionen, die etwas verallgemeinert auf diejenigen ihrer kaukasischen Vorfahren zurückgeführt werden könnten,⁵⁷⁵ im syrischen Kontext nicht von den Musiken benachbarter Siedlungsgruppen haben beeinflussen lassen, kann nur durch Feldforschungen ermittelt werden.

Ebenfalls sind sowohl die traditionellen als auch die modernen kurdischen Musikgenres im syrischen Kontext nicht wissenschaftlich erfasst. Wenn eine soziale und (land-)wirtschaftliche Kontinuität zwischen der al-Ġazīra-Region einerseits und den Cezire Botan- und Hekarī-Regionen in der Südosttürkei andererseits als historisch evident betrachtet wird, können dennoch die traditionellen Genres der Kurden in der Südosttürkei denjenigen der Kurden in Nordostsyrien ähneln.⁵⁷⁶ Dagegen erfordert die heutige Lage der kurdischen Musik in Syrien besonders wegen deren Politisierung gezielte Feldforschungen.⁵⁷⁷ Für die Musiktraditionen des ‘Afrīn-Gebiets in Westsyrien müssten auch diesbezügliche Feldforschungen durchgeführt werden. In einer umfassenden Veröffentlichung über das betroffene Gebiet versuchte jedoch der Autor Muḥammad ‘Abdū ‘Alī, eine Vorstellung über die historische, soziale und kulturelle Lage im ‘Afrīn-Gebiet anzubieten und dabei die Musiktraditionen zu thematisieren. Bezüglich der Gesangstraditionen sprach ‘Alī eröffnend von einer gesanglich oder rezitativ improvisierten Poesie namens *Tekirme*, ohne aber darauf näher einzugehen. Danach erwähnte er zwei Arten des kurdischen Gesangs im ‘Afrīn-Gebiet: die Heldenlieder „Kilamên giran“ und die rhythmisierten Unterhaltungs- bzw. Tanzlieder „Kilamên sivik“. Dazu nannte er die bekanntesten Lieder beider Genres im betroffenen Gebiet. Die Charakteristika des ersten Genres seien ihm zufolge: bekannte (bzw. größtenteils fixierte) Texte, eine lange Dauer und eine Mischung aus Rezitation und Gesang. Hingegen haben die Lieder der zweiten Kategorie einen monotonen Rhythmus, einfache entzückende

im ersten Baumwoll-Festival]“, veröffentlicht am (27.12.2015), <<https://syrmh.com/?p=4323>> 05.11.2024.

⁵⁷⁵ Für mehr Informationen über die tscherkessische Musik im Allgemeinen siehe z. B. <<http://icc.s.synthasite.com/circassian-music-and-musicology.php>> 22.05.2019, oder Manašir Jakobov, Art. „Kaukasien“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16070>> 11.11.2019.

⁵⁷⁶ Für eine Beschreibung der Genres in den Cezire Botan- und Hekarī-Regionen siehe Lokman Turgut 2010, S. 107–147. Für musikbezogene Überlegungen zu den Angaben von Turgut siehe Jalo 2016.

⁵⁷⁷ Die Politisierung der kurdischen Musiktraditionen in der Türkei ist in Ozan E. Aksoys Beitrag *The Politicization of Kurdish Folk Songs in Turkey in the 1990s* (2006) bereits behandelt und kann als eine Vergleichsbasis für die Betrachtung dieses Phänomens unter den syrischen Kurden miteinbezogen werden.

Melodien sowie improvisierte (bzw. instabile) Texte und werden auf der Hochzeit oder bei abendlichen Zusammentreffen gesungen.⁵⁷⁸ Ferner teilt 'Alī mit, dass die meisten der von ihm genannten Lieder beider Kategorien in unserer Zeit verloren gegangen seien.⁵⁷⁹ Gleichfalls waren anscheinend auch die traditionellen Tänze vom Vergessen betroffen, sodass diesbezüglich etwas getan werden musste. Motiviert durch den Rückgang traditioneller Hochzeiten im Gebiet haben die jungen Generationen 'Alī zufolge seit den 60er-Jahren Musik-, Tanz- und Theatergruppen gegründet, die damals sogar an einigen nationalen Festivals teilgenommen haben und dadurch in Syrien weitbekannt wurden. Seitens jener Gruppen wurden die Rhythmen, die Tanzbewegungen und -namen geändert sowie neue themenbasierte Sketche gestaltet, wie z. B. zum Erntethema. Von den 1970er-Jahren an bis hin zum Ende des 20. Jahrhunderts seien etwa 30 solcher Gruppen gegründet worden, die aber meistens staatlich nicht akkreditiert waren und daher selten als „kurdische Gruppen“ auftraten.⁵⁸⁰

Diese Angaben bieten, wenn auch knapp, eine Idee von der Lage kurdischer Musik vor 2011 in Syrien. So bemerkt man im Allgemeinen, dass die Lieder in ihrer alten Form entweder vergessen oder bereits politisiert oder manchmal mehrfach modifiziert wurden. Ob heutzutage in den u. a. von Kurden besiedelten Gebieten in Syrien noch kurdische Lieder in ihrer alten Version anzutreffen sind, kann nur mittels Feldforschungen ermittelt werden. Die kurdischen Musikgruppen und SängerInnen spielten bei den Veränderungen eine entscheidende Rolle. Auf der anderen Seite wurden sie staatlich nicht unterstützt und durften auch nicht privat gefördert werden. Ihre Auftrittsmöglichkeiten waren begrenzt und die Auftritte bisweilen illegal und auf den Untergrund beschränkt.

Die Musik der „Nawar“

Die Musikpraktiken der früher erwähnten „Nawar“-Gruppen sind ebenfalls musikwissenschaftlich nicht behandelt.⁵⁸¹ Aufgrund der Angaben seiner Infor-

⁵⁷⁸ Vgl. Muḥammad 'Abdū 'Alī, *Ġabal al-Kurd ('Afrīn). Dirāsa Ta'rīḫīya, Iḡtimā'īya, Tauḫīqīya [Kurdenberg ('Afrīn). Eine historische, soziologische und dokumentarische Studie]*, Sulaimānīya 2009, S. 348 f.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S. 349.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd., S. 352.

⁵⁸¹ Royl verweist in zwei Tonaufnahmen seiner Sammlung (Nr. 91 u. 239) auf die Gruppenzugehörigkeit der beteiligten Musiker und verwendet dabei das Z-Wort (siehe Royl (1972), Dokumentation zur VII OA 0121, Bd. 20, Spur I, Aufnahme-Nr. 91; u. Royl (1973/74), Dokumentation zur VII OA 0132, Bde. 17 u. 18, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 239). Die erste Tonaufnahme wurde in Ḥān al-'Asal nahe Aleppo gemacht und präsentiert jeweils einen Ṭabl- und Mizmār-Spieler. Die zweite zeigt dieselbe Instrumentenkonstellation, stammt jedoch aus dem Dorf *Šmaisih* im Gebiet

manten konnte Frank Meyer jedoch einige Aspekte solcher Praktiken beleuchten. Bei einer Turkmān-Gruppe, die zur Zeit der Feldforschung Meyers (Anfang 1990er-Jahre) bereits seit etwa 30–40 Jahren in der Ortschaft Dair al-‘Aṣāfir in al-Ġūṭa⁵⁸² nahe Damaskus sesshaft war, wurde ihm erzählt, dass vor der Sesshaftwerdung die Musiker im Frühling bei den (arabischen) Beduinen im Bādīa (dem Wüstengebiet am östlichen und nordöstlichen Rand von al-Ġūṭa einschließlich ‘Adra und aḍ-Ḍmair) und in al-Marġ (am südöstlichen Rand von al-Ġūṭa) sowie im Sommer und Herbst zusammen mit Clowns, Gauklern und Akrobaten in al-Ġūṭa und z. T. im Qalamūn (dem Gebirge nordwestlich von Damaskus) auftraten. Dazu beteiligte sich die Musikgruppe samt der Clowns und Akrobaten (im staatlichen Auftrag) an staatlichen Zeremonien (wie z. B. am Jubiläum der Ba‘ṭ-Partei) in Damaskus. Die übliche Besetzung der Gruppe bestand bei einem Hochzeitsauftritt bzw. -zug aus vier Trommeln, vier Mazāmīr (Sg. Mizmār),⁵⁸³ Laute(n), Buzuq(s) und Rabāb(s) sowie dazu vier Tänzern bzw. Rīyās (vgl. S. 198) und einem Clown.⁵⁸⁴

Es gilt an dieser Stelle zu fragen, ob „an-Nawar“ bei den Beduinen und bei den Bauern ihre eigene Musik oder ggf. die lokale Musik des jeweiligen Auftrittsorts vorgeführt haben. Oder anderes formuliert: Gab es bei den jeweiligen Beduinen sowie im damaszenischen Ġūṭa überhaupt keine eigenen Musiktraditionen bzw. überhaupt keine eigenen Musiker, sodass „an-Nawar“ diesen Mangel „ausgleichen“ mussten? Die Antwort kann eigentlich ohne Tonaufnahmen von ähnlichen Auftritten nicht vollständig ausfallen. Trotzdem kann man zunächst behaupten, dass „an-Nawar“ ihre musikalischen Tätigkeiten fast ausschließlich auf das Hochzeitsfest sowie ähnliche Feste beschränkt und dabei nur

Tall Kalah nahe Ḥimṣ. Dort hat er auch eine weitere Tonaufnahme (Nr. 240) getätigt, in der eine sesshafte, als Bäuerin tätige Sängerin meist aus dem Radio erlernte Lieder vorträgt und dabei mit Ṣabbaba und Ṭabl, nämlich von denselben beiden Musikern aus der Tonaufnahme 239, begleitet wird. Die Gruppenzugehörigkeit der Sängerin gibt er jedoch als „syr. arab“ an. Eine weitere Tonaufnahme (Nr. 20) könnte gemäß der Darbietung den Turkmān oder den syrischen Dom zugeschrieben werden, obwohl Royl hier auch die Zugehörigkeit der Musiker als „syr. arab“ angibt. Diese Tonaufnahme wurde in Aleppo im Rahmen eines Folklore-Festivals gemacht und dokumentiert jeweils eine Ṭabl-wa-Mizmār-Darbietung sowie eine Gesangsdarbietung. Die Ausführenden dieser Aufnahme tauchen auch u. a. in der vorab erwähnten Mauwāl-Darbietung aus der Tonaufnahme 50 derselben Sammlung auf.

⁵⁸² Die grüne Zone, die zu den ländlichen Gebieten der Hauptstadt gehört und Damaskus von Nordosten bis Südosten und dann weiter bis Südwesten, nämlich wie ein von rechts nach links gerichtetes L, „umringt“.

⁵⁸³ Meyer verwechselte al-Miġwiz (Doppelklarinete) mit al-Mizmār bzw. az-Zammāra oder Zurna (siehe Meyer 1994: 160). Auch auf einem Foto, das er seiner Arbeit beifügte, ist erkennbar, dass das gemeinte Instrument kein Miġwiz ist (siehe Meyer 1994: 195).

⁵⁸⁴ Vgl. Meyer, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus* (wie Anm. 380), S. 47 ff.

Tanzmusik und/oder gesangsfreie rhythmisierte Lieder gespielt haben.⁵⁸⁵ Dies beweisen einerseits z. T. die o. g. Tonaufnahmen der Royl-Sammlung (vgl. Fn. 581)⁵⁸⁶ und andererseits die Tatsache, dass es in der üblichen Besetzung keine SängerInnen gab. Damit deckten „an-Nawar“ einen wichtigen, aber alleinigen Teil der Musikkontexte bzw. des musikbezogenen Bedarfs sowohl unter den Beduinen ab als auch unter den Bauern von al-Ġūṭa. Es scheint also, dass die Bauern von al-Ġūṭa das Musizieren von Tanzmusik entweder absolut nicht oder nur in einer anderen wenig interessanten Aufführungspraxis kannten. Des Weiteren bevorzugten sie anscheinend nicht das Musizieren von Tanzmusik in der Öffentlichkeit, v. a. als *bezahlte Tätigkeit*, bzw. fanden es erniedrigend und überließen es daher „an-Nawar“. Dafür können vielleicht auch religiöse Gründe verantwortlich sein. Gleichwohl kannten die arabischen Beduinen im Allgemeinen kein Ṭabl-wa-Mizmār-Ensemble,⁵⁸⁷ was hier vermeintlich auch für die von Meyer erwähnten Beduinen gilt. Ihre Aufführungspraxis der Tanzmusik und -lieder erforderte hochwahrscheinlich als Begleitung nur das Spielen eines Blasinstruments aus Metall namens aš-Šabbāba bzw. aš-Šaḥūla. Vielleicht war dann auch die Aufführungspraxis von „an-Nawar“ für die jeweiligen Beduinen attraktiver als die eigene Aufführungspraxis. Es kann jedenfalls auch sein, dass nicht die Musik an sich die jeweiligen Beduinen und Bauern faszinierte, sondern die ganze „Show“ einschließlich der Clowns und Gaukler. In diesem Sinne soll die Musik von „an-Nawar“ als Bereicherung für das bereits existierende Repertoire der beiden Gruppen und nicht als minderwertiges Ersatzrepertoire betrachtet werden.

Des Weiteren bildete anscheinend die Tanzmusik bzw. die Ṭabl-wa-Mizmār-Musik der verschiedenen „Nawar“-Gruppen den größeren Teil der

⁵⁸⁵ In seiner knappen, aber wertvollen Beschreibung des Hochzeitsauftrittsablaufs von „an-Nawar“ erwähnte Meyer, dass es normalerweise am nächsten (bzw. zweiten oder dritten) Hochzeitstag mit Instrumentalbegleitung gesungen wurde (vgl. Meyer 1994: 48 f.), obwohl er vorher keine SängerInnen in der Besetzung angab. Entweder ist die Gesangsaufführung nicht zutreffend oder es sangen dabei nur die Hochzeitsgäste.

⁵⁸⁶ Nur in der Tonaufnahme Nr. 240 wird gesungen. In der Tat sind alle Lieder von dieser Tonaufnahme Lieder mit bekannten Melodietypen (s. S. 196 f.) außer dem letzten Lied *kulla nuḡam ‘addī* (wörtl. alle Sterne habe ich gezählt), das wahrscheinlich ein eigenes Lied der „Nawar“-Gruppe sei. Jedoch zeigt das Lied Ähnlichkeiten zum euphratischen Nāyil-Genre auf und könnte auch aus dem Radio erlernt sein.

⁵⁸⁷ Die große Trommel bzw. das Ṭabl ist unter den arabischen Beduinen nicht bekannt. Anscheinend kannten sie auch keine Perkussionsinstrumente per se im Allgemeinen. Dennoch machten sie vom *Mihbāḡ* (wörtl. Kaffeemörser) als Perkussionsinstrument Gebrauch, wahrscheinlich auch um sich selbst und die Gäste während der Zubereitung und des Stampfens der Kaffeebohnen zu unterhalten. Ein Hörbeispiel für diese Verwendung von al-Mihbāḡ befindet sich in der Royl-Sammlung, Aufnahme-Nr. 148.

dargebotenen Musik (siehe z. B. die Tonaufnahme Nr. 91 der Royl-Sammlung), während die anderen Lieder entweder durch den Austausch mit der Bevölkerung des jeweiligen Auftrittsorts oder in späteren Zeiten durch das Radio erlernt wurden. Das „Nawar“-Repertoire an sich ist deshalb höchstwahrscheinlich im Kontext ihrer mobilen Tätigkeit durch die Zusammenführung eines älteren Repertoires mit den beduinischen und jeweiligen lokalen Musiktraditionen entstanden. Auf der anderen Seite spielten „an-Nawar“ vor der Verbreitung des Radios eine entscheidende Rolle bei der Ausbreitung sowohl ihrer Tanzmusik als auch der lokalen Musiktraditionen und trugen somit z. T. zur Vereinheitlichung des Musikgeschmacks v. a. im Ġūṭa bei, sodass man damals mit geringen Ausnahmen, wie z. B. bei der Ortschaft Ġaramānā, von ähnlichen Musiktraditionen im Ġūṭa sprechen konnte. Ein ähnliches Verdienst kann höchstwahrscheinlich auch den anderen „Nawar“-Gruppen anderer syrischer Gebiete zugeschrieben werden.

Mit dem Aufstieg neuer akustischer Technologien (Verstärkeranlagen, Kassetten usw.) waren jedoch viele Musikpraktizierende in Syrien negativ betroffen (vgl. S. 171 f.). Das war auch die Lage bei „an-Nawar“, die nach Meyer deswegen nicht nur ihr Auftrittsprogramm verkürzen mussten, sondern auch durch die Sesshaftwerdung andere Tätigkeiten erlernten⁵⁸⁸ und somit zunehmend weniger Interesse für eine instabile, von anderen Bevölkerungsgruppen missachtete Tätigkeit als Musiker zeigten. Dafür seien aber auch die Erlangung der Staatsbürgerschaft und die damit verbundenen staatsbürgerlichen Pflichten, wie z. B. die Schulpflicht und der Militärdienst, verantwortlich.⁵⁸⁹ Dennoch stammen heute viele Musiker, die in den Nachtclubs⁵⁹⁰ oder auf Hochzeitsfesten auftreten, aus Turkmān- oder anderen „Nawar“-Gruppen. Einige gründeten in der Folge eigene spezielle Musikgruppen für Hochzeitsauftritte. Die Besetzung besteht aber nicht mehr aus Ṭabl und Mizmār. Hingegen werden neben der Laute und Buzuq⁵⁹¹ auch jeweils Darbuka, Violine, Nāy, Akkordeon und Keyboard gespielt.⁵⁹²

⁵⁸⁸ Vgl. Meyer, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus* (wie Anm. 380), S. 49 f.

⁵⁸⁹ Vgl. Meyer, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus* (wie Anm. 380), S. 51.

⁵⁹⁰ Einige Nachtclubs in der Umgebung von Damaskus sind sogar in Privatbesitz von Angehörigen der Harāmša-Gruppe. Aktuell kaufte sich die Sängerin Yusrā al-Badawīya einen Nachtclub in Damaskus (siehe Meyer 1994: 98). Von einem Auftritt der o. g. Sängerin in einem aleppinischen Nachtclub hat Royl 1973/74 eine vollständige Tonaufnahme gemacht (Aufnahme-Nr. 193).

⁵⁹¹ Es ist zu erwähnen, dass der in Syrien weitbekannte Buzuq-Spieler Muḥammad ‘Abd al-Karīm und sog. „Amīr al-Buzuq“ (wörtl. der Prinz der Buzuq) aus einer „Nawar“-Gruppe stammt.

⁵⁹² Für die Liste der gespielten Musikinstrumente unter der von ihm untersuchten Turkmān-Gruppe siehe Meyer 1994, S. 50.

Der kulturelle Wiederaufbau im syrischen Kontext

Die Rahmenbedingungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus

Unter den Rahmenbedingungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus versteht der Autor möglichst die Gesamtheit der Kontexte, die in der Zeit um 2011 herrschten und heutzutage denjenigen – vielleicht intensiver – noch begegnen würden, die nach dem verwüstenden Bürger- und Stellvertreterkrieg einen kulturellen Wiederaufbau in Syrien anstreben. Hier werden und können aber nur einige Perspektiven beleuchtet werden. Aus den vielen Kontexten wurden zunächst daher nur drei ausgewählt und als primär mitbestimmend für mindestens den sozialpsychologischen, -kulturellen und politischen syrischen Sachverhalt betrachtet. Zudem wird den politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus, wenn auch nur kurz, Rechnung getragen. Anschließend wird die syrische kulturelle Realität aus dem Blickwinkel der Musik gesehen, wobei die Musik eine *aktive*, die Realität *mitkonstruierende* soziokulturelle Ausdrucksform ist. Dadurch lassen sich tatsächlich auch weitere allumfassende oder gruppenbezogene Kontexte entdecken, die für die Erkundung der syrischen Realität wesentlich sind.

Die drei Phänomene des Nationalismus, Sektenwesens und der Regionalität waren zu Beginn des Bewusstseins einer „syrischen differenzierbaren Entität“, nämlich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, eng verflochten. Die Wahrnehmung dieser Verflochtenheit ereignete sich damals dennoch nur auf individuellen Ebenen, während die massenbasierten politisch motivierten Bewegungen sich erst unter der französischen Besatzung etablierten und neue geografische, soziale und politische Konstellationen z. T. erzwingen konnten.

Im Laufe der relativ kurzen Geschichte des syrischen Staates (ab 1918) wurden die drei o. g. Phänomene zwar unterschiedlich hervorgehoben bzw. durch eine ständige Akzentverschiebung in die inneren Mechanismen der Staaterrichtung miteinbezogen, ihre gemeinsame Auswirkung auf die weitere Entwicklung des politischen, sozialen und kulturellen Geschehens in Syrien ist aber evident. Das Phänomen des Tribalismus ist hier namentlich nicht erwähnt. Doch es ist implizit eingeschlossen, da das tribalistische Denken in den drei genannten Phänomenen tief verwurzelt ist, auch wenn man sich offiziell oder intellektuell davon distanziert. Das Ziel dieses Abschnittes ist letztendlich die

geschichtliche Erörterung dessen, was die Verflechtung der drei Phänomene auf sozialen, politischen und kulturellen Ebenen mit sich brachte.

Die arabische Renaissance

Als arabische Renaissance wird normalerweise die Zeit zwischen 1850 und 1918 (oder manchmal 1930) genannt. Trotzdem wird hier die Zeitspanne verlängert, um die Entwicklungen im 18. Jh. miteinzubeziehen. Abgesehen davon wird die Zeit der arabischen Renaissance als die Zeit des Erwachens bezeichnet, also die Zeit, in der sich die Araber ihrer Rückständigkeit im Vergleich zu den Westeuropäern bewusst wurden und die arabischen Eliten und Intellektuellen „neue“ Ansätze für die Überwindung dieser Rückständigkeit übernahmen.

Die regionalen Identitäten

Bevor es zum nationalistischen Erwachen im damals sog. Bilād aš-Šām (Ostmittelmeerraum) kam, war die Orientierung im 18. Jh. eher regional. Dies war von der Tatsache begünstigt, dass sich das gemeinte Gebiet u. a. durch geografisch verschiedene Lagen, mehrere wirtschaftlich starke Zentren und dazu durch religiös oder ethnisch bedingte unterschiedliche Bevölkerungskonzentrationen auszeichnete. Thomas Philipp, der die Darstellung regionaler Identitäten in Bilād aš-Šām in den ab dem 18. Jh. entstehenden Chroniken verfolgte, bezeichnet diese Regionen als „örtlich eingebunden“, weil sie im Vergleich zu ihren Beziehungen zueinander jeweils in sich selbst auf sozialen, politischen und wirtschaftlichen Ebenen stärker eingebunden waren.⁵⁹³ Nicht alle Gebiete damaliger lokaler Regionen liegen jedenfalls im heutigen Syrien. Die Regionen von Damaskus und dem umliegenden Ġūṭa, dem Alawiten-Berg (dem Küstengebirge) und Aleppo-Stadt samt ihren ländlichen Gebieten lagen alle z. B. innerhalb der heutigen Grenzen. Hingegen umfassten z. B. die Regionen von al-Ġazīra und Ḥaurān Gebiete, die heute jeweils in der Türkei und dem Irak sowie in Jordanien liegen. Auf musikalischem Gebiet sind diese grenzüberschreitenden regionalen Kontinuitäten noch bis heute markant, auch wenn die dort ansässigen Genres einen nationalen Beigeschmack angenommen haben. So findet man in al-Ġazīra einerseits kurdische Genres und andererseits arabisch-beduinische Genres, die jeweils in der Südosttürkei und im Nordwestirak ver-

⁵⁹³ Vgl. Thomas Philipp, „Identities and Loyalties in Bilād al-Shām at the Beginnings of the Early Modern Period“, in: Thomas Philipp und Christoph Schumann (Hrsg.), *From the Syrian Land to the States of Syria and Lebanon* (= Beiruter Texte und Studien 96), Würzburg 2004, S. 9–26, hier: S. 9.

breitet sind. Auch die ḥaurānischen Genres, wie z. B. der *Ḥabl al-Mwadda* ʿ-Tanz (s. S. 211), und die arabisch-beduinischen Genres, wie z. B. der *ad-Daḥya*-Tanz (s. S. 208 f.), sind in Nordjordanien noch bekannt.

Gleichwohl waren all diese Regionen, die jeweils meistens eine Stadt – manchmal samt ihrer umliegenden ländlichen Gebiete – als wirtschaftliches und manchmal administratives Zentrum umfassten, an sich keine administrativen Provinzen im Sinne der damaligen osmanischen Provinzen (Türkisch: Eyâlet), wie z. B. Damaskus, ar-Raḡqa, Sidon usw., sondern lagen entweder komplett neben anderen Regionen in einer Provinz oder waren zwischen zwei Provinzen bzw. ggf. mehreren Provinzen aufgeteilt. Die Identitäten unter der Bevölkerung der jeweiligen Region waren dennoch nicht von dieser Aufteilung betroffen, da sich die Bevölkerung, außer der christlichen und jüdischen Bevölkerung im Allgemeinen, einerseits insgesamt mehr oder weniger als Träger „islamisch-osmanischer“ Identität betrachtete oder sich in einigen Fällen als solche ausgeben musste und andererseits miteinander durch die jeweilige lokale Identität verbunden war. Die „Stützen“ der lokalen Identitäten waren selbstverständlich unterschiedlich. Sie reichten von wirtschaftlich bzw. feudalarwirtschaftlich basierten Bindungen und religiös oder ethnisch bedingten Zugehörigkeiten bzw. Alteritäten bis zu der soziokulturellen Einheitlichkeit und der krisenbedingten Zusammenarbeit bzw. dem gemeinsamen Schicksal.

Syrien und die Tanẓīmāt

Wie Philipp anmerkt, blieben einige der o. g. regionalen Identitäten nicht stabil. Sie wurden endgültig aufgelöst, neugeformt oder als ein Teil einer neuen regionalen Identität vorgestellt.⁵⁹⁴ Die Veränderung erweiterte sich später bis zur damals als selbstverständlich angesehenen, osmanischen allumfassenden Identität. Der Hauptgrund für diesen Umschwung waren Philipp zufolge die Zugehörigkeitsfragen, die die ägyptische Besatzung Syriens (1831–1840) und deren (europäisch inspirierte) administrative Maßnahmen hervorriefen. Der ägyptische Herrscher Muḥammad ʿAlī vereinte fast das ganze Gebiet (von Südanatolien bis zum Norden der arabischen Halbinsel und vom Mittelmeer bis zu den heutigen irakisch-syrischen Grenzen) in einer administrativen Einheit. Dies warf, so Philipp, (unter den Eliten und Intellektuellen) die Frage(n) auf, ob das osmanische Imperium (bzw. die osmanische Identität) noch einen gültigen Bezugsrahmen darstelle⁵⁹⁵ und ob das gemeinte Gebiet eher eine in sich geschlos-

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S. 15.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

sene Einheit bildet.

Die osmanischen Reformen aus der sog. Tanzīmāt-Periode (1839–1876), die selbst eine Antwort auf die Begegnung mit der europäischen Modernität und auf die u. a. wirtschaftlichen, militärischen, politischen und sozialpolitischen Schwächen des Imperiums waren, brachten ihrerseits am Ende eine neue administrative Aufteilung des Landes mit sich. Von 1865 bis 1914 gab es dementsprechend eine Provinz namens Vilâyet Sūrya (wörtl. Provinz Syrien). Die neue administrative Einheit umfasste zunächst das Gesamtgebiet zwischen Süd-Idlib und SüdJordanien sowie zwischen dem Mittelmeer und der syrischen Wüste. Später wurden aber viele Gebiete davon für andere Provinzen abgeschnitten. Insgesamt bildeten die meisten abgeschnittenen Gebiete ein streifenförmiges Gesamtgebiet am Mittelmeer von Latakia bis al-‘Arīš im heutigen Ägypten.⁵⁹⁶ Aleppo und al-Ġazīra waren dagegen von vornherein nicht miteinbezogen.

Der Name Syrien wurde ursprünglich von den Römern für die Bezeichnung des Gebiets zwischen dem Mittelmeer, dem Euphrat und der südlichen Wüste – also insgesamt das Gebiet zwischen dem damals sog. Mesopotamien und Arabien – verwendet, verschwand aber nach der islamischen Eroberung, bis die europäischen Reisenden es wiederbelebten. Philipp zufolge tauchte diese Bezeichnung erneut erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Titeln von europäischen Reisebüchern auf. Dann wurde sie intensiv von den an der Konfliktlösung (1831–1840) beteiligten europäischen Mächten adoptiert. Mit dieser Verwendung verwies man in Europa also darauf, dass die Modernisierung und Zivilisierung Syriens nur unter Bezugnahme auf ihr römisches Erbe möglich sei. Nachfolgend übernahmen die arabisch-christlichen Historiker und Denker die neue Bezeichnung und machten von ihr ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in ihren Chroniken und besonders in ihren Veröffentlichungen bezüglich einer syrischen säkularen Nation Gebrauch. Die Osmanen adoptierten ihrerseits diese Bezeichnung auch als Teil ihrer säkularen modernisierenden Reformen.⁵⁹⁷ Die europäischen Mächte als Erbe der griechisch-römischen Kultur wollten anscheinend mit der Bezeichnungsänderung eine Verbindung zwischen dem römischen Syrien und dem Gebiet herstellen, das sie für ursprünglich christlich hielten und später besetzt hatten.

Andererseits war die Spaltung in Syrien bereits sehr tief. Zusätzlich zur regionalen Ebene manifestierte sie sich grundsätzlich auf drei weiteren Ebenen:

⁵⁹⁶ Die Gebiete in Vilâyet Sūrya sind explizit von ‘Abd al-‘Azīz Muḥammad ‘Awaḍ thematisiert (siehe ‘Awaḍ [1969], 70–81).

⁵⁹⁷ Vgl. Philipp, „Identities and Loyalties in Bilād al-Shām“ (wie Anm. 593), S. 24 f.

städtisch-ländlich, konfessionell und beides. Die gesellschaftliche Politik der Osmanen baute auf dem sog. Millet-System auf, das zum einen die Muslime – vorgeblich einschließlich der Drusen, Alawiten, Schiiten und Ismailiten – privilegierte und zum anderen die nicht muslimischen mehrheitlich christlichen Gruppen als „Bürger zweiter Klasse“ ansah.⁵⁹⁸ Diese systematisierte Behandlung war mehr in der Stadt als auf dem Land spürbar, sodass die städtische Gesellschaft in Muslime und Nichtmuslime aufgeteilt war. Im Prinzip sicherte das Millet-System zwar den armenischen, griechisch-orthodoxen und jüdischen Gruppen eine Art Verwaltungsunabhängigkeit zu, welche sich unausgesprochen auch auf die Alawiten und Drusen erweiterte, verhinderte aber dadurch ebenso, dass diese mit den anderen Gruppen interagieren und somit ein Teil eines vielfältigen Kollektivs sein konnten. Darüber hinaus waren die mehrheitlich agrarwirtschaftlich geprägten Gebiete der Drusen und Alawiten – außer den Randgebieten – sozial und wirtschaftlich von ihrer Umgebung abgeschnitten. Die beiden Gruppen befanden sich zudem selbst in einer feudalwirtschaftlich basierten Sozialstruktur. Des Weiteren standen die Händler- und Handwerker-Gesellschaften der Städte, die ländliche Gesellschaft und die beduinische „Gesellschaft“ damals selbstverständlich auch im Gegensatz zueinander, was mindestens ab dem 18. Jh. auch auf musikkulturellem Gebiet evident ist. Zusammengefasst war die gesellschaftliche Lage, wenn man überhaupt von einer syrischen Gesellschaft in damaliger Zeit sprechen kann, instabil.

Nun besteht das Problem der osmanischen säkularen Reformen darin, dass die Trennung zwischen den religiösen Gruppen nicht mehr explizit war, sondern implizit. Gerade der Einleitungstext zum neuen Grundgesetz von 1876 trennte implizit zwischen den Muslimen und den nicht muslimischen Gruppen (siehe Naufal o. J., Bd. 1: 4), obwohl das Gesetz u. a. dafür gedacht war, dem zuvor herrschenden Millet-System entgegenzuwirken und die Unterprivilegierten, nämlich die Angehörigen nicht muslimischer Gruppen, in die politischen und sozialen Reformprozesse miteinzubeziehen. Das Gesetz gesteht aber trotz seines

⁵⁹⁸ Das Millet-System wurde für lange Zeit – um Benjamin Braudes Bezeichnung zu verwenden (siehe Papademetriou 2015: 46 f.) – zum „Mythos“, in dem den nicht muslimischen Gruppen des osmanischen Imperiums total prekäre Lebensumstände zugewiesen wurden. Dennoch zeigen neue, ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienene Auseinandersetzungen mit dem Thema, dass das Millet-System weniger institutionalisiert war und dass die nicht muslimischen Gruppen in ihren *weiten* sozialen Kontexten nicht von den anderen Gruppen total isoliert lebten. Über den Kontext und die Zeit der Entstehung dieses Systems sowie über dessen gesellschaftliche Gültigkeit wird jedenfalls bis heute immer noch gestritten (siehe z. B. Papademetriou 2015: 19–62).

unklaren Diskurses allen osmanischen Bürgern ähnliche Rechte und Pflichten zu (siehe z. B. Naufal o. J., Bd. 1: 7 f.). Auf einer anderen Ebene gab es anscheinend auch Probleme bei der Durchsetzung der Reformen. ‘Abd al-‘Azīz Muḥammad ‘Awaḍ zufolge stießen die osmanischen Maßnahmen auf zwei Probleme. Das Erste war verwaltungsbezogen. Die osmanischen Verwaltungsbehörden waren im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts noch nicht genug entwickelt, um die neu empfohlenen Maßnahmen genau auszuführen. Zudem waren die Reformen in den zentral regierten Städten besser gelungen als in den ländlichen Gebieten. Besonders die (vernachlässigte) Bevölkerung der alawitischen und Drusen-Regionen stand den osmanischen Reformen skeptisch gegenüber und betrachtete sie als Eingriffe in ihre eigenen Angelegenheiten.⁵⁹⁹

Behaupten kann man zwar nicht, dass die jeweiligen Gruppen vor der osmanischen Besetzung von Bilād aš-Šām im totalen Einklang lebten. Es ist nur so, dass die verantwortungslose, durch das Millet-System begünstigte Spaltung der Menschen aufgrund ihres Glaubens die Lage vor Ort noch verschlechtert hatte. Die sich seit Langem in einer gespaltenen Lage befindende „Gesellschaft“ ließ sich deshalb trotz der osmanischen Reformen aus dieser Lage kaum erwecken.

Die arabisch-christlichen Intellektuellen und der Nationalismus

Die christliche Bevölkerung stand also lange vor den Tanẓīmāt unter religiösem Druck, was zu verschiedenen Reaktionen führte. Einige sahen sich z. B. zur Emigration nach Nord- oder Südamerika gezwungen. Andererseits bot diese Lage einigen europäischen Ländern die Möglichkeit, sich je nach Sekte und Glaubensrichtungen unter den lokalen christlichen Communitys als Verfechter vorzustellen und dafür Außenmissionen dorthin zu schicken. Einigen christlichen arabischsprachigen Intellektuellen kam ihrerseits die Idee, dass ein nationalistisches Konzept eines säkularen Syrien an der Zeit war. Das Bestreben dieser Intellektuellen war eigentlich das Resultat einer Zusammensetzung mehrerer Faktoren. Viele Forscher verbanden die osmanischen säkularen Reformen und die Entstehung von der Idee eines säkularen Syrien mit den konfessionellen Konflikten von 1841 und besonders von 1860, die zuerst zwischen den Drusen und Maroniten im Libanongebirge und darauffolgend in Damaskus zwischen den Muslimen und Christen entflamten (siehe z. B. Hourani ¹⁹2009: 96 f.). In diesem Sinne war eine Versöhnung zwischen den christlichen und arabischen

⁵⁹⁹ Vgl. ‘Abd al-‘Azīz Muḥammad ‘Awaḍ, *Al-Idāra al-‘Uṣmānīya fī Wilāyat Sūrya (1864–1914)* [Die osmanische Verwaltung in der Provinz Syrien (1864–1914)], Kairo [1969], S. 58 f.

Identitäten jener Intellektuellen nur im Rahmen einer säkularen syrischen Identität möglich. Fruma Zachs nannte ihrerseits u. a. die westlichen Eingriffe und die Aktivitäten der US-amerikanischen presbyterianischen Missionen, die insgesamt besonders unter den christlichen Arabern neue wirtschaftliche Bedingungen und somit Veränderungen der Sozialstruktur mit sich brachten. Die Idee eines Syrien wurde dann durch die neuen Mittelständler entwickelt.⁶⁰⁰ Zudem sprach Zachs von vier deutlichen „Identitätskreisen“, die sie in den Schriften und Beiträgen des arabisch-christlichen Intellektuellen Ḥalīl al-Ḥūrī verfolgte.⁶⁰¹ Dabei hatte sie die religiöse Identität übersehen, fügte aber noch zwei Identitäten, nämlich eine orientalische und eine osmanische, hinzu. Damit seien bei al-Ḥūrī (und mit einiger Verallgemeinerung bei allen damaligen arabisch-christlichen Intellektuellen) vier Identitätskreise am Werk gewesen: ein orientalischer, ein osmanischer, ein arabischer und ein syrischer.⁶⁰²

Die arabisch-christlichen Intellektuellen der arabischen Renaissance, wie auch die damaligen arabisch-islamischen Denker, betrachteten sich also in erster Linie in einer Welt, die in West und Ost aufgeteilt war, was erstmals durch die Begegnung mit der westeuropäischen Modernität und dem Kolonialismus verfestigt wurde. Auf diese Weise erklärten sie indirekt ihre Zugehörigkeit zu einem „orientalischen“ Christentum, das sich auch bezüglich der Sitten und Traditionen von einem „okzidentalischen“ Christentum unterschied. Hingegen schien die osmanische Identität eher eine erzwungene offizielle Selbstdarstellung zu sein. Deshalb begnügten sich die arabisch-christlichen Intellektuellen in ihren Vorstellungen nur mit einer kleinen regionalen Entität im Rahmen des großen osmanischen Imperiums, was späterhin seitens der Osmanen in der Errichtung einer Provinz Syrien umgesetzt wurde. Für die arabisch-christlichen Intellektuellen waren die Stützen einer syrischen Identität Folgende: die gemeinsame Geschichte des Orts, v. a. die römischen und griechischen bzw. vorchristlichen und vorislamischen Ruinenstätten (siehe z. B. al-Ḥūrī 1860); der Patriotismus (siehe z. B. al-Bustānī 1981a: 161 f.) und die (Pseudo-

⁶⁰⁰ Vgl. Fruma Zachs, „Building a Cultural Identity: the Case of Khalīl al-Khūrī“, in: Thomas Philipp und Christoph Schumann (Hrsg.), *From the Syrian Land to the States of Syria and Lebanon* (= Beirut Texte und Studien 96), Würzburg 2004, S. 27–39, hier: S. 27 f.

⁶⁰¹ Auch bei Buṭrus al-Bustānī sind ähnliche Merkmale einer orientalischen Identität in seiner Differenzierung zwischen Europa und der arabischen Welt bzw. zwischen ihren Traditionen zu bemerken (siehe z. B. al-Bustānī 1981b: 174). Zudem hatte al-Bustānī auch im Rahmen des osmanischen Imperiums gehandelt und keine unabhängigkeitsbezogenen Inhalte verfasst.

⁶⁰² Vgl. Fruma Zachs, „Building a Cultural Identity: the Case of Khalīl al-Khūrī“ (wie Anm. 600), S. 31.

)Einheitlichkeit der Sitten und Traditionen im Allgemeinen, die die Intellektuellen der vielfältigen „orientalisch“-arabischen Bevölkerung des designierten Gebiets zuschrieben (siehe z. B. al-Bustānī 1981a: 158 ff.). Dabei waren auch die arabische Sprache (siehe z. B. al-Bustānī 1981a: 154 f.) und Kultur implizit gemeint. Von der Letzteren ausgehend entwickelte sich am Ende auch der Arabismus.

Die Arabizität der arabisch-christlichen Intellektuellen – und Bevölkerung – leitete sich in erster Hinsicht aus ihrer Beherrschung der arabischen Sprache im Vergleich zu den anderen nicht arabischsprachigen Christen in Syrien ab. Dies ermöglichte, dass sie sich mit der arabischen Kultur seit langer Zeit auseinandersetzen, identifizieren und sich dementsprechend als Araber darstellen konnten. In der Tat kann man sagen, dass die arabisch-christlichen Intellektuellen noch vor ihren arabisch-islamischen Gleichgesinnten vom Arabismus redeten, während unter der arabisch-islamischen Bevölkerung eine fast hundertprozentige Identifizierung mit den osmanisch-islamischen Werten herrschte.⁶⁰³ Die arabisch-christlichen Intellektuellen riefen dabei einerseits zur Wiederbelebung der Pracht der arabischen Sprache und Kultur auf und somit zur Wiederbelebung der arabischen Glanzzeit besonders bezüglich der Wissenschaft und regten andererseits die Übernahme passender und guter Gewohnheiten, Sitten, Wissenschaften usw. vom Westen an bzw. sprachen sich für eine Zivilisierung aus (siehe z. B. al-Bustānī 1981b: 185 ff.).

Wie Zachs erwähnte, fokussierte sich al-Ḥūrī ab 1865 in seinen Beiträgen hauptsächlich auf den Arabismus, nachdem er mindestens ab 1858 mehrheitlich von einem „Syrianismus“ sprach.⁶⁰⁴ Diese Anmerkung gilt nur z. T. für andere arabisch-christliche Intellektuelle, wie z. B. Buṭrus al-Bustānī. Denn al-Bustānī begann über die Wiederbelebung arabischer Kultur zu „predigen“, bevor er von einem „Syrien“ redete – wie z. B. im Rahmen seiner Zeitung *Nafīr Sūrya* – und arbeitete sein ganzes Leben dafür. Der Umschwung von der syrischen regionalen zur arabischen lokalitätsübergreifenden Identität oder auch umgekehrt, wie z. B. im Falle von al-Bustānī, lag höchstwahrscheinlich zu Recht daran, dass das säkulare Konzept Syriens eher eine Reaktion auf die sektiererische Lage in der Region als ein bloßes nationalistisches Konzept darstellte, das auf Alterität

⁶⁰³ Die „Grundstimmung“ eines arabisch(-islamisch)en Nationalismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkannte Hourani hingegen in den Debatten über die Rückkehr des Kalifats von den Türken zu den Arabern (siehe Hourani 192009: 266–270).

⁶⁰⁴ Vgl. Fruma Zachs, „Building a Cultural Identity: the Case of Khalīl al-Khūrī“ (wie Anm. 600), S. 31 f.

baute. Es war wegen der osmanischen Besetzung nur beschränkt realisierbar und musste später zugunsten eines umfangreicheren Projekts, nämlich des Arabismus, für etwa 60 Jahre großteils zur Seite gedrängt werden. Diese Entwicklungen hatten dann eine riesige Auseinandersetzung mit dem arabisch-islamischen Erbe zur Folge.

Das Kulturerbe und die Renaissance

Im weitesten Sinne kann der Islam bzw. die in dessen Rahmen entstandene literarische Produktion, vom Koran bis zu seinen Deutungen, alternativen Deutungen und eben den verschiedenen wissenschaftlichen Traktaten islamischer Gelehrter, als Kulturerbe betrachtet werden, was im Allgemeinen auch auf die anderen religiösen Traditionen übertragen werden kann. In der Tat verwies die Bezeichnung „at-Turāt“ (Erbe) bis zu den späten 50er-Jahren des letzten Jahrhunderts im arabisch-islamischen Raum ausschließlich oder überwiegend auf das arabisch-islamische intellektuell-schriftliche Erbe und wird heute in den intellektuellen Kreisen in demselben Sinne weiterhin verwendet, besonders von denjenigen, die für „*Naqd at-Turāt*“ (*Naqd*: wörtl. Kritik; in dem Zusammenhang heißt es aber *Auseinandersetzung mit dem arabisch-islamischen Erbe*) plädieren. Dabei kritisieren sie, wie später anhand einiger Beispiele erklärt wird, die Neigung der arabisch-islamischen Schriftsteller der arabischen Renaissance, zum Islam bzw. zum „richtigen“ Islam zu greifen, anstatt neue Wege einzuschlagen oder den Islam kritisch zu sehen.

Renaissance oder Salafismus?⁶⁰⁵

Der sog. „Modernitätsschock“ löste im 19. Jh. und danach tatsächlich verschiedene Debatten aus bezüglich der zu suchenden Erklärung für die arabische Rückständigkeit. So wollten einige Intellektuelle und Künstler auf das Erbe der Vergangenheit komplett verzichten und die westlichen bzw. westeuropäischen Vorbilder nachahmen, während andere einen Kompromiss zwischen dem arabisch-islamischen Erbe und der westeuropäischen Modernität suchten. Diese, solange hier die arabisch-islamischen Intellektuellen gemeint sind, wurden als Salafisten (aus *Salaf*: wörtl. Vorfahren) benannt, weil sie sich dabei sozusagen an die arabisch-islamischen Vorfahren anlehnten. Die Denker dieser Richtung

⁶⁰⁵ Man muss sich hier davor hüten, die Salafisten und salafistischen Denker der arabischen Renaissance mit den heutigen salafistisch-politischen Parteien und eben bewaffneten Bewegungen zu verwechseln. Denn alle der später erwähnten salafistischen Denker – außer Muḥammad Bin ‘Abd al-Wahhāb – gingen im Prinzip vom Bedürfnis einer *friedlichen* Reformation des *damaligen* Islams aus, was im heutigen salafistisch-politischen Spektrum nicht immer der Fall ist.

wollten die Vergangenheit v. a. im religiösen Sinne komplett wiederherstellen und gingen dabei davon aus, dass sich einerseits in der Lebenszeit des Propheten und dessen Nachfolgern, den vier orthodoxen Kalifen, die erste islamische Gemeinschaft samt ihren Werten und Verhalten manifestierte. Dabei stellten sie sich die gemeinte Anfangsphase des Islams utopisch vor. Andererseits betrachteten sie den Koran und die überlieferten Lehren des Propheten als die einzigen Quellen des richtigen Islams, denen, wenn auch nicht bei allen Vertretern dieser Richtung so zugespitzt, fraglos zu folgen gelte. Dieses salafistische Verständnis implizierte selbstverständlich weitere Konsequenzen für die nicht religiösen Lebensbereiche, die die Religion und deren Werte regulierten oder zu regulieren beanspruchten. Die salafistische Weltanschauung ist dennoch keine Folge der arabischen Auseinandersetzung mit der Modernität, sondern geht auf die ersten Jahrhunderte des Islams zurück.

Die Wurzel des salafistischen Denkens sowie die Beziehung des salafistischen Islamverständnisses zum Kulturbereich untersucht der Dichter und Intellektuelle Adūnīs. Das Interessante an seiner Arbeit ist, dass er die Sprache bzw. die Poesie als ein Medium des kulturellen Geschehens und die Religion als dessen Kontext betrachtet. Damit erläutert er die kulturellen Ereignisse im arabisch-islamischen Raum mit dem Mittel, das man damals mit dem Hineingeborensein verband. In der Tat versteht Adūnīs die Dynamik des arabisch-islamischen kulturellen Geschehens im Rahmen des Zusammenhangs zwischen dem, was er at-Ṭābit (das Unveränderliche) nennt, und dem, was er wiederum al-Mutaḥawil (das Sich-Wandelnde) nennt. Ihm zufolge ist at-Ṭābit

[...] das Gedankengut, das sich auf dem [religiösen] Text [nämlich dem Festgeschriebenen und dem erst Mündlich-Überlieferten] aufbaut und das die Unveränderlichkeit des Textes als Grund für seine Unveränderlichkeit anführt [...] und das sich als die einzige richtige Bedeutung dieses Textes und somit als eine Wissensmacht behauptet.⁶⁰⁶

Das Sich-Wandelnde ist hingegen

[...] entweder das Gedankengut, das ebenfalls auf dem Text aufbaut, dennoch durch dessen Auslegung, die den Text an der Realität und deren ständiger Veränderung anpassungsfähig macht, oder das Gedankengut, das im Text keine Referenzialität sieht und das ursprünglich auf der Vernunft und nicht auf der Überlieferung basiert.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ Adūnīs, *At-Ṭābit wa-l-Mutaḥawil. Baḥṭ fī l-Ibdā' wa-l-Ittibā' 'inda l-'Arab [Das Unveränderliche und das Sich-Wandelnde. Eine Untersuchung der Kreativität und der Nachahmung unter den Arabern]*, Bd. 1, Beirut ¹⁰2011, S. 13.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 13 f.

Adūnīs erklärt mit den beiden Begriffen zunächst auf religiöser Ebene den Unterschied zwischen der Gefolgschaft (also dem Sicheinfügen und der Folgsamkeit gegenüber dem Gott und dem „im Namen Allahs“-Regierenden) und der Rebellion gegenüber dem, was heilig und unberührbar ist. Die Denkrichtung, die (ungefähr ab der Errichtungszeit des islamischen Staates durch die Umayyaden) die Unveränderlichkeit des religiösen Textes (und seine überzeitliche Allgemeingültigkeit) vertrat, übertrug dies Adūnīs nach auf die (anderen) Bereiche der Kultur, nämlich auf die Poesie, die Literatur und das Denken (und damit galten bestimmte Regeln aus einem bestimmten Zeitraum als das Ewig-Zeitlose). Die o. g. Denkrichtung stand historisch bedingt den damaligen Machthabern nah und deshalb war ihre Kultur die Leitkultur jener Zeit (und blieb es bis heute). Dies führte zu einer tiefgreifenden Verbundenheit zwischen dem Religiösen und Politischen einerseits und dem Kulturellen andererseits. Damit wurde das spezifische religiöse Wissen zu einer allgemeinen wissensbezogenen „Normativität“,⁶⁰⁸ die ihrerseits zu einem zweiten Text geworden ist, der den ersten Text (nämlich die „prophetische Offenbarung“) ersetzte.⁶⁰⁹ Auf anderem Niveau etablierte sich allmählich eine Gegenkultur. Ihre Kulturproduktion entstand Adūnīs zufolge aufgrund einer alternativen Auslegung des religiösen Textes. Die „überlieferten Werte“, die die Leitkultur unberührt weitergeben wollte, wurden dabei neu überdacht und infolgedessen entweder weggelassen oder anders gedeutet. Dies brachte der Gegenkultur einerseits die in diesem Kontext als demütigend zu betrachtenden Bezeichnungen „neu“ (oder „erzeugt“ bzw. nicht angeboren oder unoriginell) und „erneuernd“ ein und andererseits die Unterdrückung seitens der Leitkultur.⁶¹⁰

Diese Situation bestand unter der mamlukischen und osmanischen Herrschaft weiter mit dem Unterschied, dass die Gegenkultur weitgehend geschwächt war. Die Begegnung mit der westeuropäischen Modernität am Ende des 18. Jahrhunderts spornte dann eine neue Bewegung in der arabischen literarischen und kulturellen Produktion an, die auch von Denkbewegungen begleitet war wie u. a. vom Salafismus. Man bezieht sich hier beispielhaft nur auf zwei der arabisch-islamischen Vertreter des Salafismus in der Zeit der arabischen Renaissance, nämlich auf Muḥammad Bin ‘Abd al-Wahhāb bzw. den nach ihm benannten Wahhabismus und Muḥammad ‘Abdū. Als Beispiel für das absolute Beharren auf den islamischen Ursprüngen in der Modernität greift Adūnīs den

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 14.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., S. 18.

⁶¹⁰ Vgl. ebd., S. 22.

bekanntem Gelehrten Bin ‘Abd al-Wahhāb heraus.⁶¹¹ Obwohl Adūnīs mit seinen poetisch formulierten Deutungsversuchen des wahhabitischen Denkens – absichtlich oder unabsichtlich – die negativen wahhabitischen Auswirkungen u. a. auf das Kulturleben im arabisch-islamischen Raum verharmlost, bleibt sein Essay aus anderen Perspektiven informativ. Abgesehen davon ging Bin ‘Abd al-Wahhāb im 18. Jh. hauptsächlich in seinem Denken davon aus, dass das Einheitsbekenntnis der Grundstein des Islams sei; d. h. es gebe nur den einen Gott und nur den einen „richtigen“ Weg bzw. die eine „richtige“ Religion, ihn zu verehren. Deshalb sei alles, was dieses Einheitsbekenntnis destabilisieren könnte, zutiefst zu verurteilen. Jedwedes Symbol irgendwelcher Bedeutung, jedwedes Bild und jedwede Figur – also Schreine, Skulpturen, Ikonen, Gemälde usw. – verweisen auf einen menschlichen Schöpfer und stellen dementsprechend selbst nebst ihrem oder seinem Schöpfer einen heidnischen Kontrahenten des Göttlichen dar und könnten zum *širk*⁶¹² – etwa dem Polytheismus – verlocken und seien daher verboten (siehe auch Bin ‘Abd al-Wahhāb 1998). Adūnīs zufolge liege der Unterschied zwischen dem Heidentum und dem (islamischen) Monotheismus in diesem Zusammenhang in den verwendeten Ausdrucksformen. Anders als die heidnische Verbildlichung drücke sich der Monotheismus mit der sprachlichen Abstraktion aus, durch die er das vom Göttlichen wegverführende Sinnliche und Materielle transzendiere.⁶¹³ Die wahhabitische Verachtung der bildlichen Darstellung und des Sinnlichen im Allgemeinen entspringe dann eher einer Neigung zum Abstrakten bzw. zur Sprache – wie im Wort Gottes. Deshalb spiele der religiöse Text, und zwar der Koran und die Sunna, im Wahhabismus Adūnīs zufolge eine große Rolle. Denn beide seien allumfassend und

⁶¹¹ Viele arabische Intellektuelle vertreten die Meinung, dass das Gedankengut des Wahhabismus nicht mit dem gesamten Gedankengut der arabischen Renaissance zu vereinen sei, und kritisieren Adūnīs dafür, den Wahhabismus überhaupt als Teil jener Renaissance einzustufen (siehe z. B. Ḥadīdī 2007). Es ist jedoch anzumerken, dass ein mit der arabischen Renaissance assoziiertes Gedankengut notwendigerweise keine positiven Impulse im Sinne der „Renaissance“ gegeben haben muss. Denn es geht dabei hauptsächlich erstens um die gesamten Bedingungen eines Zeitraums und zweitens um eine gemeinsame Orientierung an der Wiederherstellung eines richtigen Islams. Die Individualität einzelner Beiträge bzw. eine auch radikale Unterschiedlichkeit zwischen diesen soll akzeptiert werden. Zum einen ist das wahhabitische Gedankengut als eine Reaktion auf das „Fremde“, seien es die Osmanen und ihr Islamverständnis oder die Europäer und ihre missionarischen und militärischen Eingriffe, entstanden und darf daher im Rahmen der arabischen Renaissance betrachtet werden. Zum anderen wurde die Bezeichnung „arabische Renaissance“ an sich im Prinzip nachträglich verwendet.

⁶¹² *širk* bedeutet konkret die Assoziierung oder Verehrung weiterer Götter neben dem einen Gott und ist mit der Apostasie zu verbinden.

⁶¹³ Vgl. Adūnīs, *At-Ṭābit wa-l-Mutaḥawwil* (wie Anm. 606), Bd. 3, S. 84.

müssten nur befolgt und nicht kritisch betrachtet werden.⁶¹⁴

Renaissance oder Synkretismus?

Auf den bei den arabisch-islamischen Gelehrten ausgelösten Modernitätsschock bezugnehmend erzählt Adūnīs, wie die Antworten solcher Gelehrten auf die europäische Modernität – trotz des großen Zeitabstands – zumeist den Antworten einiger frühislamischer Gelehrter ähnelte, die die Auseinandersetzung mit den griechischen Wissenschaften verweigerten oder diese nur durch eine Synthese zwischen dem Islam (Seele) und den griechischen Wissenschaften (Vernunft) für gerechtfertigt hielten.⁶¹⁵

Für den arabisch-islamischen Denker Muḥammad ‘Abdū bedeute dagegen ein Zugriff auf die Ursprünge des Islams erstens den Verzicht auf das Nachahmen – sei es das blinde Nachahmen der europäischen Nationen oder das Nachahmen der islamfremden Hinzufügungen der Vorfahren – in allen Lebensbereichen und zweitens die „Rückkehr zur vernünftigen Auseinandersetzung“ mit den Lehren des Koran und somit zur „Erneuerung“.⁶¹⁶ Die Originalität liege also bereits im richtigen Islam der ersten Gemeinde und müsse durch die Beseitigung der historischen Ergänzungen bzw. Beeinträchtigungen wiederhergestellt werden. In Erwiderung auf die politischen, bildungsbezogenen und sozialen Entwicklungen des europäischen Kontinents suchte ‘Abdū darüber hinaus Äquivalenzen der europäischen Zivilisation im frühen Islam, wie z. B. das *Šūrā*-Prinzip,⁶¹⁷ um der Reformation den Weg zu bereiten und umgekehrt, um dafür die Richtigkeit und Vernünftigkeit des frühen Islams zu bestätigen.

Die Poesie als kulturelle Ausdrucksform der arabischen Renaissance

Wie oben erwähnt, warf das offizielle religiöse Denken seit den Anfängen seinen Schatten auf das kulturelle Leben im arabisch-islamischen Raum, darunter auch auf die Poesie. Die Vertreter der Leitkultur verteidigten die „zeitlose“ poetische Tradition, ohne den neuen sozialen, politischen, ökonomischen und künstlerischen Kontexten Rechnung zu tragen. Adūnīs kritisiert z. B. die frühislamischen Poesietheoretiker und deren „kulturelle Doppeldeutigkeit“, die sich

⁶¹⁴ Vgl. ebd., S. 87.

⁶¹⁵ Vgl. ebd., S. 6 f.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 101 f.

⁶¹⁷ *Šūrā* (wörtl. Beratung) ist ein höchstwahrscheinlich vom Propheten Muḥammad eingeleitetes Machtprinzip, in dem die Angelegenheiten der Muslime und ggf. Nichtmuslime von einem *nominierten* Gremium besprochen und beurteilt wurden.

ab der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in einem Widerspruch zwischen einer sprachlich und formal vorislamischen, tribalistischen poetischen (Wüsten-)Kultur und einer antivorislamischen antitribalistischen religiösen (Stadt-)Kultur erkennen ließ. Die islamische Poesie stellte also eine Nachahmung der vorislamischen Poesie dar (also bezüglich der Metren, der Themen, des Vokabulars usw.) und die Maßstäbe zur Verurteilung und Beurteilung der sich erneuernden Poesie wurden von der vorislamischen Poesie hergeleitet.⁶¹⁸

Der Zeitraum vom Fall Bagdads 1258 bis zum Beginn der arabischen Renaissance wird unter einigen arabischen Intellektuellen als *das dunkle Zeitalter* bezeichnet. Dies liegt daran, dass zunächst viele der wissenschaftlichen Traktate v. a. aus den Bagdader Bibliotheken unwiederbringlich verloren gegangen waren und dass dann die Fortsetzung des vorherigen wissenschaftlichen Fortschritts wegen anschließender ständiger politischer und sozialer Unruhen sowie wegen der osmanischen Besetzung und des damit verbundenen ökonomischen und sozialen Niedergangs nicht mehr möglich war. Doch auch auf der Ebene der literarischen Produktion wird die Bezeichnung gebraucht, um einen Verfall jener Produktion im Vergleich zum vorherigen Goldenen Zeitalter v. a. der arabischen Poesie zu artikulieren. Es ergab sich dennoch in dem genannten Zeitraum, dass einige der ursprünglichen poetischen Versionen der heutigen poetischen Formen der gesanglichen Musiktraditionen v. a. im damaligen Bagdad (wie z. B. *al-Mawālyā*, *al-Kān w-Kān* und *al-Qūmā*) und im maurischen Spanien (wie z. B. *az-Zağal* und *al-Muwaššah*) auftauchten. Adūnīs bestreitet seinerseits die Gültigkeit der obigen Bezeichnung besonders vor dem Hintergrund der überwiegenden poetischen Produktion der arabischen Renaissance. Ihm zufolge habe die Poesie im sog. dunklen Zeitalter eine städtische und unterhaltende Prägung und zeichnete sich aus durch direkte einfache Bedeutungen, Metrenvielfalt und thematische Einheitlichkeit in einem Gedicht sowie durch umgangssprachliche Formulierungen und irreguläre poetische Formen (nämlich die o. g. Formen und andere ältere persische Formen wie z. B. *ad-Dūbīt*). In ihnen hätten sich aber deshalb ihr Zeitalter und ihr städtischer Ursprung aufrichtig niedergeschlagen, was ohnehin besonders in der frühen Poesie der arabischen Renaissance nicht der Fall war.⁶¹⁹

Parallel zur Inanspruchnahme des frühen Islams bei den unterschiedlichen arabisch-islamischen Denkern der arabischen Renaissance wurden dann auch

⁶¹⁸ Vgl. Adūnīs, *Al-Ṭābit wa-l-Mutaḥawwil* (wie Anm. 606), Bd. 2, S. 33.

⁶¹⁹ Vgl. ebd., Bd. 4, S. 47 ff.

die alten poetischen Traditionen, die der Poesie des sog. dunklen Zeitalters vorangingen, von den arabischen Dichtern wiederbelebt. Dieser Wiederbelebungsprozess war auf jeden Fall nicht immer vollständig und bezog v. a. in ihren späteren Phasen Neuigkeiten infolge der Auseinandersetzung mit der sich verändernden arabisch-islamischen Realität bei einigen Dichtern (z. B. aktuelle Themen mit Erhaltung der alten Gedichtform) und der Auseinandersetzung mit den westlichen literarischen Richtungen bei anderen Poeten (also u. a. die Verwendung neuer Ausdrucksweisen) ein. Trotzdem findet Adūnīs, dass es sich bei der literarischen Produktion der arabischen Renaissance einerseits vielmehr um eine (intellektuell basierte) „Normierung überlieferter Fragen und Antworten“ als um „eine künstlerische Kreativität“ handelte. Andererseits war die damalige „konsumbasierte Normierung des (literarischen und religiösen) Erbes“ mit einer „konsumbasierten Normierung der importierten europäischen Produkte“ gekoppelt.⁶²⁰ Zunächst betraf die Normierung das Errichten des Kulturerbes als einer ultimativen Norm, vor deren Hintergrund die Qualität des Neuen ermessens und beurteilt werden muss. Damit gingen die Festigung und Standardisierung der alten Belange einher, die dem Kulturerbe innewohnten und so mit ihm weiterhin überliefert wurden. Diese Belange entsprangen in erster Linie einem kulturellen, sozialen, ökonomischen und politischen Kontext, den es heute in seiner damaligen einzigartigen Verfassung nicht mehr gibt. Logischerweise sollen diese dann nicht mehr als aktuelle Bedürfnisse und Angelegenheiten angesehen werden und stattdessen in ihrem historischen Kontext studiert und beurteilt werden. Gleichfalls wurden auch die Formen des Umgangs mit diesen Belangen überliefert, mit dem Kulturerbe gekoppelt und so entzeitlicht.

Es könnte jedenfalls sein, dass ein neuer Kontext in bestimmten Aspekten einem alten ähnlich ist und dass daher die Hervorrufung einiger Belange und Umgangsformen der Vergangenheit für die Gemeinschaftsmitglieder gerechtfertigt scheint. Trotzdem bleiben diese Vergangenheitsbezüge unfähig, die Realität widerzuspiegeln oder zu ersetzen, und bieten daher keine Alternative zur wirklichen Auseinandersetzung mit der Realität. Der Kontext des europäischen und osmanischen Kolonialismus im 19. Jh., nämlich der Kontext, in dem die arabische Renaissance stattfand, und sogar die postkoloniale Zeit bilden in diesem Zusammenhang ein Beispiel für diesen Umgang. Die arabisch-islamische Spaltung jener Ära und die damit verbundene Schwäche und Verschlechterung der Lebensverhältnisse im Allgemeinen war im Verständnis der islamisch-

⁶²⁰ Vgl. ebd., Bd. 4, S. 193.

arabischen Intellektuellen und Dichter mit der vorislamischen Zeit gleichzusetzen. Sie konstruierten dementsprechend eine Verbindung zwischen jener historischen und ihrer aktuellen Zeit und bildeten sich ein, dass sie wie einst die Araber, die mithilfe des Islams und des Glaubens den Sieg gegen die Byzantiner und Perser errungen hatten und die wissenschaftliche Entwicklung erreicht hatten, in ihrer eigenen Gegenwart den Sieg davontragen würden. Man wünschte sich also diese „Momente der Glorie“ wiederzubeleben und zur damaligen Zeit wieder zu erleben. So griffen die Dichter, wie Adūnīs z. B. am Beispiel des Dichters Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī erklärt (siehe Adūnīs ¹⁰2011, Bd. 4: 42–50), zur vor- und islamischen Poesie und ahmten in unterschiedlichem Grade ihre alte Sprache, Themen – also Hochmut, Lob usw. –, Form – also zweiversige Struktur mit einheitlichem Reim immer am Ende des zweiten Verses – usw. nach. Diesen Erbebezug gestalteten sie in der Hoffnung, dass die Wiederbelebung der arabischen Poesie und der arabischen Sprache zum einen der Türkifizierung und der sich nähernden Verwestlichung der Kultur Widerstand entgegensetzen würde und dass dies zum anderen die Araber zur politischen und wissenschaftlichen Auferstehung hätte anregen können und so die Rückständigkeit des arabisch-islamischen Kollektiven – spekulativ – hätte rückgängig machen können. Die möglichen positiven Wirkungen solcher Maßnahmen berücksichtigend, unterscheidet Adūnīs jedoch zwischen der historischen Rolle solcher Poesie und deren künstlerischem Wert.⁶²¹ Der Letztere bezieht sich jedenfalls nicht nur auf den Inhalt, denn es geht im Rahmen der Normierung auch um die Form. Die Poesie der arabischen Renaissance war tatsächlich wie bei der islamischen Poesie eine Fortsetzung der vorislamischen poetischen Ausdrucksform. Die praktische Einführung neuer freier poetischer Formen dauerte in der Tat fast bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts an.

Zusammenfassung

Wie Adūnīs vor 30 Jahren feststellte, basierte der (heute noch geltende) damalige Umgang der Araber auf institutionellen (und persönlichen) Ebenen mit der westlichen Modernität immer noch auf der Einstellung der arabischen Renaissance, welche er kritisch als kompromittierend und synkretistisch bezeichnete.⁶²² Diese Einstellung offenbarte sich ihm nach in den widersprüchlichen Praktiken der Bevölkerung: „[...] wir praktizieren heute die westliche Modernität in Bezug auf die ‚Verbesserung‘ des Alltags und auf deren

⁶²¹ Vgl. ebd., Bd. 4, S. 49.

⁶²² Vgl. ebd., Bd. 3, S. 9.

Werkzeuge – verweigern sie jedoch in Bezug auf die ‚Verbesserung‘ des Denkens und der Vernunft und auf die Werkzeuge dieser Verbesserung; d. h. wir nehmen die Errungenschaften auf und lehnen die Vernunftprinzipien ab, die zu ihrer Erfindung führten.“⁶²³ Man merkt auch, wie für den Einsatz westlicher technologischer Produkte – besonders denjenigen der Massenmedien, wie z. B. des Rundfunks – trotz der feindseligen Einstellung gegenüber den westlichen Denkrichtungen und Philosophien keine islambedingten, vom jeweils dominierenden politischen System ausgehenden Verbote verhängt wurden – es sei denn vereinzelt am Anfang ihrer Verbreitung. Denn die Massenmedien konnten zum einen dem Projekt des nationalen homogenen Staates zur Ausbreitung und Durchsetzung seiner politischen Meinung verhelfen und zum anderen dieselben Gedanken, Denkrichtungen und Philosophien bekämpfen. Aus der hier eingefügten Begründung soll jedoch nicht geschlussfolgert werden, dass der Einsatz von Massenmedien bzw. von westlichen technologischen Produkten ein offener Aufruf sei, die westlichen Denkrichtungen und Philosophien blind und fraglos zu importieren und sie achtlos auf die arabisch-islamische Realität anzuwenden. Es sei nur eine Mahnung, dass der kulturelle Austausch seit je zum Vorwärtkommen der Menschen beigetragen habe und dass Ideen nie eingesperrt werden können.

Dass der Islam und v. a. die offizielle Auslegung des religiösen Textes dem Kontext des kulturellen Geschehens in der arabisch-islamischen Welt – oder etwas bestimmter in Bagdad, Kairo, Damaskus, Aleppo, im maurischen Spanien und Hedschas – seit der Mitte des 7. Jahrhunderts zugrunde liegen, lässt sich bei einer genauen Betrachtung der arabisch-islamischen Kulturgeschichte zwar gut bestätigen. Dennoch darf diese Tatsache nur vorsichtig verallgemeinert werden. Denn einerseits bezieht sich Adūnīs in seiner oben zitierten Arbeit hauptsächlich auf die arabische Poesie und die intellektuell-literarische Produktion. Andererseits war eine Gegenkultur, wie bereits oben erklärt, auf politischen, religiösen und kulturellen Ebenen erwiesen. Die Musikpraktiken der Araber nach der Islamausbreitung weichen trotz der engen Verbindung zwischen Ton und Wort z. T. vom oben thematisierten, islambedingten Kulturtypus ab (s. S. 353–366).

Politisch-intellektuelles Geschehen im Ausgang des Osmanischen Reiches

Der Kontext der letzten 20 bis 30 Jahre des Osmanischen Reiches kann hier

⁶²³ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 20 f.

bestimmt nicht vollständig einbezogen werden. Es bedarf mit Bezug auf Syrien dennoch ganz kurz der Erwähnung der wichtigen konstituierenden Faktoren dieses Kontexts. Besonders bedeutend waren die o. g. Verfassungsänderung und die damit verbundenen parlamentarischen Prozesse und die Dezentralisierungswünsche. Nachdem Sultan Abdulhamid II. jedoch wieder an Durchsetzungskraft gewonnen hatte (1880er-Jahre), wurde die Verfassung ausgesetzt und es kehrten die Kennzeichen der Zentralisierung zurück. Der Druck des Sultans auf die Opposition führte einige „osmanische“ Studenten im Ausland zur Errichtung von politischen Assoziationen, wie z. B. des „Komitees für Einheit und Fortschritt“ (1889). Im Land wurden auch einige Geheimassoziationen gegründet, wie z. B. die nationalistischen „Jungtürken“ (1876?). Die letztere Gruppe kam 1908 durch einen Militärputsch an die Macht. Die Verfassung wurde wiederbelebt und ein neues Parlament wurde gewählt. Man sprach seinerzeit sogar davon, die Dezentralisierungswünsche der jeweiligen Provinzen erneut in Betracht zu ziehen, was aber nie umgesetzt wurde. Abgesehen davon spornten die Jungtürken ab 1908 arabische Studenten im Exil oder arabische Militärmitglieder im Reich an, ähnliche arabische nationalistische Vereine zu gründen. Die Vereine traten den Türkifizierungsversuchen entgegen, forderten dezentralisierte Provinzen und in späteren Phasen einen unabhängigen arabischen Staat. Unter den arabischen Intellektuellen gab es damals keine Übereinstimmung bezüglich der Haltung gegenüber dem Osmanischen Reich. Einige von ihnen bewegten sich damals immer noch innerhalb des osmanischen „Orbits“ und wollten ein dezentrales arabisches Land und gleiche Rechte für alle Reichsbürger unter osmanischer Herrschaft. Die arabisch-christlichen Intellektuellen, die in Vilâyet Bairût (Beirut-Provinz) unter der französischen Schirmherrschaft aufwuchsen und die missionarischen Schulen besuchten, wollten Hourani zufolge dagegen entweder einen libanesischen oder syrischen (einschließlich Libanon) unabhängigen Staat wiederum unter französischem Schutz.⁶²⁴ Großbritannien seinerseits nahm Kontakt mit aš-Šarīf Husain von Mekka (dem Scharif von Mekka) auf und bot an, eine Rebellion gegen die osmanische Herrschaft zu unterstützen. Aš-Šarīf Husain begann dann 1916 mithilfe einiger arabischer Stämme, nämlich der damals sog. arabischen Armee, die osmanischen Truppen anzugreifen mit der Absicht, das damalige Syrien von den Osmanen zu befreien.

⁶²⁴ Vgl. Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798–1939*, Cambridge ¹⁹2009, S. 285 ff.

1918–1946

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges verlor das Osmanische Reich viele seiner Gebiete, darunter das Gebiet, das das historische Syrien umfasste. Die Gewinner, nämlich Frankreich und Großbritannien, teilten aufgrund der damals vorab heimlich abgeschlossenen Sykes-Picot-Vereinbarung die Herrschaftsgebiete unter sich auf, wobei die Grenzen zwischen den damals eine Entität formenden Gebieten ungefähr auf den heutigen Stand festgelegt wurden. Das Versprechen, das die Alliierten den Arabern bzw. dem damaligen selbst erklärten Führer der arabischen Truppen aš-Šarīf Husain bezüglich eines unabhängigen arabischen Staates gemacht hatten, wurde aus verschiedenen Gründen (siehe Hourani ¹⁹2009: 289 f.) nicht eingehalten. Trotzdem versuchte sein Sohn Faiṣal, der seit 1918 das Oberhaupt der arabischen Verwaltung im Hedschas und in den Innengebieten des damaligen Syriens war, 1920 in Syrien ein arabisches Königreich zu gründen und regierte kurz, bis die französischen Truppen in Damaskus eintrafen. Die Franzosen besetzten infolgedessen das Gebiet, das heute als Syrien und Libanon bekannt ist.

Der arabische Nationalismus

Es ist evident, dass der arabische Nationalismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einerseits im literarischen Kontext der arabisch-islamischen und -christlichen Intellektuellen und andererseits unter dem Einfluss der westeuropäischen Modernität bzw. der französischen und englischen Modernität(en) und Nationalismen entstanden ist. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden auch die Ideen des deutschen Nationalismus in die Schriften der Theoretiker des arabischen Nationalismus, wie z. B. Zakī al-Arsūzī und Sāṭi' al-Hiṣārī, miteinbezogen. Die erste Tatsache schließt ein kritisches Problem ein. In der literarischen Produktion der arabisch-islamischen Intellektuellen waren der Islam und der Arabismus miteinander gekoppelt. Die nicht arabischen und nicht islamischen bzw. nicht sunnitischen Elemente im arabischen Raum waren also explizit ausgeschlossen. Nur bei den arabisch-christlichen Intellektuellen jener Zeit war hingegen die arabische Kultur einschließlich des Islams – also nicht der Islam an sich – als Grundlage des Arabismus angesehen. Diese Anfänge des arabischen Nationalismus wurden dann nach dem Untergang des osmanischen Imperiums wiederum von arabisch-christlichen Intellektuellen wiederhergestellt. Auch die arabischen politischen Eliten der Zwischenkriegszeit, die das osmanische „Experiment“ – auf allen Ebenen, aber v. a. in Bezug auf die sozialen und politischen Ebenen – erlebten, absorbierten und auswerteten, erlangten

am Ende ein Bewusstsein für ein nicht islambasiertes politisches System. Dies lässt sich z. B. in der Verfassung des kurzlebigen in Syrien errichteten arabischen Königsreichs von Faiṣal beobachten (siehe Şabbāğ 2010: 81–105). Hourani sprach deshalb von einem Umschwung im Arabismus der Zwischenkriegszeit:

[...] the centre of gravity was shifted from Islam as divine law to Islam as a culture; in other words, instead of Arab nationalism being regarded as an indispensable step towards the revival of Islam, Islam was regarded as the creator of the Arab nation, the content of its culture or the object of its collective pride.⁶²⁵

Der arabische Nationalismus der Zwischenkriegszeit versuchte zu verschiedenen Anlässen auch seinen „interreligiösen Charakter“⁶²⁶ sowie seine Toleranz gegenüber den anderen Religionen und den alternativen Islamausdeutungen zu bestätigen. Doch die nicht arabischsprachigen Elemente im gemeinten geografischen Raum, nämlich die Tscherkessen, die Turkmenen, die Juden, die Armenier, die Jesiden, die Kurden und die Assyrer – also die Syrisch-Orthodoxen, die Nestorianer und die Chaldäer –, waren namentlich nicht mitberücksichtigt. Die Lage für sie wurde mit der Einbeziehung der Ideen des deutschen Nationalismus sogar schwieriger. Denn nur arabische Muttersprachler durften damit als Araber und somit als Mitglieder der arabischen Nation angesehen werden.

Mit dem Wiedererstarken des syrischen Nationalismus Anfang der 1930er-Jahre wurde die Sache auch nicht besser. Der Gründer der syrischen nationalsozialistischen Partei Antūn Sa‘āda ging in seinen Schriften von einem „multi-rassischen“ Ursprung der SyrerInnen aus. Abgesehen davon stufte Sa‘āda die o. g. Gruppen – selbstverständlich außer den Assyrern und Syrisch-Orthodoxen – nicht als SyrerInnen ein. Er behauptete also, sie müssen geistig, sozial und kulturell „syrianisiert“ und dadurch in Elemente der syrischen Nation verwandelt werden.⁶²⁷

Trotzdem bildete die Besatzungszeit eine Erleichterung für die benachteiligten Gruppen. Die französische Kolonialpolitik gewährte diesen viele Freiheiten und ermutigte sie dadurch eben dazu, über ihre politische Autonomie nachzudenken, wie z. B. im Falle der Kurden 1936 (siehe Tejel 2009: 29–34).⁶²⁸ Das-

⁶²⁵ Ebd., S. 308.

⁶²⁶ Vgl. ebd., S. 292.

⁶²⁷ Siehe z. B. Sa‘ādas Beitrag von 29.07.1939 bezüglich des Streits zwischen den Tscherkessen und dem damals unter französischer Besatzung regierenden syrischen „Nationalen Block“ (<<http://antoun-saadeh.com/works/book/book3-2/906>> 19.09.2019).

⁶²⁸ Der kurdische Nationalismus entstand in den Anfängen des 20. Jahrhunderts im Rahmen der kulturellen Klubs, die von den kurdischen Eliten in Istanbul gegründet wurden. Schnell verwand-

selbe taten die Tscherkessen, die allem Anschein nach 1939 in Damaskus die Gründung einer tscherkessischen nationalen Heimat im Golan forderten (siehe Fn. 627). Die Armenier durften ihrerseits keine politischen Unabhängigkeitsansprüche erheben, genossen dennoch eine große politische und soziale Freiheit, sodass sie u. a. ihre politischen nationalistischen Parteien in Syrien wieder strukturieren und darüber hinaus ihre kulturelle Identität neu definieren durften.⁶²⁹

Die sektenbasierte Regionalität

Die Franzosen führten in Syrien die osmanische Tradition der autonomen sektenbasierten Regionen – nun aber als Staaten benannt – fort. Dies war Philip S. Khoury zufolge aber eher eine der französischen Strategien für die Isolierung der arabisch-nationalistischen Bewegung in ihren vier Zentren, nämlich Damaskus, Aleppo, Ḥimṣ und Ḥamā. So gab es neben dem hauptsächlich christlich-maronitischen Libanon auch den Alawiten-Staat bzw. das Alawiten-Gebiet im Nordwesten und die Drusen-Einheit (oder Drusen-Staat) im Südwesten.⁶³⁰ Zudem wurden der Aleppo-Staat einschließlich al-Ġazīra und des Alexandretta-Sandschaks (Iskenderun) sowie der Damaskus-Staat einschließlich Ḥimṣ und Ḥamā errichtet. Selbstverständlich gab es, so Khoury, besonders in den ersten Jahren der Besatzungszeit zwischen diesen Staaten verschiedene Föderationen mit französischer Genehmigung, die jedoch nicht lange bestanden. Dennoch wurden Damaskus und Aleppo 1924 zu einem einzigen Staat vereinigt, während die Gebiete der Alawiten und Drusen sowie Alexandretta-Sandschak nur gelegentlich und mit gewisser Autonomie in den syrischen Staat integriert wurden, wobei der Alexandretta-Sandschak mit seiner türkischen Bevölkerungsmehrheit 1939 an die Türkei übergeben wurde und die beiden anderen 1942 endlich ein Teil des syrischen Staates⁶³¹ wurden.⁶³²

Genau betrachtet vertiefte diese Art sektenbasierter Isolierung die nach dem Ersten Weltkrieg erzwungene Aufteilung des Landes sowie die ursprünglich

delte sich diese kulturelle Bewegung zu einem kurdischen Nationalismus. Späterhin sind weitere ähnliche Vereine zuerst in Libanon und dann in Syrien aktiv geworden (vgl. Tejel 2009: 16 f.).

⁶²⁹ Vgl. Nicola Migliorino, „Kulna Suriyyin‘? The Armenian community and the State in contemporary Syria“, in: *Remmm* 115–116 (2006), S. 97–115, hier: S. 101 f.

⁶³⁰ Selbstverständlich gab es in den beiden Gebieten Angehörige anderer Sekten und Religionen, die Alawiten und Drusen bildeten aber dort jeweils eine Mehrheit.

⁶³¹ Die Bevölkerung der beiden Gebiete war bezüglich einer Unabhängigkeit von Syrien in unterschiedlichem Grade geteilter Meinung (siehe Khoury 1987: 516 u. 521 f.).

⁶³² Vgl. Philip S. Khoury, *Syria and the French Mandate. The Politics of Arab Nationalism 1920–1945*, Princeton 1987, S. 57–60.

vom Millet-System verursachte Spaltung der Gesellschaft. Dies geschah trotz der verschiedenen Integrationsversuche der gemeinten Gebiete in den syrischen Staat sowie 1925 trotz der Zusammenarbeit zwischen den aus dem ganzen Land stammenden Anführern des Widerstands gegen die Franzosen.

1946–1963

Der nationale Staat in Syrien zeigte in den Anfängen der Postkolonialzeit einen modernisierenden Charakter. Die regierenden Eliten – also überwiegend Händler – importierten westliche bzw. westeuropäische Vorbilder und setzten sie als zu erreichende Ziele, ohne die Lage vor Ort zu analysieren und die Bedürfnisse und Anforderungen der eigenen Bevölkerung zu beachten. Vorhandene Praktiken, Handwerke, Konzepte, Anschauungen usw. wurden alles in allem als vulgär verdammt und als ersatzbedürftig angesehen, anstatt sie auszubauen. Der „importierte Fortschritt“ auf ökonomischem und urbanbezogenem Gebiet erforderte dazu einerseits einen begleitenden kulturellen Umschwung und rechtfertigte andererseits die bedingungslose Übernahme westlicher bzw. westeuropäischer Kulturkonzepte und -praktiken. Die Eliten selbst verzichteten auf ihre Traditionen und versuchten, den Modernisierungsprozess auf individueller und nationaler Ebene in den Großstädten voranzutreiben. Die ländlichen Gebiete im ganzen Staat waren davon ausgeschlossen, was zum einen eine Binnenwanderung in Richtung der Städte antrieb und zum anderen Gefühle der Missachtung und Vernachlässigung unter den Einwohnern jener Gebiete verursachte.

Politisch war die Lage aber anders. Wie in vielen Postkolonialstaaten gab es auch in Syrien nach der Unabhängigkeit politische Unruhen. So war das Land in der Zeit von 1946 bis 1954 von mehreren militärischen Putschen betroffen, deren Gründe aber mehr oder weniger in der Außenpolitik und den ausländischen Beeinflussungen lagen. Der inländische politische Konflikt jenes Zeitraums brachte darüber hinaus im weiten Sinne kaum auf die sozialen Klassen bezogene Widersprüche und nur in geringerem Maße ideologische zum Vorschein. Zum einen bestand die damalige offizielle politische Community hauptsächlich aus feudalistischen und bürgerlichen Elementen der Großstädte und vertrat deren Anschauungen und Werte. Zum anderen bildete der Islam mit einer panarabischen Ideologie den offiziellen Rahmen dafür. Die o. g. Widersprüche nahmen mithin eher die Form eines regionalen Interessenkonflikts innerhalb der jeweiligen sozialen Klasse an. Hingegen kursierten damals die tribalistischen und konfessionellen Unstimmigkeiten im sozialen Leben, aber nur kaum im politischen. Die städtischen Christen, die u. a. wegen des Kontakts

mit den ausländischen Missionsaktivitäten im Vergleich besser gebildet waren als die anderen Gruppen und daher im 19. Jh. wesentliche Mitführer der sog. arabischen Renaissance waren, konzentrierten sich nicht in einer einzigen politischen Partei, sondern unterstützten individuell verschiedene Parteien.⁶³³

Die Drusen und Alawiten genossen, wie oben ausgeführt, unter der französischen Besatzung eine Art Autonomie, die sich in gewissem Maße auch bis in die ersten Jahre nach der Unabhängigkeit hinzog. Ihre wirklich weitreichende Einbindung in das politische Leben gelang vielmehr allmählich und auf zwei zusammenhängenden Ebenen: der Armee und der Ba'ṭ-Partei. Den Anfang nahm dies mit der Militärpolitik der französischen Besatzung, die nach Nikolaos van Dam die Einberufung von Angehörigen ethnischer und religiöser Minderheiten in die Armee beförderte.⁶³⁴ Mit dem Abzug der französischen Soldaten 1946 wurde die syrische Armee ausgebaut und die Zahl der Söhne armer Bauernfamilien, die sich der Armee zumeist aus finanziellen Gründen anschlossen, nahm vergleichsweise zu. Durch den Eintritt in die Armee gelangten sie schrittweise zu hohen Rängen und wurden zu Autoritäten. Fast gleichzeitig begann Šiblī al-'Aisamī zufolge unter den Bauern in vielen Gebieten die Verbreitung der vielversprechenden sozialistischen Ideologie⁶³⁵ der arabischen sozialistischen Ba'ṭ-Partei.⁶³⁶ Auch die Offiziere und Soldaten jener Minderheiten und aus ländlichen Gebieten stammend unterstützten ab 1950, wahrscheinlich beeinflusst von ihren Angehörigen auf dem Land, zunehmend die Ba'ṭ-

⁶³³ Als Ausnahme gelten die christlichen Bewohner armer und sozioökonomisch benachteiligter ländlicher Gebiete, die sich für eine Mitgliedschaft in der syrischen nationalsozialistischen Partei entschieden. Nichtsdestoweniger soll dies und die folgend thematisierten parteilichen Neigungen nur als Verallgemeinerungen wahrgenommen werden, da ein parteiliches Durcheinander die politische Lage, v. a. in Nordwest- und Südwesysrien, damals prägte. Sowohl die syrische kommunistische Partei und die syrische nationalsozialistische Partei als auch die arabisch sozialistische Ba'ṭ-Partei waren dort aktiv.

⁶³⁴ Vgl. Nikolaos van Dam, *The Struggle for Power in Syria. Sectarianism, Regionalism and Tribalism in Politics, 1961–1980*, London ²1981, S. 39 f.

⁶³⁵ Die syrische kommunistische Partei, die eher früher im Jahr 1924 gegründet wurde, konnte im Vergleich zur Ba'ṭ-Partei (und sogar zur syrischen nationalsozialistischen Partei) unter den Bauern kaum Zuspruch finden. Vor allem sind daran gewiss die Religionsproblematik und der radikale Umgang der Partei mit dem Thema schuld. Trotzdem spielte dabei auch die Tatsache eine Rolle, dass die Kurden in großer Zahl der Partei beitraten und dadurch die vorgesehenen Ziele der Partei zugunsten des kurdischen Problems in Syrien zurücklegten. Die Parteipopularität war unter den Arabern so niedrig, dass Dam zufolge einige Parteiführer in den 70er-Jahren dies „dem ‚engstirnigen nationalen Chauvinismus‘ der kurdischen Parteimitglieder“ zuschrieben (vgl. Dam ²1981: 44 f.).

⁶³⁶ Vgl. Šiblī al-'Aisamī, *Ḥizb al-Ba'ṭ al-'Arabī al-İštirākī. Marḥalat al-Arba'inīyat at-Ta'sīsīya 1940–1949 [Die arabische sozialistische Ba'ṭ-Partei. Die Gründungsphase der 40er-Jahre 1940–1949]*, Bagdad ⁶1986, S. 92 f.

Ideologie bzw. bekannten sich zu ihr.

Die ethnischen und religiösen Minderheiten bekamen ihrerseits in den 50er-Jahren die politischen Änderungen der Postkolonialzeit zu spüren. Anfangs wurden die panarabistischen Ziele der damaligen syrischen Militär-Regierungen deutlicher sowie mehr und mehr durch Gesetzesänderungen realisierbar. Die Armenier waren dann die Ersten, die darunter leiden mussten, denn ihnen wurden nach Migliorino einige ihrer kulturellen, politisch-parteilichen und bildungsbezogenen Rechte genommen.⁶³⁷ Im Rahmen der arabischen Vereinigung von Syrien und Ägypten 1958–1961 wurden noch striktere Gesetze bezüglich der kulturellen Freiheiten nicht arabischer Gruppen verabschiedet. In dieser Phase gerieten auch die Kurden ins Visier der arabisch-nationalistisch orientierten Autoritäten. Dennoch dauerte es noch bis zum Jahr 1962 – also bis zu der Zeit nach der Trennung beider Staaten –, dass die Autoritäten entsprechende Handlungen gegen die Kurden vorzunehmen begannen. Vor allem wird die im November 1962 durchgeführte Volkszählung in al-Ğazira als gänzlich aggressive Maßnahme betrachtet, denn in deren Rahmen wurde Tejel zufolge ungefähr 120.000 syrischen Kurden die syrische Nationalität mit der Begründung entzogen, sie stammten aus dem Irak und der Türkei.⁶³⁸ Diese wurden bis zum Jahr 2011 offiziell im Register als „Ausländer“ oder auch ohne Registrierung (Maktūm) geführt, als al-Asad Junior in Erwiderung auf die politische Krise im Lande endlich die Berücksichtigung der kurdischen Frage für politisch sinnvoll erachtete.⁶³⁹

Gleichwohl setzte die Armee ab 1954 ihre Einmischungen in das politische Leben fort und erzwang nach einem Streit zwischen dem konservativen feudalbürgerlichen Flügel und dem z. T. ländlich geprägten, sich einem progressiven Programm widmenden Flügel die Einsetzung einer national orientierten Regierung.⁶⁴⁰ Die kurze ruhige Zeitphase, die der Vereinigung mit Ägypten voranging, war folglich in Bezug auf die Herausbildung der ersten Grundzüge eines politischen Lebens, wie z. B. die Parlamentswahlen 1954, ziemlich vielversprechend. Allerdings genügte dies nicht, um aus dieser Entwicklung heraus eine

⁶³⁷ Vgl. Migliorino, „Kulna Suriyyin“? (wie Anm. 629), S. 103 ff.

⁶³⁸ Vgl. Jordi Tejel, *Syria's Kurds. History, Politics and Society*, London und New York 2009, S. 50 f.

⁶³⁹ Für die anderen repressiven Maßnahmen, die in Syrien zwischen 1963 und 2011 gegen die Kurden ergriffen wurden, siehe Tejel 2009, S. 60–69.

⁶⁴⁰ Vgl. Siblī al-‘Aisamī, *Ḥizb al-Ba‘ṯ al-‘Arabī al-İstirākī. Marḥalat an-Numū wa-t-Tauassu‘ 1949–1958 [Die arabische sozialistische Ba‘ṯ-Partei. Die Wachstums- und Ausbreitungsphase 1949–1958]*, Bagdad ³1987, S. 12 f.

deutliche syrische nationale Identität zu entwickeln. Während der Vereinigung selbst mussten sich zudem alle Parteien auflösen und einige, wie z. B. die kommunistische Partei, wurden verfolgt. Ägypten unter Ğamāl ʿAbd an-Nāṣir agierte also als der Entscheidungsträger und verhinderte mit seiner auf Vereinigung orientierten Politik eine mögliche Entfaltung syrischer kollektiver Identität. Besonders die in jenem Zeitraum durchgeführten Enteignungen reanimierten den konservativen Flügel der syrischen Armee, der der Vereinigung mit einem Putsch ein Ende setzte. Die Folgezeit war trotz der neuen Wahlen wieder politisch instabil, denn dieselbe damaszenische Putschgruppe versuchte 1962 mit einem erneuten Putsch die ihrer Meinung nach „von Minderheiten überbelegte Armee“⁶⁴¹ wieder in den Griff zu bekommen – dies aber eher ohne Erfolg.

1963–2011

1963 ereignete sich der nächste Putsch, diesmal durch die sog. Baʿt-Offiziere.⁶⁴² Ab jenem Zeitpunkt begann die Baʿt-Ära in Syrien. Dass diese Ära aus einer außen- und innenpolitischen Perspektive auch ihre Höhen und Tiefen hatte, lässt sich nicht nur mittels ihren vielen Unruhen belegen, sondern auch mit der immer mehr wachsenden Zuspitzung des politischen Tribalismus und Sektenwesens. Die hauptsächlich aus religiösen Minderheiten stammenden Baʿt-Offiziere zogen Dam zufolge zunächst für die Besetzung der ergriffenen Militärpositionen Offiziere und Unteroffiziere aus den Reserveeinheiten auf Grundlage familiärer, tribalistischer und sektenbezogener Verhältnisse ein.⁶⁴³ Dies führte späterhin immer wieder zu neuen Putschen, sektiererischen Militärblocken und manchmal zu Konflikten innerhalb der Sekten, die dadurch im November 1970 mit dem Putsch von Ḥāfiẓ al-Asad vermeintlich beendet wurden. Die Anhäufung aller wesentlichen Autoritäten in der Hand einer einzigen Person bzw. einer einzigen Familie wurde damals als ein Lösungskonzept (intra-)konfessioneller Machtkonflikte hervorgehoben und als Grund für die Einparteien- und Gewaltherrschaft unter den Laien propagiert. Dessen ungeachtet bestimmten auch ideologische innerparteiliche Konflikte die Entwicklung in Syrien. Diese fanden ihren Niederschlag in den Machtkonflikten zwischen Ṣalāḥ Ğdīd und Ḥāfiẓ al-Asad, den stärksten Machthabern Syriens jener Zeit.

⁶⁴¹ Vgl. Dam, *The Struggle for Power in Syria* (wie Anm. 634), S. 42.

⁶⁴² Am Putsch beteiligten sich auch Offiziere anderer parteilicher Zugehörigkeiten bzw. ohne parteiliche Zugehörigkeiten, die anschließend jedoch von den Baʿt-Offizieren zur Seite gedrängt wurden (vgl. Dam ²1981: 44).

⁶⁴³ Vgl. Dam, *The Struggle for Power in Syria* (wie Anm. 634), S. 42 f.

Dam bezeichnet jene ideologischen Konflikte wie folgend:

Ideological controversy between the major Ba‘athist factions and groups usually focused on the question of whether priority was to be given to an inner-directed socialist policy or to a more outwardly-directed Arab nationalist policy aimed at inter-Arab cooperation and unity, in the interests of confrontation with Israel. A major problem was which would be the most suitable combination of these socialist and Arab nationalist policies in order to produce results which, in the long run, could be considered as optimal from a Ba‘athist point of view.⁶⁴⁴

Ġdīds zivile Bestrebungen nach einer endlich möglichen Umwandlung der Gesellschaft in eine sozialistische Gemeinschaft stießen auf al-Asads militärische und machtgebundene Ziele der stärksten arabischen Vereinigung aller Zeiten. Im Rahmen dieses Zusammenstoßes stand auch die Mitberücksichtigung des Islams mittelbar im Fokus. Seit ihrer Entstehung verband die Ba‘t-Ideologie, wie alle arabisch-nationalistischen Parteien, den Islam und den Arabismus, jedoch nicht ganz im Sinne der ersten arabischen Nationalisten und deren Nachfolger. Vielmehr hatten die Gründer Mīšīl ‘Aflaq und Ṣalāḥ Bīṭār den Islam als eine Facette der vielfältigen Facetten des Arabismus angesehen (siehe z. B. al-‘Aisamī ⁶1986: 71 f.; sowie das obige Zitat von Hourani S. 232). Für beide war der Islam also ein Kulturerbe aller Araber einschließlich der Christen und überhaupt nicht als Religion per se zu betrachten. Dies erklärt, neben den sozialistischen Prinzipien, vielleicht auch, warum am Anfang ausgerechnet religiöse Minderheiten sich für die Ba‘t-Ideologie interessierten (siehe auch Dam ²1981: 32 f.). Diese Art Säkularismus war nicht nur in den Prinzipien der Parteiideologie verankert, was man aus der Vermeidung irgendwelcher Erwähnung des Islams im nationalen Gründungskongress 1947 (siehe al-‘Aisamī ⁶1986: 72) schlussfolgern kann, sondern auch als Grundlage der Gesetzgebung in Syrien gedacht. Ġdīd wollte anscheinend mit der Umsetzung sozialistischer Prinzipien auch die Abschaffung der islamischen Gesetzgebung wahr machen. Ein solcher Schritt hätte selbstverständlich u. a. eine Vereinigung oder gar eine Zusammenarbeit mit arabischen Ländern, wie z. B. Saudi-Arabien und Jordanien, ruinieren können. Im Gegensatz dazu näherte sich al-Asad Dam zufolge nach 1970 wieder der sunnitischen damaszenischen Bourgeoisie an, die Ġdīd gänzlich bekämpfen wollte,⁶⁴⁵ und schloss ein Verteidigungsbündnis mit mehreren arabischen Ländern.

Wie Dam bereits anmerkte, war der Aufstieg des Sektenwesens in Syriens

⁶⁴⁴ Ebd., S. 83 f.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd., S. 101.

regierenden politischen und militärischen Organisationen in erster Linie ein Ergebnis der tribalistischen und regionalistischen Tendenzen nach dem Putsch von 1963. Die Übernahme der Macht seitens einer nicht zu einer religiösen Minderheit gehörenden Gruppe (z. B. Sunniten aus einer einzigen Region) hätte ja später nicht die Idee einer „Minderheitsherrschaft“ hervorgerufen und nicht die Ausnutzung des Themas Sektenwesen in der politischen Gegnerschaft begünstigt.⁶⁴⁶ In der Rhetorik einiger oppositioneller Gruppen ist dies dennoch bis heute der Fall. Die soziale und wirtschaftliche Ungleichheit begünstigte ab den späten 40er-Jahren die sich durchsetzende Unterstützungsbasis der Ba‘t-Partei und führte zeitgleich unter den Alawiten zu einer Neigung zum freiwilligen Militäreintritt, sodass deren Zahlen in beiden Organisationen extrem anstiegen. Die Bezeichnung des Ba‘t-Regimes als gänzlich „alawitisch“ ist aber nicht zutreffend, besonders wenn man die Ausnutzung der alawitischen armen Bevölkerung sowohl durch ihre eigenen religiösen Eliten als auch seitens der militärischen und politischen Eliten alawitischer Herkunft bedenkt. Dies hat sich späterhin kaum geändert und die Unterstützungsbasis blieb bis heute fast stabil. Bei einigen Unterstützern und Parteigängern steht zwar die Angst im Vordergrund, die mit der Herrschaft verbundenen finanziellen und persönlichen Erwerbungen zu verlieren. Bei der Mehrheit ist aber die Angst vor einer erneuten Demütigung, Verachtung und Misshandlung als Motiv für ein opportunes Verhalten in Betracht zu ziehen. Dies ist im Prinzip ebenfalls bei fast allen Minderheiten in Syrien bemerkbar.

Das Problem des Sektenwesens in Syrien hätte Dam zufolge beseitigt werden können. Zum einen müsste dafür in der Ba‘t-Partei anstatt der Korruption eine Parteidisziplin vorherrschen. Dazu müssten die Führungseliten vielfältiger werden. Zum anderen müssten in Syrien allmählich ökonomische, soziale, demokratische und bildungsbezogene Reformmaßnahmen unternommen werden.⁶⁴⁷ Diese Entwicklungen blieben aber aus und die Korruption drängte sich weiter in alle Lebensaspekte hinein. Zwei von al-Asad initiierte Antikorruptionskampagnen fanden Dam zufolge jeweils 1977 und 1979 statt (und offenbarten die Unmöglichkeit der Umgestaltung eines Regimes, das ursprünglich alternativlos in tribalistischen und sektiererischen Beziehungen gründete). Im Rahmen der beiden Kampagnen wurden hochrangige, al-Asad sehr nahestehende Offiziere für schuldig befunden. Als Resultat mussten die Ermittlungen

⁶⁴⁶ Vgl. ebd., S. 117 f.

⁶⁴⁷ Vgl. ebd., S. 117 f.

ausgesetzt werden, ohne dass die Betroffenen vom Amt abgesetzt wurden. Es war, wie es Dam bestens benannte, ein „Teufelskreis“.⁶⁴⁸

Die „syrische“ Identität

Die neue nationale kulturelle Identität, die die Ba‘t-Partei unter al-Asads Orientierungen zu schmieden versuchte, war von den o. g. Umständen bedingt. Diese sollte also eine säkulare, panarabistische Identität sein, die für alle sich als Araber betrachtende Individuen und Gruppen in Syrien gelten und somit zum Transzendieren der anderen konfessionellen, regionalen und ethnischen Sub-Identitäten verhelfen konnte. Doch andererseits bettet diese Identität einige Widersprüche ein. In erster Hinsicht baute die politische Identität Syriens auf zwei miteinander nur schwer zusammenzubringende Identitäten auf: eine säkulare, panarabistische allumfassende Identität, die sowohl innen- und außenpolitisch den Staat als auch die Bevölkerung repräsentieren sollte, und eine konfessionelle und tribalistische „quasialawitische“ Identität, die eine politisch-militärische Elite in ihrer Beziehung zu einer einzigen Sekte repräsentieren sollte (siehe auch Hinnebusch 2001: 87 f.).

Eine weitere widersprüchliche Facette dieser Identität war sozial und ökonomisch bedingt. Die ungleiche Entwicklungslage der unterschiedlichen Regionen – also Handelsstadt vs. Agrarregion, geförderte Agrarregionen vs. schwach geförderte Agrarregionen, mehrheitlich sesshafte Regionalbevölkerung vs. mehrheitlich nomadenhafte Regionalbevölkerung usw. – sowie die stark fehlende Industrialisierung im ganzen Lande erforderten balancierte Förderprogramme, die die unterschiedlichen Erfordernisse jeweiliger Regionen berücksichtigen mussten. Das Leitbild der Ba‘t-Ideologie und -Praxis war dagegen die sozialistische Gesellschaft, in der *alle* im ökonomischen Sinne gleich und von der Bedingtheit der feudalistischen und kapitalistischen Gesellschaft frei seien. Dies gebot in Anlehnung an die Wirtschaftspolitik des Ostblocks die Durchsetzung einer staatlichen Kontrolle über möglichst alle wirtschaftlichen Sektoren, jedoch ab 1970 mit Vorteilen für den traditionellen privaten Handelssektor, v. a. für die damaszenische Bourgeoisie. Dazu kam auch die Errichtung öffentlicher Firmen, Fabriken und Institutionen in fast allen Wirtschafts-, Industrie-,⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., S. 93 f. u. 116.

⁶⁴⁹ Mit der Zeit durfte auch die Privatindustrie wieder aufsteigen. Allerdings gehörten die betroffenen Industriebereiche zur Leichtindustrie und nahmen – außer der syrischen Textilindustrie, die nicht nur in Syrien sehr renommiert ist und auf alten Textiltraditionen aufbaut – meistens die Form einer Lizenzproduktion an. Auch die renommierten damaszenischen Möbel- und Glas-

Bildungs- und Forschungssektoren neben denjenigen, die bereits während der Vereinigung mit Ägypten (1958–61) verstaatlicht wurden. Fakt ist, dass die durchgeführten Entwicklungsprojekte die Kluft zwischen den armen und reichen Regionen und Bevölkerungsschichten bis heute nicht einmal z. T. überbrückt haben, sondern sie einerseits – auch im Rahmen der globalen Seite dieses Phänomens – vergrößert haben und andererseits neue „gemischte“⁶⁵⁰ Klasse(n) in die syrische Welt brachten. Die Entstehung der Letzteren war korruptionsbedingt und durch die Selbstbereicherung der politischen, militärischen und bürokratischen Eliten besonders durch Beziehungen zur Bourgeoisie gekennzeichnet (siehe auch Hinnebusch 2001: 89 ff.). Dort, wo alle SyrerInnen mit einer säkularen, panarabistischen, sozialistischen Identität im juristischen, ökonomischen und sozialen Sinne gleich sein sollten, herrschte hingegen eine klare Ungleichheit.

Des Weiteren setzte die Ba‘ṭ-Partei in ihrer panarabistischen Ideologie und Praxis die ausgrenzende Politik des arabischen Nationalismus gegenüber den ethnischen Minderheiten fort. Doch all diese Gruppen, außer den meisten Kurden, fügten sich zumindest scheinbar der panarabistischen Ideologie und akzeptierten mehr oder weniger ihre politische Marginalisierung bzw. genossen den politisch erlaubten Spielraum, der kultureller Natur war. D. h. sie durften kulturelle Vereine oder Wohltätigkeitsverbände errichten, die u. a. Musik-, Tanz- und Sprachunterricht anboten und kulturelle Veranstaltungen organisierten. 1963–71 gab es z. B. keine Repräsentanten der Armenier im syrischen Parlament mehr.⁶⁵¹ Dennoch durften die Armenier ab 1970 ihre kulturellen Privilegien weiter behalten und die Kontrolle des Staates über ihre kulturellen Aktivitäten erfolgte weniger restriktiv, solange sich keine armenischen politischen Parteien in Syrien politisch (egal ob bezüglich syrischer oder ausländischer Angelegenheiten) engagierten.⁶⁵² Die Kurden durften dagegen keine ähnlichen kulturellen Rechte genießen, da sie einerseits ihre nationalistischen und kulturellen Anlie-

werkstätten blieben eher überwiegend traditionell und wurden nie in eine Industrie im wirklichen Sinne umgewandelt.

⁶⁵⁰ Kurz gefasst ist mit „gemischt“ die Tatsache gemeint, dass die Verhaltensmuster, Traditionen und Gewohnheiten dieser neuen Klasse(n) nicht mit denjenigen der modernisierenden Eliten zu vereinen gewesen seien und dass diese neue(n) Klasse(n) deshalb durch ihre Bereicherung auch die Verhaltensmuster, Traditionen und Gewohnheiten jener Eliten in sich aufzunehmen versuchte(n), was jedoch meist nicht vollständig verlaufen war und infolgedessen collagenhaft die Entstehung einer unscharfen sozialen Zugehörigkeit veranlasst hat.

⁶⁵¹ Bereits ab den 50er-Jahren durften keine armenischen nationalistischen Parteien mehr ihre Tätigkeiten auf dem syrischen Boden weiterführen (vgl. Migliorino 2006: 106).

⁶⁵² Vgl. Migliorino, „Kulna Suriyyin“? (wie Anm. 629), S. 108.

gen mit der politischen Autonomie der von ihnen besiedelten Regionen verbanden und andererseits ständig gegen ihre politische und kulturelle Unterdrückung protestierten. Zusammengefasst charakterisierte sich die „syrische“ Identität als *ausgrenzend* und nicht übergreifend.

Die islamistische Identität

Die islamisch-politischen Kräfte reagierten seit den 60er-Jahren auf diese „erzwungene“ Identität samt all ihren Facetten – außer der ethnisch-ausschließenden Facette – unzufrieden. So wurden u. a. in den Jahren 1964 und 1967 überwiegend friedliche Demonstrationen veranstaltet. Eben im Jahr 1973 verweigerten die islamisch-politischen Kräfte die neue Verfassung, die keinen Hinweis auf die religiöse Zugehörigkeit des Präsidenten enthielt,⁶⁵³ und animierten die sunnitische Bevölkerung zu Antiregierungsprotesten.⁶⁵⁴ Vertreten waren diese Kräfte hauptsächlich durch die Muslimbruderschaft. Es gab aber auch die religiöse Schicht der sog. ‘Ulamā’ (wörtl. Theologen bzw. Gelehrten), die dabei auch eine Rolle spielte.⁶⁵⁵ Dennoch begann sich die Muslimbruderschaft in der Mitte der 60er-Jahre militant zu bewegen, indem sie u. a. politische Mordanschläge beging. Ab 1979 startete die Bruderschaft einen offenen bewaffneten Konflikt, v. a. in Aleppo und Ḥamā, mit der damaligen Ba‘ṭ-Regierung.⁶⁵⁶ Der Konflikt endete 1982 mit dem Massaker von Ḥamā, das von Einheiten der syrischen Armee begangen wurde. Er beeinflusste jedoch in riesigem Maße die politische Opposition im Allgemeinen und die bürgerlichen Freiheiten im Besonderen, die sehr wohl bereits unterdrückt waren.

Das Umma- bzw. Nationenkonzept im islamischen und islamistischen Sinne basiert nicht auf den Eigenschaften, die Forscher wie Smith (siehe Smith 1991: 14) in ihren Definitionen angegeben haben, sondern betrachtet all diejenigen, die sich zum Islam bekennen, als eine einheitliche Gruppe, egal welche Sprache sie sprechen oder wo sie ihren Ursprung haben. Vereint seien sie dann nur durch den Gehorsam gegenüber Gott und dessen Propheten. Eine soziale Entsprechung dieser allumfassenden Identität ist dennoch, wenn überhaupt, nur poli-

⁶⁵³ Al-Asad musste dann den Paragraphen 3-1 hinzufügen, der den Islam als die Religion des Präsidenten zugesteht.

⁶⁵⁴ Die Bewegungen von 1964 und 1973 wurden anscheinend in Zusammenarbeit mit säkularen Kräften organisiert und geführt (siehe Rašāš 2011), die jeweils die repressive Innenpolitik der Putschisten von 1963, v. a. gegen die Nasserist-Offiziere, sowie die Alleinherrschaft und die Zentrierung der höchsten Befehlsgewalt in der Hand von al-Asad ablehnten.

⁶⁵⁵ Siehe Thomas Pierret 2009 für mehr Angaben zur politischen Rolle dieser Schicht.

⁶⁵⁶ Siehe Hinnebusch 2001 (S. 93–103) für die Kontexte des Aufstiegs der gemeinten islamistischen Bewegung und für die Abläufe des Konflikts mit der Ba‘ṭ-Regierung.

tisch möglich. Ihr stehen viele Hindernisse im Wege: die verschiedenen Sitten und Traditionen jeweiliger Gruppen sowie die unterschiedlichen Ausdeutungen des Islams und deren historische und nationalistische Kontexte. Denn schon allein die verschiedenen arabischen Islamausdeutungen und islamistischen Ideologien weichen voneinander ab, von der Aufteilung der islamischen Welt in Sunniten und Schiiten ganz zu schweigen. Die islamistische Identität setzt dann, wie bei den anderen nationalistischen Konzepten, auf eine imaginär konstruierte Nation bzw. Umma, die durch die islamische und islamistische Vereinheitlichung von unterschiedlichen Individuen und Gruppen erreicht werden soll.

Im Diskurs unter Intellektuellen wird oft behauptet, dass die 60er- und 70er-Jahre durch eine Abkehr vom Säkularismus unter der syrischen Bevölkerung gekennzeichnet waren. Dieses Pseudocomeback, das im Allgemeinen religiös und im Besonderen islamisch war, ist – abgesehen von der zeitlichen Abweichung bezüglich des Aufstiegs des politischen Islams in den arabischen Ländern (also anfangs in Ägypten in den 40er-Jahren und dann u. a. in Syrien Anfang der 60er-Jahre)⁶⁵⁷ – in Syrien als eine Reaktion auf den modernisierenden, säkularisierenden Ansatz der politischen Eliten, nämlich die muslimischen und christlichen Händler und die Bourgeoisie, seit der Unabhängigkeit anzusehen, der mit der Machtergreifung von 1963 und den damit zusammenhängenden fortgesetzten sozialistischen Reformen von 1961 noch prägnanter wurde. Hinzu traten andere Ursachen wie die Interessenkonflikte zwischen der sunnitischen Bourgeoisie unterschiedlicher Regionen, z. B. Damaskus vs. Aleppo und Ḥamā, und die (z. T. Selbst-)Ausgrenzung der sunnitischen ländlichen Gebiete vom politischen und militärischen Geschehen. In der Tat war der Islamismus zuvor weder politisch noch kulturell derart aktiv, als dass überhaupt von einem Comeback gesprochen werden könnte. Auf der anderen Seite war das islamische Denken an sich – einschließlich der islamischen Identität – auch unter den (sunnitischen) Laien noch so vital, dass sich dessen Reaktivierung für den Eingriff in das politische Handeln erübrigte. Es war jedenfalls auch nicht radikal. Die syrische Realität zeigt eher, dass damals die Laien eines islamischen und islamistischen Denkens mit der Muslimbruderschaft endlich einmal eine politische und kulturelle Vertretung fanden, von der sie eine islamistische Identität ableiten konnten. Dies förderte einerseits die Vertiefung bzw. die Radikalisierung des islamischen Denkens jener Laien und andererseits unter einigen der

⁶⁵⁷ Die Muslimbruderschaft wurde bereits 1928 in Ägypten und Ende der 30er-/Anfang der 40er-Jahre in Syrien gegründet.

sich als säkular empfindenden Laien und Intellektuellen die Rückkehr zur Religion, was in diesem Falle auch mit dem allmählichen globalen Untergang des sozialistischen Projekts und der damit verbundenen Hoffnung auf eine gleichberechtigte sozialistische Gesellschaft zusammenhing.

Die syrische Identität um 2011

Seit seiner Übernahme der Macht im Jahr 2000 setzt al-Asad Junior die Innenpolitik seines Vaters fort. D. h., es wurden bis heute keine positiven ernsthaften tiefgreifenden Veränderungen auf demokratisch-politischer, sozial-ökonomischer und sozial-versöhnlicher Ebene unternommen. In der Tat ist die Lage in dem Zusammenhang schlimmer geworden, als die syrischen Märkte für die ausländischen, v. a. türkischen Hersteller bedingungs- und gedankenlos geöffnet wurden und Rašāš zufolge die betroffenen Märkte, v. a. die traditionellen Möbel-Werkstätten in al-Ġūṭa, Verluste erleiden mussten.⁶⁵⁸ Die Entwicklungslage der verschiedenen Gebiete war nach wie vor ganz unterschiedlich geprägt. Einige Agrarregionen waren entsprechend in sich aufgeteilt, wie z. B. die al-Ġazīra-Region, die bezüglich ihrer wirtschaftlichen und agrarwirtschaftlichen Lage ungefähr in drei Sub-Regionen unterteilt werden könnte, nämlich ar-Raqqā (Nordwest), al-Ḥasaka und Dair az-Zūr (jeweils Nordost und Süd bzw. Südost). Die erste Region war laut Rašāš um 2011 agrarwirtschaftlich besser aufgestellt und lieferte – wie immer seit der Errichtung des Euphrat-Damms – einen guten Ertrag, während in den beiden Letztgenannten die staatlichen Investitionen schwach waren und der Status der Landwirtschaft im Niedergang begriffen war.⁶⁵⁹ Die ökonomisch bedingten Identitäten in Syrien waren zudem immer noch scharf trennbar.

Die Situation der ethnischen und religiösen Gruppen blieb auch ohne Änderung, sodass die säkulare panarabistische Identität seitens der meisten Individuen und Gruppen nur als eine politische Scheinidentität inszeniert wurde.⁶⁶⁰ Stattdessen herrschten – sozusagen unter dem Tisch – die konfessionellen eth-

⁶⁵⁸ Vgl. Muḥammad Saiyid Rašāš, „Ḥarīṭa Iġtimāʿīya Sīāsīya Iqtisādīya lil-Iḥtiġāġāt fī Sūrya [Eine soziale, politische und wirtschaftliche Karte der Proteste in Syrien]“, veröffentlicht am (04.08.2011), <<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=269941&r=0>> 30.09.2019.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁶⁰ Zu erwähnen ist, dass 2014 die syrische Identität in der Öffentlichkeit als Gegenbild zur panarabistischen Identität propagiert wurde, nachdem auch die Aktivitäten der korporatistischen syrischen nationalsozialistischen Partei aufgrund des neuen Parteiengesetzes wieder öffentlich durchgeführt werden durften. Allerdings ist diese Bewegung nur in bestimmten ethnoreligiösen Kontexten aufgenommen worden und war bloß eine Reaktion auf die Interventionen der Golfstaaten im syrischen Geschehen.

noreligiösen Identitäten. In einigen Gebieten, wie z. B. im Küstengebirge und al-Ġazīra, waren sogar die tribalistischen Identitäten noch stark aktiv. Dies sorgte insgesamt dafür, dass sich die Gruppen im kollektiven Sinn, sobald der Aufstand 2011 begonnen hatte, in zwei Fronten in einer Art und Weise aufteilten, die in gewissem Ausmaß an das osmanische Millet-System erinnert und die mindestens seitdem vorherrschenden Ängste, Befindlichkeiten und Spaltungen widerspiegelt.⁶⁶¹

Die Zugehörigkeiten und Identitäten waren um 2011 in Syrien immer noch regional, ethnisch, religiös oder tribal orientiert, was tatsächlich zum einen auf die Schwachheit der bezwungenen, Allgemeingültigkeit beanspruchenden, säkularen panarabistischen Identität hindeutet und zum anderen die Problematik der unzulänglichen staatlichen Interventionen, v. a. auf ökonomischer Ebene, in den verschiedenen syrischen Regionen verdeutlicht.

Zusammenfassung

Die Auswirkungen der drei Phänomene des Nationalismus, des Sektenwesens und der Regionalität auf die syrische Gesellschaft sind zahlreich. Darunter sind aber am gravierendsten: die Aufspaltung der Gesellschaft v. a. in Muslime und Nichtmuslime, die gesellschaftliche Isolierung der nicht arabischen und nicht sunnitischen Gruppen, die sektenbasierte Regionalität, die ethnisch-separatistischen Orientierungen und – wenn überhaupt möglich – die Nichtanwesenheit einer einheitlichen syrischen national-kulturellen Identität. In den nächsten Abschnitten werden diese Auswirkungen in Bezug auf die musikkulturellen Identitäten der verschiedenen syrischen Gruppen tiefgreifender und detaillierter thematisiert.

Nichtsdestoweniger muss ein kultureller Wiederaufbau Syriens unbedingt diese Auswirkungen bzw. Tatsachen in Betracht ziehen, um den Weg für eine Veränderung in der syrischen Kultur bzw. in der syrischen Gesellschaft ebnen zu können.

Die politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus

Der kulturelle Wiederaufbau Syriens sollte den drei Phänomenen des Nationalismus, des Sektenwesens und der Regionalität sowie deren negativen Auswir-

⁶⁶¹ Die ökonomisch und bürokratisch bedingte Aufteilung der sunnitischen Bevölkerung in Pro und Contra war ein entscheidender Faktor für die Bestimmung des Ereignisablaufs, wird aber hier momentan vernachlässigt.

kungen auf die Mitglieder der heutigen syrischen Gesellschaft möglichst entgegenwirken. Die Rolle der Kultur in der Strukturierung und Neu-Strukturierung der Gesellschaft auf der sozialen Ebene darf bzw. kann dennoch ohne eine Veränderung der herrschenden politischen und wirtschaftlichen Kontexte nicht stattfinden. In der Tat bilden die drei Domänen Kultur, Politik und Wirtschaft einen in sich zusammenhängenden Faktor der Verfestigung oder der Veränderung der herrschenden sozialen Strukturen, wie auch die oben thematisierten Beispiele von Deutschland und Frankreich der Nachkriegszeit gezeigt haben.

Allerdings geht es hier nicht darum, das eine oder das andere politische System zu bevorzugen oder die eine oder andere wirtschaftliche Maßnahme zu empfehlen. Grundlegend kann jedoch ein kultureller Wiederaufbau Syriens unter einer politischen Diktatur überhaupt nicht stattfinden. Denn nur in einer politisch freien Gesellschaft können die anderen sozialen und kulturellen Freiheiten blühen – auch wenn sich im Prinzip alle Freiheiten gegenseitig beeinflussen – und somit die jeweiligen Projekte eines kulturellen und sozialen Wiederaufbaus durchgeführt werden. Die ethnischen und religiösen Gruppen sollen zunächst ihre eigene Kultur einschließlich des Kulturerbes frei und folgenlos praktizieren, solange diese u. a. keine sozialen oder genderbezogenen Diskriminierungen für andere Individuen oder Gruppen in sich bergen, und dazu auch selbst ihre kulturellen Angelegenheiten ordnen. Die jeweiligen Individuen und Gruppen würden sich dann auch ohne Angst vor politischer und anknüpfender sozialer Verunglimpfung, Unterdrückung, Verfolgung und Benachteiligung frei zum Ausdruck bringen und an den jeweiligen soziokulturellen Veranstaltungen und Projekten teilnehmen. Denn sie alle werden im juristischen Sinne gleichberechtigte BürgerInnen sein. Gleichfalls sollen die wirklichen NGOs endlich eine echte aktive Rolle in der Gesellschaft übernehmen sowie die jeweiligen Veranstaltungen und Projekte entwickeln und organisieren dürfen. Anderenfalls trauen sich hungernde und ökonomisch benachteiligte Menschen kaum, an weit-schichtigen soziokulturellen Veranstaltungen und Projekten zu partizipieren. Für eine tiefgreifende Veränderung bedarf es hingegen der Beteiligung möglichst aller sozialer und ökonomischer Schichten, und nicht nur der des Mittelstands, bzw. bedarf es einer Überbrückung der Kluft zwischen den Armen und Reichen. Zudem sollen ausgeglichene Zusammenhänge zwischen den staatlichen und privaten Initiativen festgelegt werden, die dann einerseits den üblichen kapitalistischen Verhältnissen und den damit verbundenen patriarchalisch-hierarchischen Formen der Gesellschaft entgegenwirken und andererseits die staatliche Dominanz der verschiedenen wirtschaftlichen Sektoren abwenden

können. Eine Mischung aus kollektivistischen, z. B. marxistischen, und individualistischen, z. B. existenzialistischen, Weltanschauungen, Strategien und Methoden könnte vielleicht von Vorteil sein.

Gleichwohl dürften diesbezüglich die Fehler der Vergangenheit nicht wiederholt werden. Das gedankenlose Importieren der vorfabrizierten Lösungen aus dem Westen und späterhin aus dem Osten bzw. Osteuropa, wie es die meisten arabischen Intellektuellen in der Renaissance, die modernisierenden Eliten sowie die Putschisten in Ägypten und Syrien nach der Unabhängigkeit machten, sollte von vornherein als ineffizient gelten. Stattdessen sollte man von der eigenen Realität, den eigenen Erfordernissen und Bedürfnissen ausgehen. Dabei eignet sich das Kulturerbe im Allgemeinen und das IKE im Besonderen oder das, was heute noch von ihm erhalten geblieben ist und immer noch praktiziert wird, als Basis des vorgesehenen kulturellen Wiederaufbaus. Freilich ist nicht alles, was als immaterielles Kulturerbe einzustufen ist, in jedem Fall im gesellschaftlichen Sinne positiv. Denn man begegnet u. a. auch überlieferten Gewohnheiten und Praktiken in Syrien, die direkt oder unmittelbar mit dem Kulturerbe zusammenhängen und z. B. genderbezogen nicht gerecht sind. Was von solchen ähnlich negativen Aspekten des Kulturerbes ausgesondert werden sollte, hätten notwendigerweise die betroffenen Individuen und Gruppen selbst zu bestimmen.

Die Kultur und die syrische(n) Identität(en)

Die obige Darstellung der historisch-arabischen und historisch-syrischen Realität diene u. a. der Feststellung der syrischen Identitäten bzw. möglicherweise der Erkundung ihrer Schichten. Jetzt soll zwecks der Konzipierung eines kulturellen Wiederaufbaus eher der Zusammenhang zwischen diesen Identitäten und einer möglichen syrischen Kultur, v. a. am Beispiel der Musiktraditionen, erklärt werden.

Die Kultur eignet sich besser als andere Lebensdomänen einerseits für die Exponierung der Identitäten und andererseits für deren Erforschung in einer gegebenen Gesellschaft. Genauso wie die bloß sozialen Verhaltensmuster, die sowohl für deren Träger als auch für die „Fremden“ klar hinweisend bzw. demonstrativ sind, wirken die künstlerisch-(sozio-)kulturellen Praktiken als Bezugsrahmen für die Kategorisierung von „Eigenem“ und „Fremdem“, Zurschau-stellung von Zugehörigkeiten und Selbst-Definierung. Dadurch sind auch musikkulturelle Zugehörigkeiten definierbar oder umgekehrt an der Definierung der jeweiligen umfangreicheren ethnischen, religiösen oder regionalen Identitä-

ten wesentlich teilhabend. Dies insgesamt bereitet der Identitätsforschung viele Anknüpfungsmöglichkeiten und bietet besonders der musikethnologischen, kulturwissenschaftlich ausgerichteten Forschung ein passendes Mittel zur Rekonstruktion von soziokulturellen Bereichen in den modernen Gesellschaften, wo normalerweise überwiegend die systematische Musikwissenschaft eingreift.

Eine „syrische“ kulturelle Identität?

Die Frage, ob es überhaupt eine syrische kulturelle Identität gab bzw. gibt, ist sehr schwierig zu erörtern. Denn wer waren bzw. sind die SyrerInnen, denen man eine als *kollektiv* zu definierende kulturelle Identität zuschreiben könnte? Berücksichtigt man hierfür z. B. das historische Syrien, erkennt man heute, dass das gemeinte Syrien bloß eine geografisch-politische Einheit ist, die keine konsolidierte(n) Gemeinschaft(en) beherbergt, sondern verschiedene Gruppen mit manchen ähnlichen, z. T. aus den drei abrahamitischen Religionen abgeleiteten Sitten und Traditionen, wie z. B. dem Bedeutungsmuster der Hochzeit und der damit verbundenen Skizzierung der Hochzeitsfeier, die trotz regionaler ethnischer und religiöser Unterschiede auf ein ähnliches Ausdeutungsmuster setzt.

Denkt man hingegen an das moderne Syrien, ist trotzdem keine Besserung in Sicht. Das relativ kurze Alter des syrischen Staates, die historischen Kontexte seiner Entstehung sowie die Fragmentierung der Bevölkerung erlaubten kaum die Bildung einer einheitlichen syrischen Kultur, sodass man nicht von einer syrischen kulturellen Identität sprechen kann. Auch die Versuche des Staates in seinen beiden definierbaren Phasen, nämlich von 1946 bis 1958 und von 1963 bis zur heutigen Zeit, in denen jeweils eine moderne, vom Westen abgeleitete nationale Identität und eine allumfassende panarabistische, vom Osten inspirierte sozialistische Identität erzwungen werden sollten, blieben im Allgemeinen erfolglos. Und dies, obwohl das Radio und die anderen Massenmedien neben dem Bildungssystem zentralisiert waren und für die Erfüllung dieser Aufgabe eingesetzt wurden.

Trotzdem genießt die arabisch-islamische Kultur seit langer Zeit u. a. in Syrien eine Art Allgemeingültigkeit, da sie die Leitkultur war, von der Adūnīs sprach. Im Gegensatz zu den Agrarregionen mit ihren alternativen lokalen Kulturen und Identitäten wurde sie in den Großstädten wie Damaskus und Aleppo hauptsächlich von den religiösen Eliten gepflegt und zog auch manche Mitglieder der nicht islamischen bzw. nicht sunnitischen Gruppen an, die interessanterweise zu ihrer Befreiung vom Elitismus beitrugen. Die arabisch-islamische kulturelle Identität bleibt aber auf jeden Fall ausgrenzend, weil sie zum einen

nur arabisch und zum anderen nur islamisch(-sunnitisch) ist und somit als Selbstidentifizierung für viele syrische andersdenkende Individuen und Gruppen nicht geeignet ist.

Die vermeintliche kulturelle Identität Syriens, sei sie syrisch oder arabisch, ist, wie bei allen Identitäten, die in Bezug auf imaginär konstruierte Nationen entstehen, selbst imaginär. Sie ist zwischen den unüberschaubar vielen Zugehörigkeiten zergliedert und gilt selbst daher nicht als ein erfolgreiches zusammenführendes Projekt.

Das Kulturerbe und die syrischen Identitäten

Als ein wesentlicher Teil des kulturellen Bereichs beansprucht das Kulturerbe eine große Bedeutung für sich, da es eine konkrete Beziehung zur kulturellen (Selbst-)Repräsentation mittels Identitäten hat (s. S. 40 ff.). In Syrien überlagern sich in Bezug auf das materielle Kulturerbe mehrere Zeitschichten. So sind neben den sehr alten Ruinenstätten hellenische, römische, christliche und islamische Bauten und Objekte über das ganze Gebiet Syriens verstreut sowie in den Museen konserviert. Dazu kommen auch lokale bäuerliche und urbane Bauweisen und Architekturen, die von den geografischen, ökonomischen, religiösen und natürlichen Kontexten des jeweiligen Gebiets abhängen. Diese stehen auch in unmittelbarem Zusammenhang mit den sozialen und kulturellen Überlieferungen jeweiliger Gruppen und werden deswegen manchmal als IKE eingestuft.

Nun ist die identifikatorische Beziehung der Bevölkerung im Allgemeinen zu den vorchristlichen Ruinen und Objekten weniger konkret bzw. weniger definiert als die Beziehung zu den christlichen und islamischen. Damit ist diesbezüglich auch gemeint, dass die Bevölkerung im Allgemeinen den sakralen Bauten und Objekten eine große Bedeutung zuschreibt, jedoch weniger denjenigen, die selbst in den christlichen und islamischen Zeiten entstanden, aber nicht oder nur z. T. sakral sind, wie z. B. die alten Bibliotheken. Die Gründe für ähnliche Klassifizierungen sind bereits unter Bezug auf das Zitat von Gamini Wijesuriya erklärt (s. S. 41). Die sozioreligiösen Funktionen der Schreine im Nordwesten und Südwesten Syriens, der Umayyaden-Moschee oder der Mariamitischen Kirche in der Altstadt von Damaskus sicherten in den Fällen, in denen die gemeinten Gebäude zerstört wurden, deren ordnungsgemäße Wiederherstellung und Restaurierung, auch wenn dabei architektonische oder ähnliche Änderungen eingeschlossen waren. Im Endeffekt bestätigt sich dann die Funktion dieser Bauten und Objekte, und nicht deren physische Erscheinung.

Des Weiteren fehlte es in Syrien, wenn überhaupt möglich, an einem allgemein verbindlichen Konzept, durch welches das nicht religiöse materielle und immaterielle Kulturerbe miteinbezogen werden konnte. Das vom Staat propagierte panarabistische Narrativ mit dem patriotischen Slogan „Syrien – das klopfende Herz des Arabismus“ war durch einen touristischen Slogan ergänzt worden, nämlich „Syrien – die Wiege der Zivilisationen“. Beide boten ihrerseits dennoch keine Alternativen zum religiösen Narrativ an und beschränkten sich überwiegend auf die arabisch-islamische Geschichte.⁶⁶² Die dabei mit inbegriffenen vorchristlichen Bauten und Objekte sowie deren Urheber wurden dann entweder arabisiert, wie z. B. im Falle der sog. Phönizier und Kanaaniter, oder ohne direkte Manipulierung instrumentalisiert, wie z. B. im Falle der in Ugarit entdeckten Alphabet-Tafel. Es gab also kein nationales konkurrenzfähiges Narrativ für die Bindung der nicht islamischen und nicht christlichen Bauten und Objekte an den Namen Syriens.

Bezüglich des IKE hat das dritte Kapitel der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit einen umfassenden Überblick über dessen Lage in Syrien gegeben. Für die Laien sind jedenfalls die eigenen Traditionen, Objekte, Fertigkeiten usw. eher ein Lebensstil, dessen Kontinuität nicht aus touristischen oder politischen Gründen bewahrt werden sollte, sondern um u. a. die eigenen sozialpsychologischen, ökonomischen und sicherheitsbezogenen Lebensbedingungen – besonders bei den geschlossenen Gruppen – aufrechtzuerhalten. Umgekehrt sind auch dieselben Lebensbedingungen für den Aufbewahrungsprozess bedeutsam. Vor allem sollten die sozialpsychologischen Umstände der Mitglieder einer jeweiligen Gruppe für den Aufbewahrungsprozess des Kulturerbes bestimmend sein. Die Einstellung jener Mitglieder gegenüber dem Kulturerbe sowie die Rolle dieses Kulturerbes bei der Sicherung des sozialen Zusammenhalts der jeweiligen Gruppe bestimmen also die Art und Weise dieser Aufbewahrung oder überhaupt, ob das Kulturerbe erhalten werden sollte. In Syrien waren dabei aber eher die ökonomischen Lebensbedingungen entscheidend. Die intensive Landflucht, die in Syrien in den 50er- und 60er-Jahren begonnen hatte, beweist, dass die Bauern bzw. die ehemaligen Bauern nicht mehr am anstrengenden Dorfleben interessiert waren. Man suchte eine Tätigkeit in der öffentlichen Verwaltung bzw. eine industrielle oder sogar freiberufliche Tätigkeit

⁶⁶² Ab 2012 gab es eine Art Akzentverschiebung, wobei die vorchristlichen Bauten und Objekte mehr oder weniger den gleichen Status wie diejenigen der christlichen und islamischen Zeitphasen erhalten haben. Auch das materielle und immaterielle bäuerliche Kulturerbe wurde vermehrt miteinbezogen.

in der Stadt und führte einen Lebensstil, der die Form einer Mischung von ehemaligen bäuerlichen und nun modernen städtischen Lebensstilen annahm. Die traditionellen Häuser des Dorfes wurden durch möglichst moderne Einfamilienhäuser ersetzt und die zurückgebliebenen Agrarlandschaften bildeten nur für eine vergleichsweise geringe Zahl der Bauern eine Hauptquelle des Lebensunterhalts. Nun war die identifikatorische Beziehung zum Dorfleben dadurch nicht in allen Fällen komplett ausgelöscht bzw. ersetzt. Für die alten Generationen, die selbst diese demografische Bewegung initiierten, blieb das Dorf als *Sehnsuchtsort* bestehen. Sie versuchten daher, möglichst viele Aspekte des ländlichen Lebensstils zu „retten“. Für die jüngeren Generationen gestaltete sich die Lage anders. Sie wurden in der Stadt großgezogen und übernahmen nur das Mindeste von dem, was ihnen ihre Eltern als das Erbe der Vorfahren weitergaben, darunter die Option des Dorfes als einen bloßen romantischen Sehnsuchtsort bzw. Sicherheitsanker, als einen Ort, an den man in schlimmen Zeiten zurückkehrt.

Die Beziehung der bäuerlichen – und vielleicht auch die der sesshaft-beduinischen – Bevölkerung zu ihrem Kulturerbe war dann in erster Linie ökonomisch und in geringerem Maße sozialpsychologisch bedingt. Die Auswirkung der sicherheitsbezogenen Umstände auf den Aufbewahrungsprozess wurde hingegen allmählich eliminiert und überwiegend auf die traditionellen konfessionellen und tribalistischen cliquenhaften Normen und Werte reduziert, die dann nur in den prekären Situationen hervorgerufen wurden. Abgesehen davon gab es auch in den Städten Orte der Sehnsucht, nämlich die sog. Altstädte. Diese wurden aber nicht nur seitens ihrer ehemaligen (reichen) Anwohner als romantische Orte gefeiert, sondern auch, wie z. B. in der Damaszener Altstadt, seitens der gesamten mittleren und oberen Klassen der jeweiligen Städte.

Im postkolonialen Syrien nahmen die Authentizitätsdebatten der Intellektuellen eigene kontext- und geschichtsbezogene Formen an, auch wenn sie dieselben sozial-geografischen Räume der Laien als Ausgangspunkt hatten. Jonathan Holt Shannon erzählt von räumlichen und zeitlichen Dimensionen dieser Debatten. Zuerst bemerkt er, wie sich diejenigen syrischen Intellektuellen und Künstler, deren Evokationen der räumlichen und zeitlichen Vergangenheit voller Sehnsucht und emotional geprägt seien, im Gegensatz dazu eines modernen Lebensstils erfreuen.⁶⁶³ Diese Evokationen können Shannon zufolge drei raum-

⁶⁶³ Vgl. Jonathan Holt Shannon, *Among the Jasmine Trees. Music and Modernity in Contemporary Syria*, Middletown 2006, S. 86.

zeitlichen Metaphern zugeordnet werden: der Altstadt, der ländlichen Gegend und der Wüste. Die Altstädte, v. a. die von Damaskus und Aleppo, waren in der Tat nur nach dem Umzug ihrer reichen Einwohner aus den Kreisen der Eliten und Händler in die neu errichteten modernen Bezirke und Vororte, die im Laufe der Modernisierungsprozesse entstanden waren, als historische authentische und touristische Orte zu betrachten. Ihre Häuser des arabischen Baustils und ihre engen Gassen seien damit zu bloßen Erinnerungen an den authentischen vormodernen Lebensstil jener Eliten geworden. Die zweite Metapher vermittele eine Rückreise in eine noch fernere Vergangenheit. Die ländlichen Gebiete repräsentieren für viele Intellektuelle nicht nur einen Ort der Vormoderne, sondern auch der „Prähistorie“. Dies werde besonders unter dem Blickwinkel des Kulturerbes jener Völker vorgebracht, deren Ruinenstätten heute im syrischen ländlichen Raum immer noch aufzufinden seien. In diesem Verständnis seien die Einwohner der ländlichen Gebiete „die Erben der alten levantinischen und mesopotamischen Kultur“ und ihre kulturellen Praktiken seien eher „zeitlos und ewig“. Auch der Wüste werde ein „authentischer“ zeitloser Charakter zugewiesen. Die „seit Ewigkeiten“ wandernden Beduinen und ihre repräsentativen Eigenschaften, wie z. B. Mut, Großzügigkeit, Männlichkeit usw., werden in den Köpfen der Intellektuellen (und der Laien) mit den arabischen Stämmen verbunden und stellen für sie somit ein heutiges lebhaftes Bild des Ursprungs der Araber dar. Diese Romantisierung des Dorflebens, der Wüste und der zeitlosen kulturellen Praktiken sei trotzdem nicht absolut, denn all diese *Authentizitätssymbole* werden von anderen Intellektuellen, Künstlern und Eliten mit Rückständigkeit und Antimodernität gleichgestellt und scharf verurteilt.⁶⁶⁴

Das Bild, das Shannon damit vorstellt, gilt ausschließlich für die Intellektuellen und repräsentiert ihre Ansichten und Weltanschauungen. Im nächsten Abschnitt erfahren wir aber mehr über die kulturerbenbezogenen und musikkulturellen Identitäten derjenigen, die die Intellektuellen in ihrem auf das Kulturerbe bezogenen Diskurs „instrumentalisieren“.

Die musikkulturellen Identitäten in Syrien

Die Musik im Allgemeinen und die Musiktraditionen im Besonderen sind jeweils als Teile der Kultur und des Kulturerbes wichtige Elemente der Selbstdarstellung und zugleich der (Selbst-)Ausgrenzung, wie oben unter Berufung auf Bohlmanns und Stokes Beiträge erläutert wurde. In Syrien ist die identitätsstif-

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 87–92.

tende Kraft der Musiktraditionen dennoch nicht bei allen Gruppen und dabei nicht auf allen Ebenen in diesen Prozessen der Selbstdarstellung und (Selbst-)Ausgrenzung so wirkmächtig bzw. prägend. Bei den Drusen fungiert z. B. die mehrheitlich arabisch-beduinische und ḥaurānische Musik als deutliche Selbstdarstellung, nachdem sie in den Anfängen der Ansiedelung in as-Suwaitā³ als Anpassungsinstrument assimiliert wurde. Hingegen wird die arabisch-beduinische Musik in as-Salamīya gefeiert, ohne aber als eine ausschließliche Selbstdarstellung seitens der Ismailiten inszeniert zu werden. In anderen Fällen, wie z. B. unter den Tscherkessen, wird die traditionelle Musik nur in bestimmten Kontexten aufgeführt mit dem Ziel, die ausdifferenzierte tscherkessische Gruppen- und Individuen-Identität nach außen zu demonstrieren oder selbst die Verbindung der syrischen Tscherkessen mit ihren Traditionen zu verstärken und somit deren Zusammenhalt zu gewährleisten. In den normalen Lebenssituationen hören aber die meisten Tscherkessen, wie bei vielen anderen Gruppen verbreitet, je nach sozialer Schicht eine Vielzahl von Musikgenres, die von der Pop-Musik bis zur klassischen arabischen und manchmal religiösen Musik reichen.

Die ethnisch bedingten musikkulturellen Identitäten

Die Gruppen, die sich in Syrien als in sich vollkommene ethnische Gruppen ansehen, sind die Araber – einschließlich der „Nawar“ und Beduinen –, die Kurden, die Tscherkessen, die Assyrer, die Chaldäer, die Syrisch-Orthodoxen, die Armenier und die Turkmenen. Die Assyrer, Chaldäer und Syrisch-Orthodoxen haben eigentlich in Syrien keine konkreten profanen Musiktraditionen und werden daher eher im Rahmen der religiös bedingten musikkulturellen Identität thematisiert.

Beginnt man mit den Arabern bzw. mit der vermeintlichen arabischen musikkulturellen Identität, findet man in Wirklichkeit keine allumfassende Identität, sondern Identitäten, die in bestimmten Kreisen wertgeschätzt werden oder nur in bestimmten Kontexten spürbar sind. Dennoch haben diese Identitäten allgemein gesprochen die arabische Sprache, die arabischen Rhythmuszyklen und das arabische Tonsystem als identifikatorische Merkmale gemeinsam.⁶⁶⁵ Vornehmlich scheint die sog. arabische klassische Musik – repräsentiert durch die Genres at-Taqāsīm, al-Muwaššahāt, al-Waṣla, ad-Dūlāb, at-Taḥmīl, as-Samā’ī, al-Lūnga und al-Bašraf –, besonders wegen des Arabismus, unter der

⁶⁶⁵ Siehe S. 59 f. u. S. 357–362 für die rein musikalischen Eigenschaften dieser Identität.

Mehrheit der Araber in Syrien einen allgemeingültigen Anklang zu finden. Dies erweist sich jedoch als falsch. Auch in Aleppo, wo diese Musik am meisten gepflegt und rezipiert wird, kann man nicht von einer breiten Identifizierung mit diesem breiten Genre ausgehen. Die gemeinte arabische musikkulturelle Identität als eine Intellektuellen- und Eliten-Identität – oder auch in letzter Zeit als eine Gebildeten-Identität – zu bezeichnen, ist tatsächlich nicht falsch. Denn die sog. arabische klassische Musik wird allerorts in Syrien mehrheitlich unter den Gebildeten aufgeführt,⁶⁶⁶ nachdem sie früher – also im 18., 19. und z. T. im 20. Jh. – bei den öffentlichen und privaten Feierlichkeiten der aleppinischen Händler und Eliten erklang und dabei ausschließlich von musizierenden Geistlichen aufgeführt wurde.

Alternative arabische musikkulturelle Identitäten und das Radio

Wie Stokes bereits anmerkte, war die Musik in den neuentstandenen Staaten, also ebenfalls in den ehemaligen Imperien und den Ländern ohne definierbare Kolonialgeschichte, wie z. B. Afghanistan, unter Staatskontrolle und wurde zwecks der Propagierung dominierender Klassifizierungen eingesetzt,⁶⁶⁷ die politischer, sozialer oder eben künstlerischer Art sein konnten. In diesem Sinne war die Musik bereits von vornherein in die staatlich animierte Entwicklung und Ausbreitung einer nationalen kulturellen Identität verwickelt, was Stokes zufolge durch die Erfindung eines charakteristischen nationalen (Musik-)Stils ermöglicht wurde. Die Abläufe der Erfindung bzw. der Definierung jenes nationalen Stils seien allerdings nicht immer linear gewesen und werfen viele Fragen

⁶⁶⁶ Die Ausnahmen von dieser Regel sind in Syrien selten. Ekkehart Royl traf in den nördlich von Idlib – und zugleich westlich und südwestlich von Aleppo – gelegenen ländlichen Gebieten Kunstmusikgenres, nämlich mehrheitlich Muwaššahāt und Qudūd, an. Royl selbst bringt sein Erstaunen zum Ausdruck, dass solche Genres in einem ländlichen Gebiet wie Armanāz aufgeführt werden, und zeichnet eine Aussage der Aufführenden bzw. dessen Informanten auf: „Es [– nämlich diese Kunstmusikgenres –] sei[en] hier Tradition.“ Die Tonaufnahmen 56–58, die Royl dort gemacht hat, bieten sich deshalb als ein Beispiel für solche Ausnahmen an, denn in ihnen wurden Genres, die damals kaum Zugang zur Dorfmusikszene hatten, (anscheinend) von Bauern und Handwerkern musiziert (siehe Royl (1972), VII OA 0121, Bd. 15, Spur II, Aufnahme-Nr. 56; u. VII OA 0121, Bd. 15, Spur II, Aufnahme-Nr. 57; u. VII OA 0121, Bd. 16, Spur I, Aufnahme-Nr. 58 samt der Dokumentation (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum)). Jedenfalls erzählen die Einwohner von Armanāz diesbezüglich eine eigene Legende. Dem Sammler ‘Abd al-Ḥamīd Mašlah zufolge kamen al-Muwaššahāt aus dem maurischen Spanien zunächst direkt nach Armanāz durch eine ursprünglich aus Armanāz stammende Frau, die seinerzeit in Spanien lebte und bei einem Besuch ihrer Familie in Armanāz mehrere Muwaššahāt mitbrachte. Von dort breitete sich al-Muwaššah in Richtung Aleppo-Stadt aus (vgl. Mašlah 1999: 100–103).

⁶⁶⁷ Vgl. Stokes (Hrsg.), *Ethnicity, Identity and Music* (wie Anm. 144), S. 10.

der Verantwortlichkeit sowie der zu erwartenden Einflüsse und Reaktionen auf.⁶⁶⁸ Im früher dargelegten Beispiel von der führenden Rolle der Massenmedienindustrie bei der Verbreitung einer antikolonialen, nationalistischen Grundhaltung in Ägypten, besonders mittels des öffentlichen Abspielens von Schallplatten, waren die Schallplattenindustrie und der Theaterbetrieb von großer Bedeutung. Der imaginäre nationale Ort der Community, hier Ägypten, war durch affektive, politisch aufgeladene Hör- und Seherlebnisse hervorgerufen und fixiert worden. Auf musikalischem Gebiet entstand damals ein eigener nationaler Musikstil, nämlich das *Ṭaqtūqa*. Die wirklichen Akteure waren dabei z. T. die nationalistischen Eliten, die Künstler sowie die private Massenmedienindustrie. Im Rahmen der nahezu neuen nachkolonialen Nationenbildung wurde die Aufgabe, die groben Merkmale eines zu verbreitenden nationalen Idealbilds und dessen Verbreitungsstrategien zu bestimmen, hingegen den staatlichinstitutionellen Akteuren anvertraut, die damals meistens Vertreter der ersten beiden Kategorien beinhalteten. Der *Ṭaqtūqa* als ein ägyptischer Musikstil der Emanzipationszeit war dann selbstverständlich kein Endergebnis eines nationalistischen Plans. Vielmehr entsprang er mehreren zusammenwirkenden Gegebenheiten. Inwieweit diese Aussage für die postkoloniale Zeit gilt, stellte John Baily am Beispiel der nationalen Musik Afghanistans dar.

Baily untersuchte die Rolle der Musik bei der Entstehung einer afghanischen nationalen Identität von 1923 bis 1973 und erklärte vor dem Hintergrund der kulturellen Vielfalt Afghanistans, welche Faktoren an diesem Prozess mitwirkten. Aus seiner Auseinandersetzung mit diesem Thema kann zunächst geschlussfolgert werden, dass anscheinend eine interethnische Musik-Text-Synthese als Vorbild für die afghanische nationale Populärmusik *Kiliwāli* diente.⁶⁶⁹ Über die Entstehung dieses nationalen Stils und über dessen konstituierende Elemente sagt Baily Folgendes:

Afghan popular music originated in response to the need to create a music suitable for radio broadcasting. The regional music of Parwan and other mixed Pashtun-Tajik areas provided the models on which the new national popular music broadcast by the radio station was built. The new music brought together Dari texts, Pashtun musical style, and Hindustani theoretical concepts and terminology. The development of Afghan popular music (*Kiliwāli*) took place with the assistance of the *ustāds* (master musicians) [...] whose knowledge of Hindustani music theory and

⁶⁶⁸ Vgl. ebd., S. 11.

⁶⁶⁹ Vgl. John Baily, „The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923–1973“, in: Martin Stokes (Hrsg.), *Ethnicity, Identity and Music* (wie Anm. 144), S. 45–60, hier: S. 55.

terminology and high standards of performance were important for organizing small ensembles and large orchestras at the radio station.⁶⁷⁰

Die erste etablierte nationalistische Bewegung Afghanistans gehe bis in die Mitte der 30er-Jahre zurück⁶⁷¹ und bildet mit ihren Ansprüchen und Methoden keine Ausnahme. So wollten die Nationalisten eine einheitliche Kultur und Geschichte des Landes, gemeinsame ethnische Wurzeln aller Afghanen konstruieren und überdies auf allen Ebenen modernisieren. Die Künstler und besonders die Schriftsteller und Dichter wurden Vartan Gregorian zufolge aufgerufen, basierend auf der Folklore und der Volksmusik ein neues nationales Schriftgut zu kreieren, das sowohl das „historische Erbe“ der Nation als auch ihre damaligen Anforderungen und Aspirationen widerspiegeln, und dadurch die Gesellschaftsveränderung in Bewegung zu setzen.⁶⁷² Diese kulturpolitischen Nachrichten wurden in erster Linie in den Printmedien verbreitet. Zwar war der Rundfunk bereits ab der Mitte der 20er-Jahre in Betrieb, seine Einsetzung als Verbreitungsinstrument der nationalen Botschaft begann aber allmählich erst in den 40er-Jahren. Damals war allerdings in Afghanistan das Radiogerät noch nicht sehr verbreitet. Deshalb hatte man in einigen Städten ein Lautsprechersystem auf den Hauptstraßen errichtet und es mit Radiogeräten verbunden.⁶⁷³ Insofern war die durch den Rundfunk ausgestrahlte Musik *national* geworden und hatte sich ihrerseits an der Formation der afghanischen nationalen Identität beteiligt. Dies alles war jedoch, wie Baily bestätigt, nicht vorhergesehen worden:

[...] it would be wrong to imagine a committee in the Ministry of Information and Culture sitting down to discuss how to institute a national music which could then be used to create and promote an Afghan national identity. The controllers of radio broadcasting had their own agenda, and could not predict in detail the results of their actions. The broad goal of fostering national identity was defined by the government with no clear idea of how to achieve it.⁶⁷⁴

In der Tat war das Aufkommen des Kiliwāli-Stils in Verbindung mit dem nationalen Projekt des Rundfunks bestimmt nicht angedacht gewesen. Dass der Rundfunk in jener Zeit der beste Weg war, Menschen aus verschiedenen Landesteilen ein lokalitätsübergreifendes Zugehörigkeitsgefühl zu vermitteln und so

⁶⁷⁰ Ebd., S. 58.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., S. 56.

⁶⁷² Vgl. Vartan Gregorian, *The Emergence of Modern Afghanistan. Politics of Reform and Modernization, 1880–1946*, Stanford 1969, S. 349.

⁶⁷³ Vgl. Baily, „The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity“ (wie Anm. 669), S. 57.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 58.

emotional zu manipulieren, war jedoch damals unter den Eliten und Regierenden wohlbekannt. Ebenso wusste man von der Massenmanipulation durch „national ausgerichtete“ Musik mindestens aus der deutschen nationalsozialistischen Praxis nach der Machtergreifung Hitlers. Auch in der Türkei setzte man die Musik fast im gleichen Zeitraum für die Nationenbildung ein. Dennoch hatte man es dort umgekehrt ausprobiert. Denn der Rundfunk strahlte im Rahmen der Modernisierungs- und Europäisierungsmaßnahmen Atatürks neben türkischer Musik europäische klassische Musik aus mit dem Ziel, die Türken wieder mit ihren vermeintlichen europäischen Wurzeln zu verbinden, was trotzdem auf Abwege geriet. Die Dorfbewohner schalteten Stokes zufolge aus, sobald westeuropäische klassische Musik aus dem Radio zu hören war, oder stellten den ägyptischen Radiosender ein,⁶⁷⁵ der für sie anscheinend musikalisch vertrauter war.

Spricht man nun über Syrien und die Rolle der syrischen Radiostation(en) bei der Formung einer nationalen (musik-)kulturellen Identität, findet man nur teilweise Ähnlichkeiten mit der afghanischen Erfahrung. In Syrien hatten anfangs nur die Ober- und später Mittelschichten ein Radiogerät zu Hause und es gab im Vergleich zu Afghanistan kein ähnliches Lautsprechersystem. Stattdessen pflegte man z. B. in den Dörfern die Gewohnheit, sich in bestimmten Zeiten bei dem Dorfschulzen zu versammeln, der ein Radiogerät hatte, um dann die Nachrichten oder Musiksendungen anzuhören. Trotzdem konnte – oder besser wollte – man in Syrien keinen syrischen nationalen Lied- oder Musikstil im weitesten Sinne entstehen lassen (siehe auch aš-Šarīf 2011: 359 ff.). Dagegen ließ sich eine alternative arabische musikkulturelle Identität mithilfe des Radios entwickeln, was in erster Linie mit der arabischen Sprache und deren Dialekten zusammenhing.

Die arabischen Radiostationen strahlten seit ihrer Gründung, z. B. Anfang der 40er-Jahre in Syrien, Ende 30er-Jahre in Libanon und 20er- bis 30er-Jahre in Ägypten, Musiksendungen aus. Vor allem besetzten die ägyptischen SängerInnen oder die in Ägypten berühmten SängerInnen anderer Nationalitäten diese Musiksendungen.⁶⁷⁶ Doch auch in der Damaskus- und Beirut-Radiostation traten einheimische SängerInnen auf, wie z. B. in Syrien Fahd Ballān ab den 50er-

⁶⁷⁵ Vgl. Stokes (Hrsg.), *Ethnicity, Identity and Music* (wie Anm. 144), S. 12.

⁶⁷⁶ Die Überlegenheit der ägyptischen Musikszene gegenüber der syrischen war eine vorhersehbare Konsequenz und hatte ihre Wurzel in der gesellschaftlichen Einstellung gegenüber der Musik und den Musikern, die allgemein gesprochen in Syrien strikter war. Das negative Bild der Musik zwang also viele syrische, v. a. damaszenische Musiker dazu, schon ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts das Land in Richtung Ägypten zu verlassen.

Jahren (as-Suwaidā'), Mwaffaq Bahğat ab den 60er-Jahren (Damaskus) und Ḍyāb Mašhūr ab den 70er-Jahren (Dair az-Zūr). Diese und andere trugen insgesamt nur sprachlich und sozial betrachtet zur Formung eines einheimischen syrischen Liedstils, nämlich des populären Volksliedes, bei, der jedoch je nach Gebiet meistens einen lokalen Beigeschmack hatte und sich u. a. aus diesem Grund keiner allgemeingültigen nationalen Beliebtheit erfreute und schnell durch umfassendere Genres verdrängt wurde.⁶⁷⁷ Gleichwohl tauchten aus der o. g. aktiven intensiven und verflochtenen arabischen Musikszene zwei Sängerrinnen auf, die den arabischen Alltag mit ihrer Stimme prägten, nämlich Fairūz bzw. Fairouz (*1934) und Umm-Kulṭūm bzw. Umm Kulthum (1898?–1975). Beide sangen überwiegend in der Umgangssprache, also jeweils in syrisch-libanesischem und ägyptischem Dialekt.⁶⁷⁸ Trotzdem fanden ihre Lieder allmählich Zuspruch zumindest unter den Gebildeten in fast allen arabischen Ländern. Ihre identitätsstiftende Rolle auf arabischer und auch lokaler Ebene beruhte dennoch auf dem entscheidenderen sozialpsychologischen Faktor der Themen und Bedeutungen der Liedtexte.⁶⁷⁹ Während Umm-Kulṭūm die Liebe, die Verlassenheit und den Tadel in mal melancholischen, mal hoffnungsstiftenden Melodien besang und dabei den Gipfel des *Ṭarab*-Genres (s. S. 310 f.) erreichte, erlangte Fairūz ihre Bedeutung darüber hinaus durch die Anspielung auf die Nostalgie, das Dorfleben und den antimodernistischen Diskurs in einem Land – nämlich Libanon der 50er-Jahre –, das damals nicht erst seit Kurzem seine Modernisierungspolitik einschlug. Aber ungeachtet des jeweils unterschiedlichen historischen Aufstiegs der beiden Sängerinnen und der verschiedenen Kontexte dieses Aufstiegs bilden Fairūz und Umm-Kulṭūm im wirklichen Sinne einen zeitlichen Rahmen des arabischen Alltags. Die Beirut und Damaszener Radiostationen senden seit den 50er-Jahren Fairūz' Lieder aus.

⁶⁷⁷ Es gibt wenige Gegenbeispiele von lokalen populären Volksliedern, die trotz ihrer Lokalität überlokal verbreitet sind. Das Lied *Yā Bū Rdāna* gehört z. B. zu den Musiktraditionen des Euphrat-Tals, wurde aber 1973 etwas modifiziert im Rahmen der TV-Serie *Milḥ wa-Sukkar* (wörtl. Salz und Zucker) ausgestrahlt und ist seitdem dadurch fast in ganz Syrien bekannt worden.

⁶⁷⁸ Der Eliten-Gesang blieb bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Ägypten und Syrien nur in der arabischen und türkischen Hochsprache möglich. Dann kamen überwiegend ägyptische Sänger, wie u. a. 'Abduh al-Ḥamūlī (oder al-Ḥāmūlī) und Yūsuf al-Manyalāwī, die sowohl die arabisch-osmanischen trugen melodischen Linien als auch die arabische Hochsprache jeweils durch etwas lebendigere melodische Linien und den ägyptischen Dialekt ersetzten (siehe Rizq 2015, 60 ff.; siehe auch hier S. 53).

⁶⁷⁹ Die durchaus entscheidende Rolle beider Sängerinnen in der Nationenbildung, v. a. die von Fairūz in Libanon und Syrien, wird hier nicht miteinbezogen. Jedenfalls merkt man im Falle von Fairūz, dass u. a. dieselben Themen und Bedeutungen auch im Rahmen der libanesischen (und syrischen) Nationenbildung instrumentalisiert wurden (siehe z. B. Stone 2008).

Doch es war die Damaszener Radiostation, die in den 60er-Jahren im Rahmen der morgendlichen Sendung *marḥaban yā ṣabāḥ* (Hallo Morgen!) ihr Lied *biqṭiflak bas hal-marra* (wörtl. Ich pflücke nur diesmal [eine Blume] für euch) als Vorspiel (und Ausklang) auszustrahlen begann.⁶⁸⁰ Diese „Tradition“, die sich mit der Zeit zu einer unabhängigen morgendlichen Lied-Sendung – etwa eine halbe bis eine Stunde – erweiterte, wird bis heute von vielen, v. a. syrischen Radiosendern, gepflegt. Man hört dort oft die „Sage“, dass „Fairūz nur zum Morgen gehöre“.⁶⁸¹ Andererseits kultivierte der ägyptische Sender mindestens seit den 70er-Jahren die Tradition, Umm-Kulṭūms Lieder abends bzw. am Ende seines Programms auszustrahlen, was späterhin auch von vielen arabischen Sendern übernommen wurde.⁶⁸² Die Damaszener Radiostation sendet seitdem jeden Tag morgens Fairūz und abends Umm-Kulṭūm aus. Dies setzt die ZuhörerInnen trotz der Verschiedenheit der von einem Tag zum anderen ausgestrahlten Lieder in einen gleichsam als ewig fixierten Rahmen, in dem die Modernisierung, die Veränderung, die Tradition und die Unveränderlichkeit permanent verhandelt werden, besonders weil im Laufe des Tages vergleichsweise unterschiedliche Musikgenres gesendet werden. Auch selbst seitens der Bevölkerung bzw. der ZuhörerInnen werden in der Tagesmitte je nach Musikgeschmack unterschiedliche Musikrichtungen gehört. Nach der Verbreitung der Kassetten- und CD-Spieler ist jedenfalls die Rolle des Rundfunks stark zurückgegangen. Doch die Liebhaber der beiden Sängerinnen setzen jetzt selbst die Kassetten oder die CDs zu den jeweiligen Zeitpunkten ein.

Grob gesagt wachen die Leute, besonders in der Stadt, auf und beteiligen sich mit und durch Fairūz am antimodernistischen Diskurs. Sobald der Tag

⁶⁸⁰ Vgl. al-Khabar-TV, „Aršif ‘Ṣabāḥāt’ as-Sittīnāt li-Idā‘it Dimašq Yuwaddi‘ al-Muḏī‘a Naḡāt al-Ġim [Damaskus-Radiostation verabschiedet sich von der Rundfunksprecherin Naḡāt al-Ġim]“, veröffentlicht am (28.11.2018), < <https://alkhabar-sy.com/archives/45949> > 07.11.2024.

⁶⁸¹ Ab dem Beginn des jetzigen Jahrhunderts wurden mehr und mehr abendliche Radiosendungen eingeführt, die Fairūz’ Lieder ausstrahlen. Dies soll aber nur im Kontext der Konkurrenz zwischen den ägyptischen und historisch-syrischen Kulturmodellen aufgefasst werden, wo man, zumal in Syrien, den Einfluss ägyptischer kultureller Ausdrucksformen – auch im TV – zu verringern suchte.

⁶⁸² Es ist schwierig, ein genaues Datum für die Initiierung dieser Praxis festzustellen. Der offizielle ägyptische Radiosender strahlte laut Danielson seit seiner Gründung 1934 Umm-Kulṭūms Lieder aus. Anfangs wurden Live-Übertragungen in Auftrag gegeben, sodass u. a. Umm-Kulṭūm jede Donnerstagnacht zwei Lieder über den Äther sang. Späterhin, nämlich ab 1937, räumte sie für sich den ersten Donnerstag eines jeden Monats der Saison ein. Ihre Konzerte an jedem dieser Donnerstage wurden entsprechend bis zum Ende ihres Lebens per Radio live übertragen. Ab 1944 wurden darüber hinaus ihre Lieder aus dem Archiv des Radiosenders jeden Tag für 20 bis 60 Minuten ausgestrahlt (vgl. Danielson 1991: 268–274). Als eine Erweiterung dieser Tradition ist also die o. g. Praxis der nächtlichen Ausstrahlung von Umm-Kulṭūms Liedern zu betrachten.

beginnt und sich die Prozesse und Tatsachen der Modernität in der Arbeit, an der Universität, im eigenen Zuhause, auf der Straße usw. manifestieren, mischen sich die Leute – gewollt oder nicht – in diese Prozesse und ihre Manifestationen ein, obwohl einige noch am Tag den antimodernistischen Diskurs – auch musikalisch durch Abhören von Liedern aus den 20er- bis 70er-Jahren – weiterführen. Dann kehrt man abends mit Umm-Kulṭūm zum antimodernistischen Diskurs zurück; kurz: Morgen/Antimodernität – Mittag/Modernität – Abend/Antimodernität usw.

Rein musikalisch betrachtet basiert diese alternative musikkulturelle Identität auf einer Zusammensetzung von Elementen, die sie größtenteils mit der offiziellen arabischen musikkulturellen Identität teilt. Diese sind die arabischen rhythmischen Zyklen, die typische Liedstruktur, die typischen melodischen Linien bzw. das arabische Tonsystem, die typischen modalen Ausweichungen sowie die typischen Klangfarben der Instrumente und der melodischen Linien. Dennoch sind nicht all diese Elemente überliefert. Die typische Liedstruktur – al-Uḡniya al-Ḥadīṭa (wörtl. das moderne Lied) genannt – war tatsächlich erst in Ägypten Ende der 1920er-Jahre unter westlichem bzw. westeuropäischem Einfluss entstanden und wurde im Laufe der 30er-, 40er- und 50er-Jahre in Ägypten und Libanon weiterentwickelt. Sie besteht aus einer kurzen bis langen Introduction, gefolgt von Refrain, Strophe, Refrain usw. und ersetzte allmählich die frühere Form des Qaṣīda und besonders in Syrien die des Muwašṣaḥ.⁶⁸³ Ebenfalls wurden die Violine in den 20er-Jahren und späterhin die anderen europäischen Streich- und Blasinstrumente in das arabische „Orchester“ aufgenommen.⁶⁸⁴ Trotzdem stehen mindestens die letzten drei Elemente in engem

⁶⁸³ An dieser Stelle ist es unerlässlich zu erwähnen, dass der Stil Umm-Kulṭūms als eine Fortsetzung des Eliten-Stils (siehe Fn. 678) angesehen wird, obwohl sie im Laufe ihrer Karriere Lieder verschiedener Formen einschließlich des *Qaṣīda* und des modernen Liedes gesungen hat. Hingegen war der Stil Fairūz' im Allgemeinen leichter und tänzerischer bzw. dem Pop-Stil näher. Zudem haben sich anfänglich die Brüder ar-Raḥabānī, die Fairūz' Lieder aus den frühen 50er-Jahren bis zu den 80er-Jahren vertonten, auch nicht arabischer Rhythmen und melodischer Formeln (z. B. aus dem Tango) bedient. Doch dies dauerte nicht lange, und die Brüder ar-Raḥabānī begannen, sich ab der Mitte der 50er-Jahre mehrheitlich auf das arabische Tonsystem und die arabischen Rhythmen zu verlassen. Noch zu erwähnen ist, dass die Menschen in der arabischen Welt zwischen zwei Phasen von Fairūz' Karriere unterscheiden, nämlich der Phase mit den Brüdern ar-Raḥabānī und der darauffolgenden Phase, in der ihr Sohn Zyād ar-Raḥabānī ihre Lieder überwiegend mit Jazz-Rhythmen und -Melodien zu vertonen begann. Selbstverständlich wird die erste Phase seitens der Mehrheit der Araber, v. a. der Älteren, bevorzugt.

⁶⁸⁴ Die Violine wurde mindestens ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in die arabische Musik einbezogen. Es dauerte jedoch bis zu den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts, bis sie einen wichtigen Rang neben der Laute und dem Qanun erlangte. Ihre Verwendung brachte zwar eine neue Klangfarbe in das sog. Taḥt Šarqī. Dennoch wurde zunächst aus ihrer Fähigkeit aller

Zusammenhang mit der textlich vermittelten Bedeutung und Emotionalität. Dadurch sind sie auch ein Bestandteil der sozialpsychologischen Faktoren, die die arabische alternative musikkulturelle Identität mitkonstituieren.

So gelang es durch eine – um Eric Hobsbawms Ausdruck zu verwenden – „erfundene Tradition“,⁶⁸⁵ den arabisch-syrischen Alltag in einem strikten Rhythmus zu gestalten und demnach eine fast allumfassende alternative arabische musikkulturelle Identität zu *erfinden*, die sozialpsychologisch, sprachlich und rein musikalisch gut fundiert ist. So bewegt sich seitdem auch ein beträchtlicher Anteil der syrischen (und arabischen) Bevölkerung täglich zwischen diesen zeitlichen (Gegenwart – Vergangenheit) und ideologischen (Modernismus – Traditionalismus) Polen. In diesem Sinne sieht es so aus, als ob die arabische (musik-)kulturelle Identität auf einer unsicheren Hin- und Herbewegung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit basiere, was tatsächlich eine Fortsetzung der problematischen Auseinandersetzung der arabischen Renaissance mit der Tradition und der Modernität bildet. Jedenfalls wollte der syrische Staat mithilfe der staatlichen Radiosender in Syrien lediglich eine arabisch-nationale kulturelle Identität fördern. Das Ergebnis war aber eine Vertiefung des antimodernistischen Diskurses und zugleich eine Erweiterung der Verhandlungsprozesse modernistischer und antimodernistischer Orientierungen in Syrien.

Die kurdische politisch-alternative musikkulturelle Identität

Doch alternative musikkulturelle Identitäten sind nicht nur auf die Araber beschränkt, sondern erstreckten sich auch auf die anderen ethnischen Entitäten. Ebenfalls ist der antimodernistische Diskurs kein „Vorrecht“ der Liebhaber von Fairūz und Umm-Kulṭūm, egal welcher Ethnie, Religion oder Ideologie sie angehören, und kann auch durch anderweitige Musiken geäußert werden. In der Tat bildet der antimodernistische Diskurs einen Lieblingsdiskurs der Minderheiten, da er auch konservativ orientierte und zusammenhaltbezogene Angelegenheiten mit Bezug auf das Kulturerbe in sich aufgreift. Dessen ungeachtet kann man von tscherkessischen, kurdischen, turkmenischen und armenischen musik-

Streichinstrumente, langanhaltende Töne – eine Art Ostinato – zu erzeugen, ein Vorteil für die Verstärkung der „Unterlagefunktion“ des arabischen Musikensembles gezogen. Darüber hinaus ist die Violine aus demselben Grund sozusagen emotional kommunikativer als die Zupfinstrumente des arabischen Musikensembles und konnte daher den Gefühlsgehalt der Melodie bzw. den des Liedes noch intensiver vermitteln.

⁶⁸⁵ Eric Hobsbawm, „Introduction: Inventing Traditions“, in: Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge und New York ²¹2013, S. 1–14, hier: S. 1.

kulturellen Identitäten sprechen, die wegen ihres Kontrastes zur arabisch-islamischen Leitkultur *alternativ* sind.

All diese o. g. alternativen Identitäten werden täglich im Rahmen des privaten Lebens und des kommunikativen öffentlichen Gruppenlebens konstruiert und gelegentlich auch rekonstruiert. Doch die kurdische alternative musikkulturelle Identität ist wegen kultureller und politischer Unterdrückung vergleichsweise am deutlichsten öffentlich bemerkbar. Die kurdische Musik ist daher samt ihren soziokulturellen Kontexten, wie z. B. dem Nowruz-Festival, für die politische und soziale Identität der Kurden bedeutend und wurde in der politisch-nationalistischen Propaganda der kurdischen Parteien oft instrumentalisiert. Andererseits repräsentieren die kurdischen mündlich überlieferten Lieder und die von ihnen inspirierten politischen Pop-Lieder, v. a. angesichts des Verbots vieler kurdischer kultureller Ausdrucksformen, fast die einzigen und zugleich beliebtesten Mittel für die kurdischen Laien, sich politisch auszudrücken. Täglich aktiv kurdische Musik anzuhören, stellt deshalb mindestens seit den 80er-Jahren für viele Kurden in Syrien genauso wie das Kurdisch-Sprechen eine Art *Widerstand* dar.

Was die musikalischen Fundamente der kurdischen musikkulturellen Identität in Syrien angeht, erweist sich die Feststellung solcher Fundamente immer noch nur z. T. als möglich. Der Grund dafür ist das Fehlen angemessener wissenschaftlicher Beiträge. Aber auch über die kurdische Musik im Allgemeinen findet man kaum wissenschaftliche Abhandlungen. Gleichwohl haben die syrischen Kurden in substanzieller Hinsicht eigene Genres, wie z. B. Lawik und Heyranok. Zudem haben sie eigene Instrumente, wie z. B. die Tanbur, die Dahol (Trommel), die Zurna (Oboe) usw., die aber auch bei einigen der benachbarten Gruppen unter ähnlichen oder unterschiedlichen Namen bekannt sind. Ein kurdisches Tonsystem, wenn man heute überhaupt von einem allumfassenden Tonsystem bei allen Kurden sprechen könnte, liegt in theoretischem Sinne nicht vor und die Versuche für seine Festlegung stecken noch in ihren Anfängen.⁶⁸⁶ Dennoch hat die kurdische Musik in Nordsyrien und der Südosttürkei vom Gehör her einen eigenen, klar differenzierbaren Klang, der auch auf eine eigene Modalstruktur hindeutet. Jedenfalls sind auch bezüglich der Modalstruktur Ähnlichkeiten mit den benachbarten Musikkulturen nicht auszuschließen. Kommt man zu den kontextuellen Merkmalen kurdischer musikkultureller Identität, bemerkt man ihre Vielfältigkeit. Da spricht man etwa von traditionel-

⁶⁸⁶ Siehe z. B. Jalo 2016.

len und modernen bzw. gegenwärtigen Kontexten. Die traditionellen Kontexte umfassen alle Kontexte, wie z. B. das abendliche Zusammentreffen und die Lebenszyklus-Zeremonien – also Geburt, Hochzeit usw. –, die früher auf traditionelle Art und Weise konstituiert wurden. Die Musik war ein essenzieller Bestandteil solcher Kontexte und hatte je nach Kontext eine bestimmte Funktion. In den abendlichen Zusammentreffen fungierte sie z. B. als Unterhaltung und zugleich als ein Vermittler geschichtlicher Ereignisse, wobei der Text mit der Musik gekoppelt war. Die modernen Kontexte stellen ihrerseits meistens modifizierte bzw. modernisierte traditionelle Kontexte dar, die von den Modernisierungsdebatten und vom kurdischen Nationalismus geprägt sind.⁶⁸⁷ Die Musik trägt in den gemeinten Kontexten womöglich sowohl die traditionellen Funktionen als auch neue Funktionen besonders als Werkzeug des Widerstands und als Träger der Modernisierungsdebatten.

Die kurdischen Musiktraditionen und die kurdische alternative musikkulturelle Identität können heutzutage in Syrien also nicht von der kurdischen sozialen und politisch-nationalistischen Identität getrennt werden. Dies bringt auf der Ebene der Musikpolitisierung viele Nachteile für die kurdischen Musiktraditionen mit sich. Am schwerwiegendsten unter diesen ist die Heiligung der kurdischen Musiktraditionen – und selbstverständlich des kurdischen Kulturerbes –, die deren Betrachtung als ein ausschließliches kurdisches Eigentum begünstigt.⁶⁸⁸ Die Gefahren solcher Ideologien umfassen nicht nur die Einspeisung separatistischer Orientierungen, sondern auch die Vernachlässigung historischer, geografischer und demografischer Fakten über die Kurden und das von ihnen besiedelte Gebiet. Erstens beherbergt das von den Kurden besiedelte Gebiet auch viele andere ethnische und religiöse Gruppen z. T. mit ähnlichen (Musik-)Traditionen. Zweitens haben die Kurden an sich unterschiedliche Einflüsse aus den anderen Gruppen übernommen und selbst auch andere Gruppen kulturell geprägt. Drittens können die Kurden an sich kulturell in mehrere Gruppen unterteilt werden und bilden u. a. aus diesem Grund nicht in allen Aspekten eine national-kulturelle Einheit. Diese und andere Fakten sollen bei der Thematisierung des kurdischen Kulturerbes einschließlich der Musiktraditionen

⁶⁸⁷ Bezüglich der Entstehung des kurdischen Nationalismus in Syrien siehe Tejel 2009, S. 16–23.

⁶⁸⁸ Die fast einzige mittels der Musik zum Ausdruck gebrachte politische Gegenkultur war in den kurdischen Liedern repräsentiert. Diese ist aber ausgrenzend, denn sie geht von einer ethnischen Separierung aus. Besser wäre gewesen, wenn die Kurden die anderen, nicht kurdischen Repräsentanten einer Gegenkultur eingeladen hätten, sich auch mittels kurdischer Melodien und vice versa auszudrücken. So hätte auch die kurdische Musik zur Ikone der Gegenkultur werden können, anstatt ein ausschließliches Kulturerbe einer Ethnie zu sein.

in Betracht gezogen werden.

Aus dem Blickwinkel der politisch-nationalistischen Debatten wird unter den Kurden auch die Aufbewahrung des immateriellen Kulturerbes einschließlich der Musiktraditionen animiert. Doch die Kurden in Nordsyrien stehen diesbezüglich vor einer großen Herausforderung. Die technologischen Entwicklungen verdrängen die traditionellen Lebenspraktiken und -stile im Gebiet, von den politischen Konflikten und ihrer Rolle bei diesem Prozess ganz zu schweigen. Positiv ist dies einerseits, weil technologische Entwicklung Erleichterung in vielen Aspekten bedeutet. Andererseits sehen sich viele Kurden dadurch bedroht und beteiligen sich deshalb gerne an den Verhandlungsprozessen antimodernistischer und modernistischer Orientierungen im Lande.

In diesem Zusammenhang sind die Musiktraditionen auch als Träger dieser Verhandlungsprozesse zu betrachten. Aus den mündlich überlieferten Darbietungen werden heute neue Versionen geschaffen, bei denen neue Video- und Tontechnologien zum Einsatz kommen. Diese Lieder werden dann in den sozialen Medien veröffentlicht und als *moderne* Darstellungen kurdischer Musiktraditionen inszeniert. Beispielfhaft kann die verfilmte Version vom traditionellen Tanzlied *Eldlayê* (ein Mädchenname) genannt werden, das vom Sänger Şefîqê Tembûrvan aufgeführt wird.⁶⁸⁹ Es wird vermutet, dass die Verfilmung und Aufzeichnung nicht seitens des Sängers vorgeschlagen oder bestellt worden waren, sondern vom Label Kom Müzik – einem türkisch-kurdischen Label mit mehrheitlichem Schwerpunkt auf Musiktraditionen – beauftragt wurden. Das Video und selbst die Musik zeigen dennoch deutlich, wie viele, v. a. jüngere Kurden sich die Aufbewahrung und zugleich Modernisierung ihrer Musiktraditionen und ihres Lebensstils vorstellen. Das Video beginnt in einem offenen Hof eines kurdischen Hauses alten Stils (nahe al-Qāmišlî). Dort sitzt der Sänger mit seiner traditionellen Tanbur und bereitet sich auf die Verfilmung vor. Der Musiker beginnt kurz danach in einer traditionellen Art und Weise zu singen und macht so weiter bis zum Liedende. Später (Min. 02:02) wechselt die Kamera zum Tonstudio, wo diesmal elektronische Geräte zu sehen sind und ein Keyboard-Spieler ein kurzes Solo beginnt. Davor (Min. 01:19) kommen bereits Soundeffekte und die Gitarre sowie etwas später andere Instrumente, wie die Bassgitarre, zum Einsatz. Der Wechsel zum Tonstudio wiederholt sich nur noch einmal (Min. 03:09) mit Einblicken auf die Gitarren-, Cajón- und Darbuka-Spieler.

⁶⁸⁹ Şefîqê Tembûrvan, *Eldlayê* [YouTube-Video], veröffentlicht am (29.05.2019), <<https://www.youtube.com/watch?v=sNq7ZdrQOFs>> 15.05.2022.

Dabei ist der Sänger nicht mehr zu hören. Stattdessen werden etwa liedferne Soundeffekte und kurze Soli für ungefähr 18 Sekunden eingespielt. Dann kommt man endgültig, also bis zum Liedende, zum traditionellen ländlichen Hof zurück. In der zweiten Videohälfte sieht man daneben ab und zu ältere Frauen und Männer, die zur Musik tanzen.

Veranschaulicht werden in dem Video zwei Welten, die nicht ineinandergreifen, sondern sich kaum nähern – also musikalisch z. B. beim kurzen Solo des Keyboards oder beim gelegentlichen Manipulieren der Sängerstimme –, um dann sofort auseinanderzugehen.⁶⁹⁰ Beide seien aber in einem Videoclip, sprich einem *imaginativen Ort*, zusammengebracht bzw. könnten nur dort fusionieren. Die eine Welt ist traditionell und die andere ist modern. Zur ersten gehören der authentisch inszenierte traditionelle Hof sowie der Sänger mit seiner traditionellen Darbietung. Zur anderen gehören das Tonstudio sowie die nicht einheimischen Instrumente und Klangfarben. Vermittelt wird hingegen, dass man sich über die Reste des alten traditionellen Lebensstils, der selbst bald endgültig verschwinden würde, nostalgisch freuen sollte. Gleichzeitig wird aber die Unverzichtbarkeit neuer Technologien bezeugt. Denn sie sind es, die u. a. dem alten Lebensstil einschließlich des immateriellen Kulturerbes seinen verlorenen Glanz wiedergeben. In der Realität sieht es jedoch so aus, als würden sie ihn nur künstlich am Leben halten. Funktionsbezogen gesprochen ist das Lied in seinen beiden Phasen – vielleicht eben mehr in seiner „modernisierten“ Phase – trotzdem ganz erfolgreich. Das liegt selbstverständlich daran, dass das Lied ein Tanzlied ist und dass die instrumentalen Hinzufügungen im Hintergrund, besonders die der Bassgitarre und des Schlagzeugs, diese Funktion extrem verstärken. Ästhetisch gesprochen fungieren die instrumentalen Hinzufügungen eher wie ein irrelevanter Schmuck, als ob man die Musik eher mit irgendwelchen Klangfarben „schminkt“, nur um so ihr „Alter“ vorzutäuschen. Die Aufbewahrung und Erneuerung der kurdischen Musiktraditionen sollten anders gedacht werden. Dies erfolgt in allen musikalischen Manifestationen, indem die Zusammenhänge zwischen den drei wichtigen Faktoren, nämlich Funktion, Authentizität und Kreativität, beachtet und die Verhandlungsprozesse zwischen ihnen bestimmt werden, was später in dieser Arbeit thematisiert wird.

⁶⁹⁰ Auch bei der Gitarre sowie der Bassgitarre und dem Schlagzeug, die hingegen jeweils ab der Min. 01:19 und Min. 01:54 dauerhaft anwesend sind und dabei den vorab vom Sänger mittels der Tanbur gegebenen Rhythmus übernehmen, ist die Trennbarkeit zwischen den beiden musikalischen Welten, nämlich einerseits der traditionellen Stimme und Tanbur des Sängers und andererseits den nicht einheimischen Instrumenten und Soundeffekten, klar.

Genau betrachtet ist das syrisch-kurdische IKE einschließlich der Musiktraditionen zum einen durch die politisch-nationalistischen Debatten und zum anderen durch die Debatten und Verhandlungsprozesse antimodernistischer und modernistischer Orientierungen ausgenutzt und ausgereizt. Das Beharren auf ein ausschließliches kurdisches Kulturerbe begünstigt im Endeffekt nur die Propaganda des kurdischen Nationalismus, hilft den Kurden aber in ihrem heutigen Lebenskontext bei der Gestaltung eines friedlichen Zusammenlebens mit den anderen dort lebenden Gruppen nicht und beeinflusst zudem u. a. die kurdischen Musiktraditionen negativ. Die kurdische alternative musikkulturelle Identität als eine eng mit den Musiktraditionen zusammenhängende Selbstrepräsentation ist von den beiden Debatten betroffen. Sie basiert zwar auf einem substanziellen Fundament. Bei ihrer Konstituierung sind aber die kontextuellen bzw. funktionellen Merkmale entscheidender.

Die Vertreibungserfahrungen und die tscherkessische alternative musikkulturelle Identität

Über die Identität der Tscherkessen in Syrien findet man tatsächlich keine konkreten Beiträge. Hingegen sind geringe, aber wertvolle diesbezügliche Beiträge über die tscherkessischen Communitys in den Nachbarstaaten, wie z. B. in Jordanien und der Türkei, vorhanden. Es stellt sich heraus, dass die tscherkessischen Communitys im heutigen Jordanien und Syrien aufgrund der ähnlichen Rahmenbedingungen ihrer Besiedlung in der damaligen osmanischen Provinz Syrien auch Gemeinsamkeiten bei der Identitätsformung zeigen (siehe auch Shami 2009: 147). Deshalb beziehen sich hier die Angaben primär auf die tscherkessische Community in Jordanien, v. a. in der heutigen Balqa-Provinz, und können auf die syrischen Tscherkessen z. T. verallgemeinert werden.

Seteney Shami untersuchte die Prozesse der Identitätsformung unter den tscherkessischen Einwanderern in Jordanien und stellte dabei drei entscheidende Prozesse fest, nämlich die Vertreibung, die Besiedlung und die Urbanisierung. Zunächst betrachtet Shami die Erfahrungen der Vertreibung und Umsiedlung, die zwar hart waren und die Familien und Dorfbewohner jeweils voneinander trennten, jedoch als identitätsstiftend für die vertriebenen Tscherkessen. Die Tscherkessen sahen sich damit damals als die „immigrierte Bergbevölkerung“ an.⁶⁹¹ Der zweite Prozess wurde durch die Begegnung mit den Einheimischen in

⁶⁹¹ Vgl. Seteney Shami, „Historical Processes of Identity Formation: Displacement, Settlement, and Self-Representations of the Circassians in Jordan“, in: *Iran & the Caucasus* 13/1 (2009), S. 141–159, hier: S. 146 f.

den jeweiligen Gebieten aufgerufen. Wie bereits oben erwähnt (s. S. 167 f.), siedelten die Osmanen die Tscherkessen in den Orten an, wo sie hauptsächlich die Angriffe der Beduinen auf die Dörfer und Städte verhindern mussten. Zudem beabsichtigten die Osmanen Shami zufolge die Entwicklung der Agrarproduktion in der Provinz Syrien und ließen deshalb die Tscherkessen als Bauern-Communities in den jeweiligen Gebieten siedeln.⁶⁹² Bezugnehmend auf die Besiedlungsbedingungen spricht Shami dann von den nachträglichen Narrativen der Tscherkessen über ihre Rolle als Einwanderer in der Entwicklung und Sicherung der jordanischen Siedlungsgebiete und deren Umgebung.⁶⁹³ Diese Narrative, die z. T. auch bei den syrischen Tscherkessen anzutreffen sind, bilden anscheinend einen besonderen Aspekt der tscherkessischen Identität im historisch-syrischen Exil. Mit der anschließenden Umwandlung der kleinen Ortschaften in Städte und Großstädte erlebte dieser Aspekt dann einen Umschwung. Durch die gemeinte Umwandlung wurden also Shami zufolge die ökonomischen Nuancen unter den Tscherkessen selbst schärfer und nahmen die Form eines Kontrasts zwischen bäuerlicher und urbaner Ökonomie an.⁶⁹⁴ Gleichwohl brachte die Urbanisierung die Integration der Tscherkessen in das soziale und politische Leben ihrer neuen Heimat weiter voran. Ihre Identität sei dennoch nach Shami durch die zwei Selbst-Images als „Vertriebene“ und „Siedler“ definierbar geblieben.⁶⁹⁵ Dazu kommen in geringerem Maße die Selbstrepräsentation der Tscherkessen als Muslime, die Shami zufolge zwar in Verbindung mit den beiden ersten Selbst-Images stehe, aber eher im Rahmen der Integration in die jordanische Gesellschaft betont werde,⁶⁹⁶ oder das Selbstverständnis u. a. als Soldaten und schöne Frauen.⁶⁹⁷

Wie in Jordanien beteiligten sich die Tscherkessen in Syrien am politischen und urbanen Leben nach der Staatsgründung. Die tscherkessische Beteiligung wurde aber mit der Vertreibung vieler Tscherkessen aus den Golanhöhen und der Umsiedlung in andere urbane Orte intensiver. Hinzu kam, dass viele Tscherkessen aus Mittel- und Nordsyrien sich freiwillig für ein urbanes Leben entschieden und im Rahmen der breiten Bewegung vom Land in die naheliegenden Städte umzogen. Dadurch wurden auch die aus der Vertreibung und Besiedlung hergeleiteten Selbst-Images noch stärker. Die Verkörperung des

⁶⁹² Vgl. ebd., S. 148.

⁶⁹³ Vgl. ebd., S. 150.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd., S. 153.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 154.

⁶⁹⁷ Vgl. ebd., S. 155 f.

tscherkessischen Selbst-Image als Vertriebene fand früher auf dem Land in verschiedenen Zeremonien und Zusammenkünften statt, war aber ein besonderer Bestandteil des sog. „Tags der tscherkessischen Trauer“ (jährlich am 21. Mai), an dem u. a. an die Vertreibung der Tscherkessen erinnert wird. Die Musik und der Tanz übernahmen auch ihre Rolle in solchen Zeremonien und brachten dabei die Vertreibungserfahrungen sowie das tscherkessische Heldentum zum Ausdruck. Die vorgetragenen Genres umfassten normalerweise die sog. Narten-sagen (Heldenmythen), Soldatenlieder, Reitertänze sowie andere Tänze und Lieder. Nach der Umsiedlung in die Städte wurde die Betonung auf die sozio-kulturellen Aktivitäten der genehmigten tscherkessischen Verbände, unter ihnen der früher erwähnte tscherkessische Wohltätigkeitsverband, verlegt. Bezüglich des Beitrags dieser Verbände zur Bildung kollektiver tscherkessischer Identität in Syrien seien hier wieder die Beschreibungen von Shami miteinbezogen:

Most frequently, the memory of the displacement from the Caucasus is invoked at speeches during events, which bring the Circassian community together, such as social gatherings at the various ethnic associations and clubs. In addition, plays, songs and dances are often performed around the theme of the emigration and draw emotional responses from the audience. Such performances started in the 1950s with the establishment of the first Circassian youth club and over the years increased in number and vigour. Until the 1980s, the majority of these performances were staged at the ethnic associations to Circassian audiences. However, they began also to be increasingly performed to mixed Circassian/Arab audiences in national public arenas, such as the annual Jerash Festival of the Arts and in public theatres. Together with the memory of the expulsion by the Russians from their homeland, these performances commemorate the settlement in Jordan.⁶⁹⁸

Der Unterschied zu den jordanisch-tscherkessischen Verbänden liegt in Syrien darin, dass die Tanz- und Musikgruppen des syrisch-tscherkessischen Wohltätigkeitsverbands bereits seit der Mitte der 50er-Jahre vor einem ethnisch-gemischtem Publikum auftraten und somit das Siedler-Image der Tscherkessen bzw. ihre Darstellung als einen Bestandteil der syrischen Gesellschaft nach außen zeigte. Doch der Verband verwickelte sich anscheinend im Laufe der Zeit in die Propaganda des Regimes eines bunten Syriens unter Ba'ṯs bzw. Asads Schirmherrschaft und ist seitdem die einzige Basis für die Musik- und Tanzgruppen, die u. a. an den Folklore-Festivals und offiziellen Feierlichkeiten teilnahmen.

Dessen ungeachtet soll die tscherkessische alternative musikkulturelle Identität im Rahmen der o. g. historischen Prozesse angesehen werden. Besonders

⁶⁹⁸ Ebd., S. 153 f.

ist in diesem Zusammenhang die Funktion der Musik gemeint. Die vertonten Nartensagen und die Soldatenlieder, aber auch die anderen Tanz- und Musikgenres erinnern im syrischen Exil zunächst an die verlorene Heimat und fungieren deshalb als Erinnerungstifter. Die Vertreibung aus dem Vaterland wurde folgend ein Thema der Trauerlieder, die damit im neuen Lebenskontext identitätsstiftend wirkten. Für das Kultivieren des Zusammenhalts unter den Tscherkessen und zugleich für die Ausgrenzung der Tscherkessen gegenüber den um sie herum siedelnden Gruppen war es zudem notwendig, eine einheitliche kulturelle Ausdrucksform, hier den Gruppentanz in traditionellen Trachten, voranzutreiben.⁶⁹⁹ Dies erkennt man heute daran, dass man mindestens in den syrischen Großstädten den ausgezeichneten prächtigen Gruppentanz in erster Linie den Tscherkessen zuschreibt. Mit anderen Worten, es ist den syrischen Tscherkessen gelungen, eine kollektive Identität im Exil zu erfinden, die in ihrem Kern auf den tscherkessischen Musik- und Tanztraditionen aufbaut und somit musikkulturell fundiert ist. Bestätigt wird diese Tatsache durch ihre heutigen Hörgegewohnheiten. Viele von ihnen hören tscherkessische Musik und Musiktraditionen nur in den kollektiven und familiären Zeremonien bzw. in den Zusammenkünften, wo das Tscherkessesein am meisten evoziert wird, und kaum in den privaten Sphären. Ansonsten sind sie ein Teil der globalen Musikrezipienten-Szene und sie hören u. a. arabische und englische kommerzielle Pop-Lieder. Abgesehen davon hat die zusammenhaltstiftende Funktion der Musiktraditionen dennoch negative Konsequenzen. Vor allem sind die tscherkessischen Musiktraditionen im Exil in den Domänen der Integration und Selbstrepräsentation gefangen, sodass ihrer Veränderung Einhalt geboten wird.

Aus musikalischer Perspektive setzt die syrisch-tscherkessische musikkulturelle Identität auch auf substantielle Merkmale. Die syrischen Tscherkessen pflegen in Syrien immer noch Teile der mitgebrachten Gesangs- (besonders Klage- und Heldenlieder), Tanz- (besonders Qafa und Reitertänze) und Musikrepertoires (besonders die Hochzeitsmusik).⁷⁰⁰ Ob dabei auch einige der immer noch von den kaukasischen Adygen gespielten Instrumente erklingen, wie z. B. das Streichinstrument *šičepšina* oder die hölzernen Plattenklappern

⁶⁹⁹ Siehe z. B. die Darbietung der Tanzgruppe „Ghortsy“, die anscheinend dem oben erwähnten Wohltätigkeitsverband angehört (Ghortsy 2016).

⁷⁰⁰ In der Royl-Sammlung befinden sich zwei Tonaufnahmen (Nr. 198 u. 201), die in ar-Raqqa gemacht wurden und mehrere mitgebrachte und neuentstandene tscherkessische Lieder und Tänze zeigen (siehe Royl (1973/74), VII OA 0132, Bd. 8, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 198; u. VII OA 0132, Bd. 9, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 201 (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum)).

pchačič,⁷⁰¹ kann momentan nicht erkundet werden. Doch in Syrien treten die Tscherkessen mindestens seit der Mitte der 50er-Jahre immer in Begleitung des tscherkessischen Akkordeons auf, das neben dem tscherkessischen Tanz deswegen in Syrien ein Symbol der tscherkessischen Identität geworden ist. Bezüglich des Tonsystems weisen die nordkaukasischen Völker Manašir Jakubov folgend untereinander klare Unterschiede auf.⁷⁰² Soweit es hier die Adygen, die die Mehrheit der Tscherkessen in Syrien bilden, betrifft, könne man ihm zufolge von einem diatonischen Tonsystem sprechen mit besonderer Betonung auf mixolydischer und ionischer Tonleiter.⁷⁰³

Zusammengefasst haben die Tscherkessen eigene Musik- und Tanztraditionen, auf die sie im syrischen Kontext ihre alternative musikkulturelle Identität stützen. Doch es sind die neu zugeschriebenen Funktionen der mitgebrachten Traditionen, die diese Identität veranschaulichen lassen. Die Funktionalisierung der tscherkessischen Musik- und Tanztraditionen als Integrations- und Selbstrepräsentationsmittel bringt jedenfalls eine negativ zu betrachtende Erstarrung mit sich, die es zu überwinden gilt.

Die armenische Heimat und die armenische alternative musikkulturelle Identität

Die armenische alternative musikkulturelle Identität bringt die Eigenschaften der kurdischen und die der tscherkessischen alternativen musikkulturellen Identitäten zusammen, denn sie ist sowohl in ihrem politischen als auch in ihrem sozialen Aspekt stark aktiv. Einerseits sind die meisten Armenier in Syrien erst nach dem Massaker und der Vertreibung von 1915–16 in Syrien angekommen und leben seitdem in einem neuen Kontext, in dem sie sich mit Themen wie der

⁷⁰¹ Vgl. Manašir Jakubov, Art. „Kaukasien“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16070>> 11.11.2019.

⁷⁰² Vgl. ebd.

⁷⁰³ Vgl. ebd. Eine Analyse der o. g. Aufnahmen bestätigt zwar die Verwendung der diatonischen Tonleiter, zeigt aber abweichende Angaben bezüglich der meist verwendeten Modi. Im Folgenden sind die Modi nach der Ordnung der Lieder in den beiden Aufnahmen neben dem von Roys Informanten erwähnten Datum zur Entstehung der Lieder angegeben: Aufnahme 198: Phrygisch (1948), Dorisch (sehr alt), Dorisch (sehr alt), Phrygisch (im Vergleich zum Letzteren neuer), Äolisch (selbstkomponiertes Stück aus den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts), Äolisch + Ionisch (20er-Jahre des 20. Jahrhunderts), Dorisch (k. A.), Phrygisch (k. A., anscheinend aber alt), Äolisch (40er-Jahre des 20. Jahrhunderts); Aufnahme 201: Äolisch (1948), Ionisch/Dorisch (20er-Jahre des 20. Jahrhunderts), Äolisch (k. A.), Äolisch (k. A.), Dorisch (k. A.), Dorisch (k. A.). Diese Abweichung könnte vielleicht auf vertreibungs- oder integrationsbezogene Änderungen im tscherkessischen Repertoire hindeuten. Jedoch muss dies im Rahmen einer vergleichenden Studie untersucht werden, die zudem die Miteinbeziehung historischer Quellen zur musikalischen Praxis der Tscherkessen vor der Vertreibung vom Kaukasus unbedingt erfordert.

Heimat, dem Zusammenhalt, der Kultur und weniger mit der Integration in die syrische Gesellschaft beschäftigen. Andererseits betrachten die Armenier ihre kulturellen Aktivitäten, sobald das Wiedererstarken armenischer Kultur betroffen ist, als eine Anknüpfung an die imaginierte armenische Heimat und als ein Widerstand gegen die „Osmanen“.

Nicola Migliorino erwähnt, wie die Armenier bereits seit den ersten Tagen in den syrischen Flüchtlingscamps mit dem Wiederaufbau eines Exil-Armeniens auf vielen Ebenen begannen.⁷⁰⁴ Diese Entschlossenheit stamme ihm zufolge aus einer „starken traditionellen nicht assimilationistischen gemeinschaftlichen Solidarität“, die durch die Angst vor einem Erlöschen der armenischen Kultur wegen des Massakers mobilisiert war.⁷⁰⁵ Zunächst fügt Migliorino einen besonders wichtigen Hinweis über den armenischen Wiederaufbauprozess im Exil hinzu. Er meint, dass dieser Prozess vielmehr ein Aufbau einer *neuen* armenischen kulturellen Identität war.⁷⁰⁶ Sylvia Angelique Alajaji spricht ihrerseits mindestens von drei Vorstellungen von *Heimat* u. a. im Diskurs ihrer armenischen Interviewten im libanesischen Exil, nämlich die Vorstellung von einer vergangenen Heimat (also die Städte und Dörfer in Westarmenien bzw. im osmanischen Armenien), einer aktuellen Heimat (Exilländer wie Syrien und Libanon) sowie einer symbolisch-spirituellen (imaginierten) Heimat (nämlich Armenien),⁷⁰⁷ die bei der Bildung einer armenischen musikkulturellen Identität eine entscheidende Rolle gespielt haben. In diesem Sinne stimmt die neu zu konstruierende armenische kulturelle Identität eher mit der dritten armenischen Vorstellung von Heimat überein und soll u. a. als eine seelische und sozialpsychologische Vorbereitung der neuen armenischen Generationen auf die erhoffte Rückkehr zur imaginierten Heimat betrachtet werden. Ungeachtet dessen durften die Armenier ihre neue kulturelle Identität hauptsächlich auf drei Ebenen aufbauen: Religion, Bildung und Politik. In der Besatzungszeit waren Migliorino zufolge die Bedingungen dafür am besten geeignet. Die drei armenischen Kirchen, also die Apostolische, die Katholische und die Evangelische, durften ihre Rolle als wesentliche sozioreligiöse Institutionen wieder aufnehmen, die armenischen Schulen wurden aufgrund des armenischen Schulsystems gegründet und geführt und die politischen osmanisch-armenischen Parteien

⁷⁰⁴ Vgl. Migliorino, „„Kulna Suriyyin‘?““ (wie Anm. 629), S. 100.

⁷⁰⁵ Vgl. ebd.

⁷⁰⁶ Vgl. ebd.

⁷⁰⁷ Vgl. Sylvia Angelique Alajaji, *Music and the Armenian Diaspora. Searching for Home in Exile*, Bloomington 2015, S. 9.

durften in Syrien wieder gegründet werden.⁷⁰⁸

Doch die politischen Unruhen und Gesetzesänderungen seit der Unabhängigkeit bis zu den frühen 70er-Jahren haben, wie oben erwähnt, ihre Schatten auf diese Prozesse geworfen. Z. B. haben die Armenier Migliorino nach die Autonomität, die sie früher im Bildungsbereich gehabt hatten, allmählich verloren, als die neuen syrischen Gesetze die Rolle des Staates bei der Bildung einer syrisch-arabischen nationalen Identität durch Bildung betonten.⁷⁰⁹ Ebenfalls waren die armenischen Assoziationen und Verbände der politischen Parteien von den Einschränkungen betroffen, sodass sie u. a. ihre ursprünglichen Namen mit arabischen Namen tauschen mussten, von den politischen Einschränkungen ganz zu schweigen.⁷¹⁰ In den 60er-Jahren war die Lage noch schlimmer. Trotzdem meint Migliorino, all diese Einschränkungen und Änderungen konnten das Erlöschen der armenischen Kultur in Syrien (bzw. die Arabisierung der Armenier) nicht in Gang setzen. Denn die Armenier seien einerseits den staatlichen Anforderungen nur oberflächlich nachgegangen und haben auf den politischen Druck mit mehr gemeinschaftlicher Solidarität reagiert. Andererseits wurde die Rolle der Kirche als eine soziokulturelle Institution wiederbelebt, die gemeinschaftlich-kulturelle Aktivitäten unter religiösen Veranstaltungen verschleiern konnte.⁷¹¹ Ab den 70er-Jahren wurde dennoch die Kontrolle des Staates über die armenischen gemeinschaftlichen Aktivitäten informell gelockert, solange die Armenier den syrischen Staat unterstützen, sich ihm unterwerfen und v. a. keinen politischen Aktivitäten außerhalb des erlaubten Spielraums nachgehen.⁷¹² Ebenfalls gibt es seitdem im armenischen Bildungsbereich wieder Erleichterungen. Da erlaubte sich der syrische Staat Migliorino zufolge eine lockere Interpretation der vorher und nachher diesbezüglich verabschiedeten Gesetze. Damit dürfen die Armenier in ihren Schulen die armenische Sprache unterrichten und den Studierenden z. B. in der Musikunterrichtsstunde ihr Kulturerbe und ihre Musik nahebringen. Darüber hinaus fördern die verschiedenen Wohltätigkeitsverbände und nicht politischen kulturellen Assoziationen, die nur Musik, Freizeit- und Tanzaktivitäten anbieten und daher niemals verboten wurden, die armenische Kultur und die Sozialisierung unter den armenischen Ju-

⁷⁰⁸ Vgl. Migliorino, „„Kulna Suriyyin‘?‘“ (wie Anm. 629), S. 101 f.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd., S. 104 f.

⁷¹⁰ Vgl. ebd., S. 105 f.

⁷¹¹ Vgl. ebd., S. 107.

⁷¹² Vgl. ebd., S. 108.

gendlichen.⁷¹³ Trotzdem meint Migliorino, die syrischen Armenier seien mit der heutigen Lage ihrer Kultur in Syrien nicht zufrieden, bräuchten mehr Freiheiten für z. B. öffentliche Auftritte und armenische Presse und leiden zudem unter finanziellen Defiziten, die die Förderung kultureller Aktivitäten behindere.⁷¹⁴

Die obige Darstellung bietet eine ausreichende Übersicht über die Prozesse, die Faktoren, die Kontexte und die Bedürfnisse, die zusammen die kulturelle Identität der Armenier in Syrien bestimmten. Doch es fehlen Angaben zu Aktivitäten auf musikalischem Gebiet, um sich eine Vorstellung von der Rolle der Musik, der Musiktraditionen und etwas allgemeiner des Kulturerbes in der syrisch-armenischen Gemeinschaft machen zu können und um zudem die Merkmale der armenischen alternativen musikkulturellen Identität in Syrien feststellen zu können. Diesbezüglich Vergleiche mit den institutionellen und privaten Praktiken der armenischen Community in Beirut zu ziehen, ist in diesem Kontext, v. a. für die Zeit vor den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts in Syrien, sehr wohl möglich. Die Bemerkungen von Sylvia Angelique Alajaji über die Rolle der Musik in der Bildung armenischer kultureller Identität in der libanesischen Diaspora werden hierzu miteinbezogen.

Die zuerst zu betrachtende Tatsache ist die Situation, in der sich die Fliehenden und Deportierten nach 1915 in den Flüchtlingscamps befanden, und die damit verbundene Angst vor dem Erlöschen armenischer Kultur im Allgemeinen. In den Flüchtlingscamps zogen die aus verschiedenen Dörfern und Städten stammenden Familien deshalb möglichst das in Betracht, was sie zusammenbrachte. Das Christentum und der armenische Nationalismus bildeten zwar für sie jeweils trotz der kirchlichen und politisch-parteilichen Spaltung eine Identität, die sie sowohl von der mehrheitlichen Bevölkerung der neuen Umgebung als auch von ihren „osmanischen Gegnern“ ausgrenzte. Aber die Suche nach dem Gemeinsamen galt besonders den anderen Kulturbereichen wie Sprache und Musik, v. a. weil Sprache und Musik in erster Hinsicht die besten Mittel religiöser und nationalistischer Grenzziehung sind. Trotz der ziemlich großen Fläche des Gebiets, aus dem die damals fliehenden und deportierten Armenier stammten, und somit trotz der möglichen Unterschiedlichkeit ihrer lokalen (Musik-)Traditionen kann man deswegen davon ausgehen, dass die heutigen syrischen Armenier im substanziellen Sinne einheitliche Musiktraditionen haben. Eben die unterschiedlichen Hörgewohnheiten der ersten armenischen Exil-

⁷¹³ Vgl. ebd., S. 110 ff.

⁷¹⁴ Vgl. ebd., S. 113.

Generation, wie z. B. das Anhören türkischer Musik⁷¹⁵ oder das Singen von eigenen bäuerlichen oder städtischen Liedern, blieb nur in der privaten Sphäre erhalten bzw. durfte nicht öffentlich gezeigt werden. Die eigenen Hörgewohnheiten durften also dem Prozess der Identitätsbildung nicht im Wege stehen. Hierzu erzählt z. B. Alajaji, dass in Libanon „aggressive Methoden“ angewandt wurden, um die türkisch-osmanischen Elemente aus der armenischen kulturellen Identität zu eliminieren.⁷¹⁶ Alajaji verweist zunächst auf die Verbindung zwischen Sprache und Musik in diesem Prozess:

Through the singing together of hymns and patriotic songs in school, in church, and at various cultural clubs and organizations, music became the filter through which this language was received, the discourse of Armenianness embodied, and the collectivity brought into being.⁷¹⁷

Alajaji bezeichnet die Musik demzufolge als einen „Filter“, durch den die armenische Sprache von den Wörtern türkischen Ursprungs gereinigt und durch den somit eine bestimmte Version der armenischen Sprache und Identität vermittelt wurde. Die Letzteren unterschieden sich von der armenischen Sprache und Identität der osmanisch-armenischen Flüchtlinge und Deportierten und legten die ersten Grundlagen der neuen kollektiven armenischen kulturellen Identität fest. Die Bestimmung der zu singenden Repertoires war aber dabei auch wichtig. Alajaji zufolge bestand das Repertoire der Chöre in den o. g. Institutionen hauptsächlich aus den religiösen und Volksliedern, die der bekannte armenische Sammler und Musikforscher Komitas Vartabed noch vor 1915 in den armenischen Gebieten gesammelt hatte oder selbst nach deren Vorbild komponierte und als eine Repräsentation der armenischen Kultur und Nation hinstellte. In diesen Liedern wurde die symbolische (imaginierte) Heimat Armenia besungen.⁷¹⁸ Dadurch wurden also bestimmte Bilder und Vorstellungen von der noch zurückzuholenden Heimat in der Psyche der armenischen Kinder und Erwachsenen kultiviert. Sogar bezüglich des Tonsystems und der verwendeten Melodietypen für die Vertonung neuer Lieder kann man von Vereinheitlichung und Standardisierung ausgehen. Alajaji führt hierbei aus, dass die Kompositionen Komitas' und diejenigen seiner in Libanon aktiven Studenten und späteren Gleichgesinnten immer in einem „diatonischen tetrachordalen System“ komponiert waren. Dieses System war ihr zufolge typisch für die Volkslieder

⁷¹⁵ Vgl. Alajaji, *Music and the Armenian Diaspora* (wie Anm. 707), S. 115.

⁷¹⁶ Vgl. ebd., S. 90.

⁷¹⁷ Ebd., S. 85.

⁷¹⁸ Vgl. ebd., S. 93 f.

aus den Regionen, in denen Komitas seine Sammlungen betrieb.⁷¹⁹ Alajaji verweist dabei auch auf die Rolle dieser distinkten „musikalischen Sprache“ neben der armenischen Sprache an sich bei der Absonderung der Armenier in Libanon sowohl gegenüber den anderen libanesischen Communitys als auch gegenüber der osmanischen Vergangenheit (bzw. gegenüber den Osmanen).⁷²⁰ Das ausgewählte Repertoire Komitas' und das festgelegte diatonisch-tetrachordale Tonsystem bilden im substanziellen Sinne eine feste Stütze für eine musikkulturelle Identität der Armenier in Libanon. Aufgrund der Zusammenhänge und Beziehungen zwischen den armenischen Communitys in Syrien und Libanon sowie aufgrund der vorherigen Angaben Migliorinos, kann man ähnliche musikbezogene Methoden der Identitätsbildung in Syrien stark vermuten und somit eine ähnliche substanzielle Grundlage armenischer musikkultureller Identität in Syrien.

In der Zeit zwischen den 50er- und den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts gab es eine Umschwung in der Bildung armenischer Identität sowie in den musikalischen Mitteln dieses Prozesses in Libanon, aus dem die syrischen Armenier wegen der zunehmenden Unterdrückung ausgeschlossen waren. Dabei durften die Letzteren aber die Entwicklungen unter den libanesischen Armeniern nur noch inoffiziell importieren und imitieren. Alajaji spricht zunächst von den Diskrepanzen, die die jugendlichen Armenier damals in ihrem Alltag gespürt haben. Zwischen den Hörgewohnheiten der Eltern, den vermittelten Liedern in den Schulen und Kirchen und den US-amerikanischen und europäischen Hits, die in Beirut verbreitet waren, fühlten sie sich verloren.⁷²¹ Ihr zufolge konnten weder die türkische Musik noch die armenische (traditionelle) Musik die Simultaneität der Vergangenheit und Gegenwart in jener Zeitphase zum Ausdruck bringen. Beide standen zudem nicht in Zusammenhang mit der damaligen Jugendkultur.⁷²² Die Suche nach neuen Ausdrucksformen unter den jugendlichen Musikern brachte dann ein neues Genre auf, nämlich das Estradayin-Genre. Als Pop-Lied-Genre wurde das Letztere zuerst vom Sänger Adiss Harmandian eingeführt, der Alajaji nach dafür Elemente aus verschiedenen Musikkulturen einschließlich der türkischen Pop-Musikkultur zusammenbrachte, jedoch auf Armenisch sang. Dies führte, so Alajaji, dazu, dass endlich und allmählich armenische Lieder anstatt der türkischen, libanesischen und

⁷¹⁹ Vgl. ebd., S. 104.

⁷²⁰ Vgl. ebd., S. 104 f.

⁷²¹ Vgl. ebd., S. 114 ff.

⁷²² Vgl. ebd., S. 118.

ägyptischen Lieder (und neben den englischen und französischen Liedern) auch im armenischen Zuhause zu hören waren. Der Beitrag dieser neuen armenischen Musik war tatsächlich zwiespältig. Zum einen durfte sie als armenische Musik eine neue Repräsentation aller libanesischen Armenier sein. Zum anderen erlaubte sie (als ein Produkt transkultureller Prozesse) eine Überwindung der armenischen Selbstghettoisierung.⁷²³ Musikalisch gesprochen wurden damit die substanziellen Inhalte der früheren musikkulturellen Identität gewechselt. Armenischsein hat also seitdem im Exil weniger mit der Musik an sich zu tun. Die Sprache wurde also allein dafür zuständig. Dennoch ist die neue musikkulturelle Identität in dem Sinne inklusiver geworden, als dass sie Musikelemente anderer ethnischer Gruppen einschloss.

Da Migliorino zufolge die syrisch-armenischen Kulturkreise die armenisch-kulturellen Entwicklungen in Libanon als einen Mittelpunkt der Inspiration und der Vorzüglichkeit angesehen haben,⁷²⁴ kann an dieser Stelle vermutet werden, dass das neue armenische Pop-Genre in Syrien einerseits in den jüngeren armenischen Kreisen bekannt war und andererseits von den syrisch-armenischen Sängern imitiert wurde. Einige, wie Paul Baghdadlian, verließen Syrien in Richtung Libanon und arbeiteten dort als Sänger des neuen Genres mindestens bis zum Ausbruch des libanesischen Bürgerkriegs (siehe Armenian National Committee of America 2011). Zusammengefasst konnte die armenische Community in Syrien nicht an den musikalisch-kulturellen Entwicklungen direkt auf syrischem Gebiet teilnehmen, sondern nur unter Bezugnahme auf armenische Aktivitäten in Libanon und nahm sie aber mindestens wahr und imitierte sie. Ihre musikkulturelle Identität basierte demzufolge nicht mehr allein auf den traditionellen armenischen Liedern, die in den Chören der Schulen, Kirchen und NGOs kollektiv weitergesungen wurden. Damit war sie inklusiver geworden sowohl im Sinne von verschiedenen Identifikationsquellen als auch im Sinne der Inklusion anderer Musiken.⁷²⁵ Zusätzlich zu den gemeinten Identifikations-

⁷²³ Vgl. ebd., S. 120 ff.

⁷²⁴ Vgl. Nicola Migliorino, *(Re)Constructing Armenia in Lebanon and Syria. Ethno-cultural Diversity and the State in the Aftermath of a Refugee Crisis* (= Studies in Forced Migration 21), New York und Oxford 2008, S. 166.

⁷²⁵ Eine weitere Veränderung in der armenischen Identität ereignete sich Alajaji zufolge in Libanon, als die politischen Parteien die Unerheblichkeit der Idee eines imaginierten Armeniens in der Diaspora, v. a. für die in Libanon geborenen Armenier, erkannten und zugleich das Thema des Völkermords in den öffentlichen armenischen Diskurs einführten. Dies beeinflusste seinerseits auch die Lieder des oben erwähnten Estradayin-Genres. Die einstigen Liebeslieder wurden nun „militaristisch“, wobei das Tempo „zu einem traurigen Beat“ verlangsamt und die tänzerischen Rhythmen durch den Marsch ersetzt wurden (vgl. Alajaji 2015: 130 f.). Ob diese Entwicklung auf

quellen kamen in den 90er-Jahren die Fernsehübertragungen aus Armenien hinzu, durch die den syrischen Armeniern neue Erscheinungen armenischer Kultur und Musik aus der 1991 unabhängig gewordenen Heimat vermittelt wurden. Diese (passive) Aktivität bot Migliorino zufolge neben anderen Aktivitäten Verbindungen mit einer armenischen Welt außerhalb Syriens an. Dadurch wurde die Idee einer armenischen Gesondertheit in Syrien verstärkt.⁷²⁶

Gleichwohl ersetzen die importierten armenischen Popmusikproduktionen sowie die Fernsehübertragungen anscheinend die fehlende Musikproduktion in Syrien. Trotzdem konnten die syrischen Armenier ein Element ihrer Musikkultur erhalten, nämlich ihre traditionellen Tänze. Diese sind ein wichtiger Bestandteil armenischer Musiktraditionen und sind somit in allen gemeinschaftlichen Zeremonien anwesend. Eben die „türkische“ Dehol-u-Zurna-Musik – ähnlich wie Ṭabl-wa-Mizmār-Musik – ist nicht total verschwunden und taucht u. a. in den Hochzeitszeremonien als Begleitmusik zu den armenischen Tänzen auf. Jedoch blieben die folkloristischen Darbietungen armenischer Tänze im Vergleich zu denjenigen der tscherkessischen Tänze bis zu den 90er-Jahren mehrheitlich dem armenischen Publikum vorbehalten, was ja einen Hinweis auf die Problematik der armenischen Integration in Syrien gibt.

Die heutige armenische musikkulturelle Identität ergibt sich in Syrien aus mehreren ungleichgewichtigen Quellen: den nicht mehr aktuellen Musiktraditionen einer verlorenen Heimat, die sowohl aus akademischen Kreisen, nämlich Komitas und seinen Nachfolgern, als auch aus einem kollektiven Gedächtnis, nämlich die Tänze und Dehol-u-Zurna-Musik, stammen; dem einstmaligen Estradayin-Genre und den folkloristischen und modernen Musikproduktionen aus Armenien und der Diaspora. Die Verhandlungsprozesse syrisch-armenischer kollektiver Identität, in die diese Quellen und die damit verbundenen musikalischen Aktivitäten einfließen, machen die Zersplittertheit jener Identität sichtbar und lenken daher von der erforderlichen Integration – im Sinne von Aufgeschlossenheit – in die syrische Gesellschaft ab.

Die beduinische alternative musikkulturelle Identität

Die Beduinen der arabischen Welt wurden bis vor Kurzem in der Forschung marginalisiert oder im Rahmen von Stereotypen betrachtet. Man hat also früher im Sinne der Traditionen, Werte, Glauben und Sitten nicht einmal zwischen den

musikalischem Gebiet auch die syrischen Armenier betroffen hat, ist eher zu bezweifeln, da ihnen, wie oben erwähnt, keine politisch-kulturellen Aktivitäten erlaubt waren.

⁷²⁶ Vgl. Migliorino, *(Re)Constructing Armenia in Lebanon and Syria* (wie Anm. 724), S. 181.

verschiedenen Stämmen unterschieden. Auch im musikalischen Sinne sind die arabischen Beduinen in Stereotypen verhaftet. Ein besonderes musikalisches Stereotyp ist in diesem Zusammenhang *aš-Šā'ir* (wörtl. der Dichter), nämlich der singende Rabāb-Spieler. Aš-Šā'ir spielt im arabisch-beduinischen soziokulturellen Leben eine wichtige, aber nicht alleinige Rolle. Sein Auftritt besteht aus einem Solo-Vortrag von Genres wie al-Qaṣīd und aš-Šrūqīy und kommt normalerweise in den Zusammenkünften vor, besonders wenn Besucher beim Stammesführer gastieren. Daher repräsentierte wahrscheinlich im Laufe der Zeit die Figur des Šā'ir die beduinischen Musiktraditionen. Ein weiteres musikalisches Stereotyp ist der auf dem Kamel reisende Beduine, der dabei al-Ḥudā' oder al-Ḥġainī singt und den es aber heute kaum noch gibt. In den heutigen Massenmedien werden die beduinischen Musiktraditionen auf die Praktiken von aš-Šā'ir und/oder auf die singend reisenden Beduinen reduziert. Im Gegensatz dazu pflegen die arabischen Beduinen in der Realität ein weites Spektrum von funktionellen Genres, die mit oder ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden.⁷²⁷ Des Weiteren bezieht ihr Instrumentarium in Syrien andere Instrumente als die Rabāb ein, wie z. B. aš-Šabbāba bzw. aš-Šaḥūla. Das Letztere kommt eher bei den zeremoniellen Tanz-Genres zum Einsatz. Bezüglich eines einheitlichen arabisch-beduinischen Tonsystems bzw. verschiedener arabisch-beduinischer Tonsysteme sind keine tief fundierten Untersuchungen vorhanden. Der jordanische Forscher Abdel-Hamid Hamam, dessen Beitrag über die jordanischen Beduinen der einzige in diesem Bereich ist, nennt hierbei dennoch einen Tetrachord, nämlich d-eb-f~~ḥ~~-g, und bezeichnet ihn als beduinisch. Zudem fügt er die Bayātī-, Ḥiġāz- und Šaba-Tetrachorde als vom urbanen Repertoire geliehene Modi hinzu.⁷²⁸ Für die syrischen Beduinen könnten solche Angaben gelten. Ob noch weitere Tetrachorde bei den syrischen Beduinen vorkommen und ob eine bzw. mehrere beduinische Intonationen des sog. Dreivierteltons die Besonderheit der arabisch-beduinischen Musik ausmachen, kann nur durch eine fundierte Feldforschung erkundet werden.

⁷²⁷ Royl verweist z. B. in seiner Sammlung u. a. auf drei beduinische Genres, die er bei einer Gruppe vom Fad'an-Stamm in Ġabal al-Biṣrī aufgenommen hat. Die Genres sind Tibārik (wörtl. Segnungen oder Ehrungen), Maftūl und Ġūla und haben anscheinend funktionelle Bedeutungen, da sie im Rahmen eines Krankenbesuchs von Frauen und Männern auf einer Feierlichkeit für die Genesung des Kranken gesungen werden (vgl. Royl (1974), Dokumentation zur VII OA 0148, Bd. 1, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 246 (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum)).

⁷²⁸ Abdel-Hamid Hamam, Art. „Beduin Music“, in: *NINGrove*, Bd. 3, London 2001, S. 60–63, hier: S. 61.

Mit der Sesshaftwerdung vieler Beduinen ergaben sich jedoch breite Veränderungen in den Lebensbedingungen, die u. a. die Entstehung einer gemischten Wirtschaft, nämlich das agrarpastorale System, einschließlich des Wandels von der Kamelherdenhaltung zu einer gemischten (Kamel und Schaf) oder alleinigen Schafherdenhaltung umfassten. Diese prägten anscheinend auch die soziokulturellen Praktiken mit, darunter die Musiktraditionen. So wird z. B. in der Literatur erwähnt, al-‘Atābā sei erst nach der Sesshaftwerdung entstanden⁷²⁹ oder die Melodietypen einiger Genres, wie z. B. die von al-Hġainī, haben sich nach der Sesshaftwerdung verändert.⁷³⁰ Dennoch sind die ethnografischen und v. a. musikethnologischen Studien auch in diesem Bereich im Rückstand und können jene Verhandlungsprozesse zwischen dem Pastoralismus und der Agrarwirtschaft unter den syrischen Beduinen sowie ihre Auswirkungen auf die soziokulturellen Praktiken kaum beleuchten.

Nichtsdestoweniger werden die sesshaften Beduinen, die heute den größten Teil der syrischen Beduinen bilden, ihre traditionellen Trachten noch tragen und ihre Traditionen möglichst noch beibehalten, von außen her erniedrigend als „Šawāya“ (Sg. „Šāwī“; hergeleitet aus *Šāt*: Schaf, oder aus dem Verb *Šāwā*: grillte bzw. verbrannte) bezeichnet.⁷³¹ Ihre arabisch-beduinische Musik wird mit einer Identität der Rückständigkeit verbunden. Dies nimmt selbstverständlich Einfluss auf ihre Selbstdarstellung. Sie nehmen sich selbst als eine am Rande der Gesellschaft lebende Gruppe wahr. Ihre Versuche, ihr Selbstbild sowie die Betrachtungsweise der Gesellschaft ihnen gegenüber zu kontern, spiegeln sich u. a. in der ständigen Übernahme neuer Traditionen – und manchmal Modetrends – wider. Diese Strategien, die zunehmend von den männlichen jüngeren Generationen dieser Gruppe ergriffen werden, sind im Allgemeinen zum Scheitern verurteilt, weil männliche und weibliche „Šawāya“ wegen ihres beduinischen Akzents und ihrer dunklen Hautfarbe im Auge der syrischen, v. a. städtischen Gesellschaft bis auf Weiteres eine abzuwertende Gruppe bleiben. Auf musikalischem Gebiet manifestieren sich die Selbstaufwertungsversuche von

⁷²⁹ Vgl. Qal‘ahġī, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā’ī* (wie Anm. 416), S. 39.

⁷³⁰ Vgl. al-Haurānī, *Al-Uġniya aš-Ša‘biya fī Ḥaurān* (wie Anm. 515), S. 16.

⁷³¹ In der Tat wird diese Bezeichnung mehr für die sesshaften Beduinen in Nord- und Nordostsyrien verwendet, während die sesshaften Beduinen in Mittel- und Südsyrien der Bezeichnung im Allgemeinen entflohen. In diesen Gebieten werden sie also entweder alles in allem als „Badū“ (wörtl. Beduinen) oder mit dem Namen ihres Stammes benannt. Zudem werden auch mehr oder weniger von dieser Bezeichnung diejenigen „ehemaligen“ Beduinen ausgeschlossen, die relativ schon länger sesshaft geworden sind, wie z. B. die aus den Stämmen *al-Abī Ša‘bān* und *al-‘Aqīdāt* stammenden Einwohner der Städte ar-Raqqa und Dair az-Zūr.

„aš-Šawāya“ u. a. in der Verwendung von Techno-Effekten als Unterstützung der rhythmischen Tanzfunktion jeweiliger Lieder und von Elektroinstrumenten für das Musizieren der jeweiligen traditionellen Liedmelodien. Dadurch wurde im Endeffekt das heutige „šawīya“ (Adjektiv von Šawī) Pop-Tanzlied geboren.⁷³²

Dass sich überwiegend nur die beduinischen traditionellen Gruppentanzlieder in Form von Pop-Liedern den Weg in das 21. Jh. gebahnt haben, liegt an der Natur der arabisch-beduinischen Gesellschaft und zugleich an den sich verändernden Lebensbedingungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einschließlich der zunehmenden gesellschaftlichen Stigmatisierung: Fast alle Zeremonien der arabisch-beduinischen Gesellschaft werden mit Gruppentanz begleitet, d. h. die musikalisch-tänzerischen Angelegenheiten zur sozialen Interaktion und somit zur kollektiven Identitätsstiftung sind bei ihnen vielfältig und verbreitet.⁷³³ Die Sesshaftwerdung hat seinerseits zwar vielen funktionellen Musiktraditionen ein Ende gesetzt oder mindestens verändert. Einige der kollektiven funktionellen Musiktraditionen haben diese Verwandlung deswegen überlebt, weil sie wichtig für den Gruppenzusammenhalt unter den verstreut angesiedelten Beduinen waren. Diese waren sozusagen die umfangreichsten oder anders gesagt diejenigen Musiktraditionen, die bei jeder sozialen Angelegenheit Anwendung finden konnten. Dann erhöhte sich der gesellschaftliche Druck auf die Mitglieder der sesshaften Beduinen und erforderte eine kollektive Antwort auf die Demütigungen und Verunglimpfungen. Das Kultivieren der verschiedenen arabisch-beduinischen Tanzlieder, bei denen die Mitglieder Schulter an Schulter, Hand in Hand und in großem Kreis zusammen tanzen, war nämlich die Antwort. Dadurch ist seitdem die „Šawāya“-Identität gekennzeichnet. Auf der anderen Seite hat die globale Technologisierung des Lebens auch einige funktionelle Genres eliminiert, die nun bereits durch Radio, TV und CD-

⁷³² Es sei an dieser Stelle zu erwähnen, dass dem „šawīya“ Pop-Tanzlied prinzipiell eine frei improvisierte Introdution vorangeht. Die Introdution wird durch eine Frage-Antwort-Interaktion zwischen dem Sänger und dem begleitenden Musiker – heute einem Keyboarder – konstituiert und dabei ‘Atābā oder Mauwāl genannt. Sie soll aber auf keinen Fall mit den gleichnamigen, im vierten Kapitel thematisierten Genres verwechselt werden, da in ihr die Anforderungen der beiden gleichnamigen Genres nicht erfüllt werden. Mit den beiden Genres hat sie also nur die freie Improvisation gemeinsam.

⁷³³ Im Rahmen eines aktuellen Films namens „al-Ašğār al-Waḥīda“ (wörtl. Die einsamen Bäume), der in den Gebieten der sog. demokratischen Föderation in Nord- und Ostsyrien (kurdisch auch als Rojava bekannt) gefilmt wurde und einige der dortigen Facetten der Musiktraditionen behandelt, wird u. a. eine tanzende Gruppe von „aš-Šawāya“ gezeigt, darunter ein Sänger und ein Šabbāba-Spieler. Wenn man die hinzugefügten Soundeffekte vernachlässigt, kann die Darbietung als ganz traditionell angesehen werden (siehe Komîna Film a Rojava 2024).

Spieler ersetzt werden. Die Technologisierung hat, wie an vielen Orten, auch die erhaltenen beduinischen Musiktraditionen getroffen und neue moderne Klangfarben in das Tanzlied der „Šawāya“ eingeführt. Heute bildet das kollektive Pop-Tanzlied einschließlich der Tänze selbst für die Mitglieder dieser Gruppe eine Identität.

Ob man heute noch von einer kollektiven musikkulturellen Identität der arabisch-nomadischen Beduinen in Syrien sprechen kann, ist zu bezweifeln. Denn die heutigen nomadischen Beduinen sind vielmehr halbnomadisch. Sie bewegen sich nur innerhalb eines kleinen Gebiets im Verbund einiger Familien oder als vereinzelte Familien – also keine großen Stammesbewegungen mehr – und führen entweder eine Schafherdenhaltung als Tätigkeit aus oder arbeiten in verschiedenen Tätigkeiten in den benachbarten Vororten und Städten, wie z. B. als Bauern, Lastwagenfahrer oder Bauarbeiter. Andere „ehemalige“ Beduinen, die früher sesshaft geworden sind und einen städtischen Lebensstil führen, haben gar keinen Bezug mehr zum nomadischen Leben ihrer Vorfahren. Daher sollte man an dieser Stelle lieber von einer sesshaft-beduinischen musikkulturellen Identität sprechen, die in ihrem jetzigen Zustand einen festen Widerstand gegen die gesellschaftliche Stigmatisierung bildet und durch *Klangfarben-Modernisierungen* einen neuen Charakter zu absorbieren versucht. Sie basiert jedoch gleichzeitig, wenn auch nur zum Teil, auf den substanziellen Merkmalen der einstmaligen arabisch-beduinischen Musiktraditionen.

Die turkmenischen alternativen musikkulturellen Identitäten

Hier sind zwei bzw. drei Gruppen gemeint: die nicht arabisierten Turkmenen, die arabisierten Turkmenen und die „Nawar“. Es sind jedoch kaum sozial-, politisch- und musikwissenschaftliche Studien über die jeweiligen Gruppen verfügbar, durch die man eine Vorstellung von den musikkulturellen Identitäten dieser Gruppen erhalten könnte. Dennoch könnten hier mit etwas Verallgemeinerung einige Bemerkungen eingebracht werden. Die nicht arabisierten Turkmenen, besonders in Mittel- und Nordsyrien, pflegen vermutlich immer noch ihre eigenen Musiktraditionen. Ihre musikkulturelle Identität baut dann in erster Linie auf den eigenen Musiktraditionen auf. Doch angesichts ihrer Situation als eine türkisch sprechende Minderheit unterhalten sie eine besondere identifikatorische Beziehung zur türkischen Kultur und somit zur türkischen (Pop-)Musik im Allgemeinen.

Die arabisierten turkmenischen Familien und Stämme identifizieren sich, genau wie bei den von den nordsyrischen Kurden sog. *Kurdê Şamê* (wörtl. die

Kurden von Damaskus), hingegen nicht mehr mit den überlieferten Musiktraditionen ihrer Vorfahren. Ihre musikkulturelle Identität kann hier nicht genau festgestellt werden, weicht aber sicherlich von derjenigen der nicht arabisierten Turkmenen ab und nimmt vermutlich verschiedene städtisch-arabische Einflüsse auf.

„An-Nawar“ pflegen heute in Syrien die problematischste alternative musikkulturelle Identität. Im vierten Kapitel wurden die gesellschaftliche Lage und Stigmatisierung der „Nawar“ ihrer verschiedenen Tätigkeiten wegen schon geklärt. Was die musikalischen Aktivitäten betrifft, gehen die „Nawar“ aus der Sicht eines beträchtlichen Bevölkerungsteils einer herabwürdigenden Tätigkeit nach, nämlich im Allgemeinen der des Gegen-Entgelt-Musizierens und im Besonderen des Musizierens und Tanzens in den Nachtclubs. Dieses Werturteil, das in der syrischen Wirklichkeit großteils für alle tätigen Musiker gilt, bildet zwar den Kontext für die Selbstdarstellung der immer noch im Tanz- und Musikbereich tätigen „Nawar“. Die Benachteiligung beeinflusst aber im Vergleich zu ihrer Assimilierung der Beduinen weniger die Formung ihrer musikkulturellen Identität. Denn ungeachtet des musikalischen Inhalts ihres Repertoires glauben sie an einen arabisch-beduinischen Ursprung ihrer Kultur einschließlich der Musik und wollen als arabische Beduinen wahrgenommen werden. Auch für die heute nicht mehr als MusikerInnen oder Tänzerinnen tätigen „Nawar“ gelten derselbe benachteiligende Kontext und die inszenierten beduinischen Inhalte der musikkulturellen Identität.

Im Prinzip kann trotz des Fehlens adäquater musikwissenschaftlicher Untersuchungen von Ähnlichkeiten zwischen der Musik von „an-Nawar“ und den arabisch-beduinischen Musiktraditionen gesprochen werden, wie z. B. beim nasal-schrillen Gesangsstil, bei der Intonation der Tonhöhen, beim Dialekt usw. Ob die Ähnlichkeit sich auch über die intrafunktionellen Genres – also diejenigen Genres, die nur in den eigenen Zeremonien, Zusammenkünften und Angelegenheiten des jeweiligen „Nawar“-Stamms vorgetragen werden –, wie z. B. die Hochzeitslieder der Frauen, Wiegenlieder, Krankenbesuchslieder usw., oder eben bei nicht funktionellen Genres, wie z. B. al-Qaṣīd und aš-Šrūqīy, erstreckt, kann hier wegen fehlender ethnologischer Feldforschungen und Tonaufnahmen nicht ermittelt werden. Andererseits sind die heutigen kommerziellen Pop-Tanzlieder von „Nawar“-SängerInnen, wie z. B. diejenigen der Sängerin Sārīa as-Sauwās, nicht mit den alten bekannten arabisch-beduinischen Genres zu vereinen. Vielmehr suchen diese SängerInnen heute in ihren Liedern eine Assimilation an das Pop-Tanzlied der „Šawāya“ oder, wie viele syrische Pop-Lied-

SängerInnen, an das heutige Pop-Tanzlied der Küstengebirgsregionen.

Zu sagen, dass die „Nawar“ bewusst eine Doppelidentität im musikalischen Sinne führten bzw. weiterführen, ist eher unzutreffend. Die Assimilierung an die Beduinen ist keine Nach-Außen-Identität, sondern wird in jedem Moment und durch jede Handlung, darunter musikalische Handlungen, konstituiert. Dennoch muss man heute zwischen der früheren beduinisch orientierten musikkulturellen Identität der „Nawar“ und der neuen, atmosphärisch nachtklubbezogenen musikkulturellen „Nawar“-Identität unterscheiden. Auch die heutige Pop-Lied-Produktion der „Nawar“-SängerInnen hat mit der beduinisch orientierten musikkulturellen Identität der „Nawar“ kaum zu tun. Daher ist im Endeffekt bei der „Nawar“ – als Gruppe – eher von einer Spaltung der soziokulturellen Identität die Rede. Die Identität der „Nawar“ und damit ihre musikkulturelle Identität ist also zwischen Stigmatisierung, Modernisierung bzw. Technologisierung, Armut und „Ursprungslosigkeit“ gespalten.

Die religiös bedingten musikkulturellen Identitäten

Der Begriff der „religiös bedingten musikkulturellen Identität“ bedeutet nicht, dass ausschließlich die religiösen Musiktraditionen das musikbezogene Zugehörigkeitsgefühl der jeweiligen religiösen Gruppe zum Ausdruck bringen oder mitkonstituieren. Denn die Drusen und besonders die Alawiten haben keine erhebliche religiöse Musik, leiten aber aus ihren profanen, meist mit anderen Gruppen geteilten Musiktraditionen eine musikkulturelle Identität ab. Die Christen – egal ob Maroniten, griechisch-katholische oder -orthodoxe – im Küstengebirge, as-Suwaidā' und Dar'ā leiten ihre musikkulturelle Identität z. T. ebenso aus den jeweils gemeinsamen profanen Musiktraditionen mit den Alawiten, Drusen und ḥaurānischen Sunniten einschließlich der Beduinen ab. Unter den Christen im Allgemeinen ist außerdem eine vergleichsweise stärkere Assimilierung an die westliche Kultur und Musik erfolgt, welche einerseits mit der gesellschaftlichen Unterdrückung unter den Osmanen und andererseits mit den christlichen Missionsinstitutionen, den von ihnen importierten westlichen Kulturprodukten und dem Immigrieren vieler Christen nach Europa und Amerika zu tun hat.

Zu den Gruppen, die sich heute als religiöse bzw. ethnoreligiöse Gruppen in Syrien wahrnehmen, gehören zusätzlich zu den gerade genannten Gruppen die Assyrer, die Syrisch-Orthodoxen – einschließlich des katholischen Zweigs dieser Kirche –, die Schiiten, die Ismailiten, die Maroniten und die Jesiden. So wie die früher erwähnten alternativen ethnisch bedingten musikkulturellen Identitäten

ten durch ihre Unterschiedlichkeit zur Leitkultur-Identität alternativ sind, sind die in diesem Zusammenhang erwähnten Identitäten ebenfalls alternativ.

Die musikkulturellen Identitäten der Ismailiten, Jesiden, Schiiten und Sunniten

Die Situation der Ismailiten in as-Salamīya ähnelt, wie im vierten Kapitel erwähnt, derjenigen der Drusen, d. h. sie mussten auch in einer arabisch-beduinischen Umgebung überleben. Doch sie haben u. a. trotz der Assimilierung an die arabisch-beduinischen Musiktraditionen kaum eine Identitäts-Assimilierung erzielt und haben deshalb im Gegenteil zu den Drusen für sich selbst daraus kein Arabischsein hergeleitet. Des Weiteren sind die syrischen Ismailiten im Allgemeinen für ihre Offenheit gegenüber anderen Identitäten bekannt und führen im Prinzip keinen Diskurs eines ausschließlich eigenen Kulturerbes.

Die Jesiden sind, wie auch Sebastian Maisel merkt, eine „Doppel-Minderheit“.⁷³⁴ Sie sind also zum einen Kurden und zum anderen Jesiden. Die Phasen ihrer Identitätsformung seit dem 16. Jh. bis zum heutigen Tag zeigen religiöse, ethnische und v. a. politisch-nationalistische Orientierungen:⁷³⁵ Ihre ursprünglich religiöse Identität habe im Syrien der 1930er-Jahre einen ethnischen und politisch-nationalistischen Beigeschmack erworben, als die Franzosen ihrer Minderheitenpolitik entsprechend die Kurden und Jesiden stärkten. Die Jesiden wurden dann ein Teil der damaligen kurdisch-nationalistischen Bewegung und haben bis vor Kurzem unter der Baʿt-Herrschaft eine ähnliche Unterdrückung erlebt.⁷³⁶ Es ist dennoch wegen fehlender Fachquellen nicht klar, ob diese Umschwünge der Identität sich auch auf musikalischem Gebiet ereigneten bzw. ob z. B. das Praktizieren kurdisch-profaner Musik vor den 1930er-Jahren vernachlässigt worden war. Die jesidische Doppelidentität offenbart und konstituiert sich zugleich heute jedenfalls durch das Praktizieren jesidisch-religiöser und kurdisch-profaner Musiktraditionen (s. S. 214 f.).

Die syrischen Schiiten stellen ihre Identität u. a. mittels religiöser Musiktraditionen zur Schau. Das liegt daran, dass sie als religiöse Minderheit in Syrien hauptsächlich in ganz Westsyrien, also ein Paar Dörfer in Nord-Aleppo, Nord-Idlib, West-Ḥimṣ und Nordwest-Ḥamā, Süd-Damaskus sowie in der Altstadt

⁷³⁴ Vgl. Sebastian Maisel, *Yezidis in Syria. Identity Building among a Double Minority*, Lanham und London 2017, S. 17.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 129.

⁷³⁶ Vgl. ebd., S. 138.

von Damaskus, verbreitet sind und somit keine einheitliche profane Musiktradition haben. Ihre musikbasierte Identitätszurschaustellung beschränkt sich dennoch nicht auf die religiösen und profanen Angelegenheiten, denn im Alltag sind Handlungen, wie z. B. das Abspielen von spezifischer religiöser Musik im eigenen Laden, in Syrien bekannt. In der Tat machen von solchen Handlungen nicht nur die schiitischen Individuen Gebrauch, sondern auch die Individuen anderer Gruppen wie die sunnitischen. Die letztere Gruppe ist aber – als religiöse Gruppe betrachtet – in ganz Syrien noch breiter verstreut und hat keine einheitlichen profanen Musiktraditionen im wirklichen Sinne. Hingegen haben sie – mindestens in Bezug auf die Genres – ziemlich einheitliche religiöse Musiktraditionen, die von Individuen gleichfalls im Alltag in Orten gemischter Natur – also gleichzeitig der Öffentlichkeit und Privatheit –, wie z. B. dem eigenen Laden oder dem eigenen öffentlichen Verkehrsmittel, abgespielt werden. Auch unter Gruppen ohne spezifische religiöse Musiktraditionen, wie z. B. den Alawiten, erfolgt die musikbasierte Identitätszurschaustellung durch ähnliche Handlungen, wo aber eine bestimmte, ethnisch-sprachlich orientierte Musik abgespielt wird.

Die musikkulturelle Identität der Drusen

Wie im vierten Kapitel erwähnt, leben die meisten syrischen Drusen in as-Suwaidā'. Deshalb wird hier in erster Linie diese Community in Betracht gezogen. Außerdem wurden über die anderen Drusen-Communities kaum ethnografische Studien getätigt. Ihre musikkulturellen Identitäten stehen höchstwahrscheinlich teilweise in Verbindung mit den musikkulturellen Identitäten ihrer Umgebung. Abgesehen davon ist die kollektive musikkulturelle Identität der südsyrischen Drusen hauptsächlich arabisch-beduinisch orientiert. In den Anfängen der Siedlung bestand der Zweck dieser durch Assimilierung erworbenen Zweitidentität in der Anpassung an die mehrheitlich arabisch-beduinische bzw. ḥaurānische Umgebung. Doch mit der Zeit war es anscheinend nicht mehr möglich, sich dieser Identität zu entledigen, da sie auch eine Grundlage für die Beziehungen mit den benachbarten arabisch-beduinischen und ḥaurānischen Stämmen und Ortschaften geworden war. Deshalb vereinten sich die ursprüngliche religiöse Drusen-Identität und die arabisch-beduinische Zweitidentität. Auch deswegen sehen die Laien heutzutage die assimilierten Genres als eigene Genres an.

Die Genres, die die Neankömmlinge im Rahmen der Assimilierung übernahmen, umfassten Abū Ismā'īl zufolge al-Qaṣīd (Sologesang), aš-Šrūqīy

(Sologesang), al-Ḥġainī (Solo- und Gruppengesang), al-Ġūfīy (Gruppengesang), al-Ḥudā' (Gruppengesang) und ad-Daḥḥa (gemischter Gruppengesang und -tanz).⁷³⁷ Es wurden dennoch auch Lieder funktioneller Subgenres assimiliert. Diese nennt Abū Ismā'īl namentlich nicht, fügt aber Beispiele von ihnen zu den eigenen Liedern funktioneller Subgenres hinzu (siehe z. B. Abū Ismā'īl 2012: 166 u. 185 f.). Demgegenüber gehören Genres wie al-Hūlīya (Solo- und Gruppengesang; z. T. Frauengesang), az-Zaġal (Solo- und Wettbewerbsgesang), al-‘Atābā⁷³⁸ (Sologesang) und al-Miġanā (Solo- und Gruppengesang) zu den mitgebrachten Genres.⁷³⁹ Zudem blieben die beduinisch-ḥaurānische Sprache und die Melodietypen der assimilierten Genres – soweit bekannt – bis heute unverändert. Ebenfalls bewahrt man in as-Suwaitā' bis heute die ursprünglichen Melodietypen der mitgebrachten Genres auf bzw. hält sie durch den seitdem ununterbrochenen Austausch mit den ursprünglichen Siedlungsgebieten in Libanon lebendig. Bei der Darbietung der mitgebrachten Genres verwenden die Sänger jedenfalls einen modifizierten lokalen Dialekt. So wird z. B. al-‘Atābā in ihrem – melodisch betrachtet – westlichen Stil (*‘Atābā Ġarbīya*), jedoch mit beduinischem Akzent aufgeführt.⁷⁴⁰ Bezüglich des Instrumentariums findet man bei den südsyrischen Drusen die Rabāb, aš-Šabbāba und al-Miġwiz, das die sesshaften Beduinen selbst nach der Sesshaftwerdung von den Bewohnern ländlicher Gebiete übernahmen – oder vielleicht selbst erfanden. Dennoch sind unter

⁷³⁷ Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 110.

⁷³⁸ Die Behauptung, al-‘Atābā gehöre zu den mitgebrachten Genres, ist aus historischer Perspektive problematisch. Die Entstehung dieses Genres wird den sesshaften Beduinen und v. a. dem Ġbūr-Stamm zugeschrieben. Im frühen 17. Jh. wanderte dieser Stamm Zakariyā zufolge zur syrischen Wüste bzw. zum rechten Ufer des Euphrats und musste im Laufe des 18. Jahrhunderts seine Siedlung aufgrund von Konflikten mit anderen Stämmen mehrmals wechseln. Viele Mitglieder des Ġbūr-Stamms ließen sich dann in vielen Gebieten des heutigen Irak nieder. Andere blieben innerhalb des heutigen syrischen Gebiets und siedelten am Chabur-Fluss nördlich von al-Ḥasaka. Die Konflikte dauerten bis zum Jahr 1863 an (vgl. Zakariyā ²1983: 641 ff.). Es gibt zudem keine genauen Angaben über die Zeit, in der dieser Stamm sesshaft wurde und zur Schafherdenhaltung überging. Zu vermuten ist jedenfalls, dass sich dieses im Laufe des 18. Jahrhunderts ereignete. Die Auswanderungszeit von al-‘Atābā in die westlichen Gebiete Syriens kann sich demzufolge als die Zeit zwischen dem späten 18. und frühen 19. Jh. berechnen lassen. Damit war al-‘Atābā entweder mit den folgenden Drusen-Zuwanderungen im 19. Jh. in Richtung as-Suwaitā' gewandert, nachdem es ursprünglich durch den Handel im Libanongebirge angekommen war, oder ist direkt durch andere Wege in as-Suwaitā' gelangt.

⁷³⁹ Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 50.

⁷⁴⁰ Vgl. Royl (1972), VII OA 0121, Bd. 28, Spur II, Aufnahme-Nr. 151; u. VII OA 0121, Bd. 29, Spur I, Aufnahme-Nr. 152 (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum). In der ersten Tonaufnahme werden vor und nach dem ‘Atābā andere Lieder und Genres dargeboten, was anscheinend eine der dortigen Aufführungspraktiken dieses Genres darstellt.

ihnen die Darbuka und besonders die Ud sehr beliebt, sodass heutzutage viele syrische Ud-Spieler aus as-Suwaidā' stammen. Die Ud und die Darbuka kommen jedenfalls bei einem ganz anderen Repertoire zum Einsatz. Dieses bezieht sich überwiegend auf das Repertoire der sog. klassischen arabischen Musik sowie das des zuvor genannten arabischen modernen Liedes, z. B. dasjenige von Umm-Kulṭūm und Farīd al-Aṭraš.

Im kontextuellen Sinne bildet sich die Selbstidentifizierung der südsyrischen Drusen mit den drei Repertoires zwar nicht aus einer einzigen Quelle heraus. Die dazu führenden Rahmenbedingungen verbinden sich jedoch mindestens bezüglich der beiden neuen Repertoires mit dem Arabismus. Das ältere Repertoire ist seinerseits auch kein vollkommen ausschließliches Drusen-Kulturerbe, da viele seiner Komponenten mit anderen Gruppen in Libanon geteilt werden. Die Aufbewahrung des alten Repertoires kann vielleicht u. a. als eine Pflege der Beziehung zu den ursprünglichen Siedlungen in Libanon angesehen werden. Ob das aber genug sei, um seine Verkörperung des Druseseins zu vermuten, darf hier durchaus bezweifelt werden. Dieses ursprüngliche Drusesein ist in erster Linie eine religiös bedingte Identität und trägt in seinem Kern keine musikkulturellen Aspekte. Die Erhaltung des alten Repertoires offenbart hingegen offensichtlich den allgemeinen Willen, die alten Lebenskontexte, wie z. B. den des männlichen abendlichen Zusammentreffens, aufzubewahren.

Gleichwohl waren die übernommenen funktionellen Musiktraditionen bei der Assimilierung an die beduinisch-ḥaurānische Umgebung bereits in ein vorab fixiertes soziokulturelles beduinisch-ḥaurānisches Verhaltensmuster integriert. Dies gilt v. a. für Genres wie al-Ġūfīy, al-Ḥudā' und ad-Daḥḥa. Selbstverständlich entwickelte sich das neue Drusen-Verhaltensmuster aus einer Mischung zwischen den mitgebrachten und übernommenen Verhaltensmustern. Die funktionellen Genres und Subgenres der beiden Repertoires werden daher in derselben jeweiligen Zeremonie, der ein bestimmtes gemischtes Verhaltensmuster zugrunde liegt, nebeneinander gesungen. Beispielsweise nennt Abū Ismā'īl eine – anscheinend verkürzte – Reihenfolge des traditionellen Hochzeitsgeschehens in Südsyrien einschließlich der dabei zu singenden Genres und Lieder.⁷⁴¹ Dabei merkt man, wie der Vortrag von al-Ġūfīy und al-Ḥudā' nur in bestimmten Momenten vorkommt, in denen die Großzügigkeit und der Mut der beteiligten meist männlichen Personen gezeigt werden soll. Hingegen sind die allermeisten anderen Lieder einerseits Frauenlieder und andererseits nicht assimiliert. Abge-

⁷⁴¹ Vgl. Abū Ismā'īl, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn* (wie Anm. 336), S. 165–171.

sehen davon kann die neue Mischung als eine ausschließliche Drusen-Erfindung betrachtet werden. Die Selbstidentifizierung mit einem zusammengesetzten *transkulturellen* Verhaltensmuster zeichnet das Leben der Drusen in as-Suwaitā' aus. An dieser Stelle kann man sagen, dass die neue zweischichtige, jedoch total gesamtheitliche Drusen-Identität in Südsyrien das echte Äquivalent des Druseseins repräsentiert.

Die nächste Entfaltung der Drusen-Identität hing mit der politischen Lage im Lande zusammen und stand in Verbindung mit der damals zunehmend verbreiteten Ideologie des Arabismus. Anscheinend ereignete sich aber die Selbstidentifizierung mit dem Letzteren in den Anfängen der Besatzungszeit nur unter den Drusen-Clanchefs, die schon Kontakte zu den damaszenischen Eliten⁷⁴² sowie zur arabisch-nationalistischen Bewegung in Damaskus pflegten,⁷⁴³ und entwickelte sich erst später in den 50er-Jahren im Rahmen des Masseneintritts in die Ba' t-Partei zu einem kollektiven Bewusstsein. Zu sagen, dass die Selbstidentifizierung mit dem arabischen klassischen Musikrepertoire unmittelbar und alleine dadurch in Bewegung gesetzt wurde, ist jedenfalls unzutreffend. Viele Musiker und Enthusiasten in as-Suwaitā' wurden, wie überhaupt viele Syrer, diesem breiten Genre durch ägyptische und danach syrische Radiostationen zugeführt. Des Weiteren trug zur Bekanntheit dieses Genres auch die Tatsache bei, dass bekannte MusikerInnen dieser Musikszene ursprünglich aus as-Suwaitā' stammten, wie z. B. der Sänger und Ud-Spieler Farīd al-Aṭraš und seine Schwester, die Sängerin Asmahān. Selbstverständlich hat die Verbreitung des Arabismus sowie der arabischen klassischen Musik unter den südsyrischen Drusen die Selbstidentifizierung mit dem Arabischsein vorangebracht.

Im Endeffekt verdecken die sozial und politisch bedingten Selbstidentifizierungen mit jeweils der beduinisch-ḥaurānischen Umgebung und dem Arabismus nicht die religiösen Zugehörigkeiten unter den Drusen, sondern stärken diese. Denn das Drusesein impliziert auch das Arabischsein v. a. durch einen Diskurs, den u. a. die arabisch-beduinischen Traditionen und Werte der Großzügigkeit, des Mutes und des Feuereifers bestimmen. Ebenfalls waren auch die o. g. funktionellen Genres durch ihre Evokation des Arabischseins ein wesentlicher Bestandteil des Druseseins.

Allerdings blieben und bleiben die Drusen in Syrien weder vom Einfluss globaler und arabischer Musikmärkte noch von den gesellschaftlichen und poli-

⁷⁴² Vgl. Khoury, *Syria and the French Mandate* (wie Anm. 632), S. 160 f.

⁷⁴³ Ebd., S. 167.

tischen Entwicklungen im arabischen und syrischen Raum isoliert. Ein leichter, bis in bestimmten Fällen starker Abbau des soziokulturellen Verhaltensmusters unter den südsyrischen Drusen ist also heute merkbar. Viele Bestandteile dieses Verhaltensmusters werden dann aufgegeben oder modifiziert praktiziert. Andere werden nur im Namen von *al-Wāğib al-Iğtimā'ī* (wörtl. der sozialen Pflicht) ausgeübt. So wird z. B. der strikte Inhalt des Hochzeitsritus nicht mehr wie früher eingehalten. Auch musikalisch fallen dabei einige Genres aus. Traditionelle Tanzlieder werden ihrerseits von modernen Musikensembles modern dargeboten, die hierzu elektronische und nicht einheimische Instrumente spielen. Abgesehen vom Hochzeitsritus erarbeiten sich einige Musiker aus as-Suwaidā' gerne die Volksmelodien und -lieder, um neue musikalische Experimente und Ergebnisse zu erzielen. Trotzdem erweisen sich das Drusesein und die zweischichtige Drusen-Identität hartnäckig gegenüber der Modernisierung oder der Veränderung. Heute wird die kollektive musikkulturelle Identität der Drusen zwar von verschiedenen Impulsen geformt. Doch sie basiert immer noch auf den o. g., zusammengesetzten substanziellen und kontextuellen Merkmalen.

Die alawitische musikkulturelle Identität

Gering an der Zahl sind tatsächlich die Studien, die sich den Musiktraditionen im sog. Alawiten-Gebirge widmeten. Zudem wird aus politischen und religiösen Gründen die dortige Klan-Diversität der Alawiten und die damit verbundenen Unterschiede ihrer Sitten und Traditionen in der ethnografischen Forschung kaum beleuchtet. Gleichwohl werden hier hauptsächlich zwei Quellen für die Untersuchung alawitischer musikkultureller Identität einbezogen: *Al-Baħr at-Tālīq* von Firyāl Salīmah aš-Šwaikī und die Syrien-Sammlung von Ekkehart Royl. Über beide wurde bereits berichtet. Zu bedenken ist dennoch, dass Royl seine Sammlung in den frühen 70er-Jahren anfertigte, als die Massenmedien und besonders das Radio bereits für die Neuformung des dortigen Repertoires gesorgt hatten. Dies erkennt man an der Vielfältigkeit des von ihm dort aufgenommenen Materials. Es werden z. B. libanesisch- und irakische (Pop-)Lieder sowie besonders beduinische Genres mit Rabāb-Begleitung von den Musikern aufgeführt.

Geografisch gesprochen bilden die nordwestlichen Berge Syriens einerseits eine gute Abschottungsmöglichkeit. Von diesem Merkmal profitierten zwar die dort lebenden, als alawitisch bezeichneten Stämme. Dies bedeutete aber auf keinen Fall eine vollständige Isolierung von den benachbarten Gruppen, v. a. den überwiegend griechisch-orthodoxen Christen. Die Letzteren lebten Jahr-

hunderte vor der Entstehung der alawitischen Sekte besonders in den südlichen Teilen jener Berge an der heutigen Grenze zu Libanon und teilen mit den Alawiten z. B. viele Feste, die, wie im Fall von *ʿId aṣ-Ṣalīb* (der Kreuzerhöhung), einen direkten christlichen Ursprung haben. Andererseits bildet das syrische Küstengebirge, v. a. die mittleren und südlichen Teile, eine kulturelle Kontinuität der Libanon- und Antilibanongebirge, obwohl die drei Gebirge – geografisch gesprochen – voneinander durch die sog. „Lücke von Ḥimṣ“ getrennt sind. Viele mündlich überlieferte Lieder und Genres, wie z. B. *Yā Bū z-Zuluf*, *Yā Hwyalak*, das westliche *ʿAtābā* und *al-Miḡanā*, werden in den drei Gebirgen fast ohne Unterschiede gesungen. Jedenfalls macht aš-Šwaikī in ihrem Buch eine Bemerkung, die hier für die Erkundung des Repertoires im Küstengebirge von Nutzen sein kann. Bezüglich zweier Lieder, nämlich *Zannūba*⁷⁴⁴ und *Mānī Yumma Mānī*,⁷⁴⁵ merkt sie den Umfang ihrer Verbreitung im Gebiet von Latakia bzw. im nördlichen Teil des Gebirges an und zudem – im Falle des ersten Liedes – in nicht alawitischen nahebei gelegenen Gebieten wie Ġisr aš-Šuḡūr. Obwohl das zweite Lied ursprünglich ein beduinisches Lied und in anderen Orten wie Banniš nahe Idlib und Dair az-Zūr⁷⁴⁶ bekannt ist, deutet die Verbreitungsbeschränkung beider Lieder auf den nördlichen Teil des Gebirges auf das Vorhandensein von unterschiedlichen lokalen Repertoires hin. Und trotz der von den Massenmedien verursachten Vereinheitlichung des Küstengebirge-Repertoires kann man davon ausgehen, dass es früher zwei dortige lokalitätsübergreifende Repertoires gab: ein nördliches Repertoire, das auch in Idlib und vielleicht im *al-Ġāb*-Flachland bekannt war, und ein südliches Repertoire, das mit den Bewohnern des Libanon- und Antilibanongebirges geteilt wurde.

Dennoch umfasst das Siedlungsgebiet der Alawiten kleine Teile des östlich gelegenen Ġāb-Flachlands sowie besonders Gebiete in Ost-Ḥimṣ und West-Ḥamā. Dort lebten früher auch christliche Bauern und daneben halbnomadische Beduinen. Einige beduinische Familien ließen sich bereits im 17. und 18. Jh. im Ġāb-Flachland nieder und gründeten eigene Dörfer (siehe Zakarīyā ²1983: 546 f.). Damit war der Austauschkreis der Alawiten, die dann auch mit den Beduinen an ökonomischen und kulturellen Austauschbeziehungen intensiver und direkter teilnehmen konnten, umfangreicher. Dadurch drangen anscheinend

⁷⁴⁴ Vgl. aš-Šwaikī, *Al-Baḥr at-Ṭālīt* (wie Anm. 350), Bd. 2, S. 5. Bei einem Šabbāba-Auftritt in der Roysl-Sammlung ist ein ähnliches Lied zu hören (Aufnahme-Nr. 178).

⁷⁴⁵ Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁴⁶ In der Roysl-Sammlung sind beide jeweils mit der Aufnahme-Nr. 106 unter den Namen *Mānī* und mit der Aufnahme-Nr. 190 unter den Namen *Mānī Yā Yūm Mānī* zu finden.

auch die beduinischen Genres und Instrumente in das Repertoire der Küstenregion ein. In der Sammlung Royls befinden sich drei Tonaufnahmen (Nr. 46–48) von einem Sänger aus dem Dorf *ʿWainit ar-Rīḥān* nahe Latakia (ungefähr 650 Meter über Meeresspiegel). Der Sänger begleitet sich selbst in den ersten zwei Aufnahmen mit der Ud und in der dritten mit der Rabāb. Da der Ausführende Royl zufolge sein Gebiet kaum verlassen hatte, sollten kaum „fremde Einflüsse“ in seiner Darbietung vorhanden sein.⁷⁴⁷ Dennoch stehen unter den dargebotenen Genres zwei *ʿAtābā*-Aufführungen und ein *Nāyil*.⁷⁴⁸ Die zweite *ʿAtābā*-Aufführung⁷⁴⁹ ist zwar wegen des Dialekts und der melodischen Linie als *ʿAtābā Ġarbīya* zu kategorisieren. Al-*ʿAtābā* und an-*Nāyil* sind jedenfalls euphratische Genres mit beduinischen Wurzeln. Vielleicht stimmt es, dass der Ausführende kaum Kontakt mit anderen „fremden“ Musiken hatte. Zum einen ist aber al-*ʿAtābā* – und vielleicht auch an-*Nāyil* – in früheren Zeiten in das Küstengebirge ausgewandert.⁷⁵⁰ Zum anderen kann man, wie oben berichtet, die Rolle des Radios als Kommunikations- und Austauschmittel nicht vernachlässigen. Dagegen kann das dortige große Interesse an den beduinischen Musiktraditionen nur mit dem arabischen Nationalismus und den Assoziationen begründet werden, die diese Traditionen zur Arabizität haben. Dies war der Fall in den 50er-Jahren, als sich, wie bei den Drusen, die Ideologie der Baʿṭ-Partei im Küstengebirge verbreitete.

Das vierte Repertoire, das in den Küstenbergen bekannt war, war die Tanzmusik von „an-Nawar“. Diese wurde von „an-Nawar“ selbst auf den Hochzei-

⁷⁴⁷ Vgl. Royl, Dokumentation zu VII OA 0121, Bd. 13, Spur I, Aufnahme-Nr. 46 (wie Anm. 740).

⁷⁴⁸ In der Dokumentation zur Tonaufnahme 48 steht nur „Šrūqīy“. Jedoch sind in der Aufnahme drei Genres zu hören, nämlich *ʿAtābā Ġarbīya*, *Nāyil* und ein anscheinend lokales irakisches Lied. Das hier anzutreffende *Nāyil* ist auch in der Aufnahme 95 derselben Sammlung zu finden.

⁷⁴⁹ Vgl. Royl, VII OA 0121, Bd. 13, Spur II, Aufnahme-Nr. 48 (wie Anm. 740).

⁷⁵⁰ Es ist schwierig, die genaue oder relative Zeit einer solchen Auswanderung zu nennen. Dafür bräuchte man historische Quellen über die Traditionen im Küstengebirge, die aber fehlen. Vergleichend kann man andere Gebiete in Betracht ziehen, z. B. im nördlichen ländlichen Gebiet von Damaskus al-Qalamūn (Antilibanonengebirge) liegt die Auswanderungszeit mindestens vor dem späten 19. Jahrhundert. Der Sammler Yūsuf Mūsā Ḥanašat gab in seinem 1936 erschienenen Buch über die Traditionen in *an-Nabk* und dessen Umgebung einige von ihm so genannte „buyūt *ʿAtābā ġbūrīya*“ (wörtl. *ʿAtābā*-Verse aus dem *Ġbūr*-Stamm) wieder (vgl. Ḥanašat 1936: 172). Auf jeden Fall bedeutet dies notwendigerweise weder, dass diese *ʿAtābā*-Verse in den Siedlungsgebieten dieses Stammes entstanden sind, noch, dass sie von Angehörigen des *Ġbūr*-Stammes gedichtet wurden. Denn *ʿAtābā*-Verse als *ġbūrīya* zu bezeichnen, war damals genauso wie heute der Fall, wenn man die besten Maschinen der Welt als „deutsche“ bezeichnet, nämlich eine Qualitätszuschreibung. Jedoch bestätigt die Erwähnung solcher Verse die Aufführung von al-*ʿAtābā* in al-Qalamūn – und vielleicht in der Küstenregion – des späten 19. Jahrhunderts.

ten⁷⁵¹ oder manchmal auf den religiösen und profanen Festen⁷⁵² aufgeführt. Problematisch ist hier dennoch, dass man, wie vorher bezüglich der Ṭabl-wa-Mizmār-Musik von „an-Nawar“ nahe Damaskus auch erörtert wurde, den Ursprung der dargebotenen Tanzmusik ohne passende Tonaufnahmen nicht feststellen kann. Die Dabka-Musik von „an-Nawar“ kann also ihre eigene Musik oder eine lokale Musik oder sogar eine Mischung zwischen den beiden sein.⁷⁵³

Bemerkenswert ist also die Vielfalt der Repertoires in den Küstenbergen. Die funktionellen Genres dieser Repertoires sind jedoch heute – außer der Tanzmusik – kaum erhalten. In den 60er- und 70er-Jahren standen nicht funktionelle Genres wie al-‘Atābā, al-Mīḡanā und az-Zaḡal für die bäuerliche Identität im Westen Syriens, in der u. a. auch die alawitische musikkulturelle Identität inbegriffen war. In den 80er- und 90er-Jahren folgte dann das kommerzielle Pop-Lied von Sängern wie Fu‘ād Ġāzī. Dieses Pop-Lied hatte, wie bei dem „šāwīya“ Pop-Tanzlied, eine Introduction, die vergleichsweise meistens aus einem Tutti, instrumentalem Solo und einem ‘Atābā bestand. Genres wie al-‘Atābā, al-Mīḡanā, az-Zaḡal und das alte kommerzielle Pop-Lied pflegt man heute zwar immer noch. Jedoch orientiert sich die musikkulturelle Identität bei vielen, v. a. jüngeren Alawiten an der Tanzmusik des früheren „Nawar“-Repertoires und dem damit verbundenen neuen Genre des kommerziellen Pop-Tanzliedes. Diese identifikatorische Beziehung basiert auf der Fähigkeit des Letzteren, das Dorf bzw. das Ursprungsdorf feierlich und zugleich nostalgisch hervorzurufen. Das Dorf symbolisiert in diesem Sinne, wie zuvor gesagt, den nostalgischen Zufluchtsort. Dies ist der Fall nicht nur für viele der über ganz Syrien verstreuten Alawiten, sondern auch für die immer noch dort lebenden jüngeren Generationen, bei denen das Dorf mittels verschiedener Elemente, darunter der gemeinten Tanzmusik, konstruiert wird. Des Weiteren bietet das o. g. Pop-Tanzlied einen Raum für die Verhandlungsprozesse modernistischer und antimodernistischer Diskurse unter den Alawiten – und gelegentlich den benachbart lebenden Christen – an, in denen sich die Zersplittertheit zwischen dem Dorf- und Stadtleben, wenn man überhaupt von einem echten Stadtleben in den meisten syrischen Städten sprechen könnte, zum Ausdruck bringt.

⁷⁵¹ Vgl. Ḥawanda, *Al-‘Urs wa-l-Aḡānī aš-Ša‘bīya fī Rīf al-Mantiqa as-Sāhilīya* (wie Anm. 498), S. 38.

⁷⁵² Vgl. aš-Šwaikī, *Al-Bahr at-Tāliḡ* (wie Anm. 350), S. 285.

⁷⁵³ Die Fragen, die vorher bezüglich der Rolle von „an-Nawar“ bei der Formung des Musikgeschmacks in al-Ġūta gestellt wurden, sowie die jeweiligen Antworten könnten hier vielleicht auch zutreffen.

Selbstverständlich bezieht das neue, als *ğabalī* (wörtl. gebirgig) gekennzeichnete Genre unterschiedliche substanzielle Elemente ein: lokale Melodietypen, manchmal lokale Genres als Introdution oder als Inspirationsquelle, lokale bzw. „Nawar“-Rhythmen, lokaler Dialekt mit beduinischen Wendungen, lokale Instrumente wie u. a. Ṭabl, Mizmār und Miğwiz, lokale Themen mit klarem Kennzeichen wie u. a. das Agrarland, das Bauernmädchen und bestimmte Baumarten, z. B. die Feige. Außerdem tauchen in den gemeinten Liedern je nach individuellem Musikgeschmack der SängerInnen viele überlokale oder nicht einheimische Elemente auf wie u. a. Akkorde, türkische melodische Formeln, Keyboard und Techno-Effekte.

Die politisch bedingte Reformulierung der alawitischen Identität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat den Arabismus und den damit verbundenen Aufstieg der arabisch-beduinischen Musiktraditionen nach sich gezogen. Doch seit dem Ende desselben Jahrhunderts breitet sich ein neues Genre, nämlich das *ğabalī* Pop-Tanzlied aus, dessen lokale, substanzielle und kontextuelle Elemente die neue *kollektive* alawitische musikkulturelle Identität konstruieren und den einst assimilierten arabisch-beduinischen Elementen kaum Rechnung tragen.

Die christlichen musikkulturellen Identitäten

In der Tat kann man nicht von einer einzigen christlichen musikkulturellen Identität in Syrien sprechen. Das liegt nicht nur daran, dass es viele christliche Sekten in Syrien gibt, sondern auch weil sie auf dem ganzen syrischen Gebiet verstreut leben. Dennoch trifft man auf kleine christliche Ortschaften, die einerseits zusammen eine gesamte christliche Siedlung bilden und andererseits aber meist keine ausschließlichen Musiktraditionen im wirklichen Sinne aufzeigen. Hingegen pflegen sie gemeinsame Traditionen mit anderen religiösen oder ethnischen Gruppen, wie z. B. im Falle der Christen, die in Dar‘ā und as-Suwaidā‘ leben. In diesem Sinne zeigt sich vielmehr eine regional bedingte musikkulturelle Identität, die aus dem Praktizieren gemeinsamer profaner Musiktraditionen verursacht wird, wenn auch die religiöse Musik mit Sicherheit der kollektiven religiös bedingten musikkulturellen Identität der jeweiligen christlichen Gruppe oder Siedlung zugrunde liegt. Hinzu treten manchmal lokale Musiktraditionen, die eine Art Dorf- bzw. Ortschaftszugehörigkeit mitkonstituieren können, wie z. B. in der Ortschaft Mħardi nahe Ḥamā (siehe dafür die Tonaufnahmen 165–166 sowie die dazugehörige Dokumentation in der Royl-Sammlung). Genauer betrachtet kann also die kollektive musikkulturelle Identität der Christen in ei-

nigen Fällen aus drei Schichten bestehen, nämlich einer religiös bedingten, einer regionalen und einer lokalen.

Jedenfalls verfügen nicht alle christlichen Gruppen über lokale Musiktraditionen. Die neo-aramäischsprachigen Syrisch-Orthodoxen, die Chaldäer und Assyrer in Nord- und Nordostsyrien sind z. B. Gruppen, die ihre alten säkularen Musiktraditionen komplett oder z. T. vergessen und sich in vielen Aspekten die Musiktraditionen oder mindestens die Melodietypen benachbarter Gruppen entliehen haben. Vor allem pflegen die Assyrer immer noch Teile ihrer Traditionen, wie z. B. das Rāwī-Genre⁷⁵⁴ und die mit Dehol-u-Zurna-Begleitung zu singenden Tanzlieder.⁷⁵⁵ Ihre Musiktraditionen instrumentalisieren sie besonders für den Diskurs ihrer Altertümlichkeit bzw. ihres seit Jahrtausenden kontinuierlichen mesopotamischen Ursprungs. In diesem Sinne seien sie als die Nachfahren des assyrischen Imperiums und ihre Musiktraditionen als Vorbild mesopotamischer Musik anzusehen. Die Letzteren seien damit authentischer als die anderen musikalischen Erscheinungen im Gebiet. Selbstverständlich geht diese Art und Weise der kollektiven Zurschaustellung der Identität mit dem Diskurs der christlichen Minderheit einher. Der bereits unter den Osmanen entstandene, heute zunehmende Druck auf die gemeinten christlichen Minderheiten und zugleich die Versuche, sie an andere Orte der Welt zu versetzen, zwingen sie also dazu, ihre tiefe Verwurzelung im Gebiet mit allen möglichen Mitteln zum Ausdruck zu bringen bzw. zu beweisen. Nichtsdestoweniger führen die Beziehungen zwischen denselben einheimischen und ihren im europäischen, australischen und US-amerikanischen Exil lebenden Nachfahren-Gruppen u. a. zu einer weiteren Verwestlichung ihrer Kultur bereits im Ursprungsort. Zudem sind sie, wie alle anderen Gruppen in Syrien, den neuen technologischen Entwicklungen im Musikbereich ausgesetzt und machen von ihnen in ihren Veranstaltungen und zu ihren Anlässen, v. a. im Rahmen der Darbietungen des assyrischen Pop-Liedes, Gebrauch. Die Prozesse der Verhandlung zwischen den beiden Diskursen, nämlich dem Diskurs der tiefen Verwurzelung im mesopotamischen Gebiet der Vormoderne einerseits und dem Diskurs der Kulturverwestlichung und der Technologisierung in der Moderne andererseits, manifes-

⁷⁵⁴ Es sind wenige Angaben bezüglich dieses Genres vorhanden. Dennoch erzählt der italienische Linguist Fabrizio Pennacchietti über ein Genre namens *Zmiryata-D Rawe*, das ihm 1972 auf einer irakisch-assyrischen Hochzeit begegnete (vgl. Pennacchietti 1985–86: 42). Ob beide Genres identisch sind, kann nur vermutet werden.

⁷⁵⁵ In der Royl-Sammlung befinden sich mehrere assyrische Tanzlieder (Aufnahme-Nr. 114) sowie eine von der Gesangsqualität her schlechte Rāwī-Darbietung (Aufnahme-Nr. 250).

tieren sich dennoch im syrischen Kontext⁷⁵⁶ nur in letzter Zeit direkt über die ggf. erhaltenen Musiktraditionen.

Die Syrisch-Orthodoxen führen ihrerseits zusätzlich zu den o. g. Diskursen den Diskurs der *ersten* Syrer sowie den der Träger der *echten authentischen* syrischen Musik. Dabei stützen sie sich nicht auf die säkularen Musiktraditionen, über die sie tatsächlich nicht mehr verfügen, sondern direkt auf die sakralen Musiktraditionen. Das meist verwendete Argument für diesen Diskurs ist ein historisches: Die Kirche bzw. die Vertoner der kirchlichen Hymnen übernahmen dem gemeinten Diskurs zufolge die Melodien der nordsyrischen ländlichen Gebiete schon in den ersten Jahren der Kirche und integrierten sie in die Liturgien.⁷⁵⁷ Problematisch hierbei ist jedoch, dass solche Diskurse im Bereich des Narrativen gefangen bleiben und, noch wichtiger, das Syrischsein der Syrisch-Orthodoxen gegenüber dem aktiv-freiwilligen oder passiv-erzwungenen Arabischsein einiger Gruppen sowie gegenüber dem Kurdischsein in Syrien behaupten. Das Syrischsein der Syrisch-Orthodoxen räumt für sich selbst ein, die absolut einzige Repräsentation des Syrischseins darzustellen, und lässt daher, sei es bezüglich der Gesellschaft oder bezüglich der Kultur, keinen Verhandlungsspielraum mit den anderen Vorstellungen vom Syrischsein offen.

Der Diskurs des ausschließlich echt-syrischen Kulturerbes oder der des uralten mesopotamischen Ursprungs sind unter den gemeinten Gruppen zwar durch den gesellschaftlichen und politischen Druck bedingt. Trotzdem plädiert man hier – *nicht nur* unter den christlichen Gruppen – für eine weniger besitzergreifende Einstellung bezüglich des Kulturerbes.

Die regional bedingten musikkulturellen Identitäten

Die städtischen musikkulturellen Identitäten

Obwohl die Debatten über das Kulturerbe allgemein unter den arabischen Intellektuellen im 19. Jh. sowie in Syrien schon während der französischen Besatzung begonnen hatten, war das Kulturerbe in seinen beiden hochkulturellen und populärkulturellen Nuancen eher ab der Unabhängigkeit par excellence eine Streitangelegenheit geworden, auf die sich die Debatten der soziokulturellen

⁷⁵⁶ Im Iran und Irak findet man ähnliche Versuche jeweils bereits in den 60er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts (siehe z. B. Cherie 2017 u. 2018 und v. a. die darin erwähnten Tonaufnahmen). Für Syrien siehe z. B. die Produktionen der syrischen Band „Mesopotamian Fusion“ (Mesopotamian Fusion 2018).

⁷⁵⁷ Einen ähnlichen Diskurs bemerkt Shannon in seiner Behandlung der intellektuellen Authentizitätsdebatten in Syrien (s. S. 351). Jedenfalls sagt Shannon nicht, ob sein Interviewter „George“ zur syrisch-orthodoxen Sekte gehört, was aber höchstwahrscheinlich der Fall ist.

Modernisierung in Syrien bezogen hatten. Die feudal-bürgerlichen Eliten der Zeit von 1946 bis 1958 warben für eine von westlichen bzw. westeuropäischen Vorbildern inspirierte Modernisierung und sahen das einheimische Kulturerbe insgesamt als eine Repräsentation der Rückständigkeit an. So schickten sie z. B. ihre Kinder, manchmal mit staatlichen Stipendien, in die westeuropäischen Länder, um dort – auch Musik – zu studieren. Auf musikalischem Gebiet manifestierte sich dies unter den Eliten in der Hervorhebung der klassischen europäischen Musik gegenüber den lokalen Musiktraditionen, was die Form einer Selbstaussgrenzung annahm. Hingegen bahnte sich das einheimische Kulturerbe den Weg in die politische Arena zusammenfallend mit der zunehmenden Annäherung an die Sowjetunion am Ende der 50er-Jahre. Jahre später begann sich zudem die Kommerzialisierung des Kulturerbes zu entfalten. Diese politisch und kommerziell bedingte Hervorhebung des Kulturerbes setzte sich in den folgenden Jahren fort und hatte, wie hier mehrmals angedeutet wurde, kaum einen positiven Einfluss auf das IKE selbst, das auf keinen Fall eine Konkurrenz mit den anderen kommerziellen kulturellen Angeboten überleben würde.

Im vierten Kapitel wurden bereits die musikalischen Eigenschaften der beiden Großstädte Aleppo und Damaskus in Bezug auf die lange profane und sakrale Tradition der sog. arabischen klassischen Musik gezeigt. Erläutert wurde auch, wie die Ausdehnung der Stadt Aleppo ausgehend von der Altstadt und die damit verbundene Entstehung von reichen und armen Vororten mit ihrer gemischten Bevölkerung die dortigen Hörgewohnheiten beeinflusst hat. Vernachlässigt man einige Unterschiede, kann das Gleiche für Damaskus behauptet werden. Dennoch darf man nur in bestimmten Vierteln oder Viertelteilen von kollektiven musikkulturellen Identitäten reden, da wegen des unglaublich vielfältigen Angebots in der Großstadt sich eher die individuellen musikkulturellen Identitäten besser kristallisieren. Will man trotzdem die kollektiven musikkulturellen Identitäten in Betracht ziehen, teilen sich die Hör- und eben Aufführungsgewohnheiten in der syrischen Hauptstadt je nach ökonomischer und urbaner Lage primär in zwei breite Orientierungen auf: In vielen der Damasener Armenviertel, wie z. B. Ḥai Tišrīn (Nordostdamaskus) und al-Ḥaġar al-Aswad (Süddamaskus), haben vor 2011 mehr oder weniger Menschen aus verschiedenen Gruppen nebeneinandergelebt. Diese hatten nur oberflächlich einen Zugang zur Stadtkultur und waren gleichzeitig vom ursprünglichen Kontext ihres eigenen Kulturerbes abgeschnitten. Das Resultat ist in diesem Zusammenhang eine Art *soziokultureller Verwirrung*. Dort konnte man deshalb in erster Linie ländliche Musiktraditionen bzw. die neuen traditionsbasierten Pop-

(Tanz-)Lieder jeweiliger Gruppen neben den kommerziellen arabischen Pop-Liedern und den Radiomusiksendungen hören. In den reichen Vierteln, wie z. B. Abū Rummāna und al-Mālikī, haben hingegen die englischen Hits (Pop-, Rock- und Rap-Musik), die kommerziellen arabischen Pop-Lieder sowie weniger die klassische europäische Musik und die sunnitische religiöse Musik vorgeherrscht.

Kleinstädtische musikkulturelle Identitäten

In den relativ als Kleinstädte zu bezeichnenden Siedlungsräumen sieht die Lage eher anders aus. Man kann drei Arten von kleinstädtischen musikkulturellen Identitäten unterscheiden. In einer Kleinstadt wie ar-Raqqa basiert z. B. die musikkulturelle Identität hauptsächlich auf einheimischen Genres wie an-Nāyil und as-Swyhlī, die anscheinend von den früher eingewanderten Stämmen eingebracht wurden. Diese kamen, nachdem sie Zakarīyā zufolge im Irak ungefähr vier Jahrhunderte verbracht hatten und dort sesshaft geworden waren, im 18. Jh. aus dem heutigen Gebiet des Iraks in Richtung ar-Raqqa.⁷⁵⁸ Selbstverständlich war die Stadt an sich eher im 20. Jh. aus einem Dorf, in dem ursprünglich Tscherkessen und Turkmenen lebten, herausgewachsen und erlebte seit der Errichtung des Euphrat-Damms einen urbanen Umschwung. Dadurch hat sie zwar Menschen aus dem ganzen Land angezogen und daher neue Hörgewohnheiten erworben, jedoch bleibt die musikkulturelle Identität von ar-Raqqa bis heute durch die sesshaft-beduinischen Genres bedingt sowie von der sesshaft-beduinischen Aufführungsweise – u. a. bei einigen Genres die Rahmentrommel-Begleitung – und Intonation bestimmt.⁷⁵⁹ Im Gegensatz dazu ist die nordöstlich gelegene Kleinstadt al-Ḥasaka schon von mehreren musikkulturellen Identitäten geprägt. Man hört sich dort also syrisch-orthodoxe und assyrische Pop-(Tanz-)Lieder, kurdische Musiktraditionen und Pop-Lieder, armenische Pop-Lieder, „šāwīya“ Pop-Tanzlieder sowie gelegentlich die Musik der kurdischen „Nawar“ an. Jeder der o. g. „Musikstile“ wird dennoch nicht nur von der Gruppe gepflegt, die den jeweiligen Musikstil für sich beansprucht, sondern auch von vielen Individuen anderer Gruppen, deren musikalische Präferenzen dann die Grenzen der eigenen Musik überschreiten. Damit sei diese einzigartige Mischung für die musikkulturelle Identität von al-Ḥasaka – und etwas verallge-

⁷⁵⁸ Vgl. Zakarīyā, *‘Ašā’ir aš-Šām* (wie Anm. 343), S. 587 f.

⁷⁵⁹ Es gibt in der Royl-Sammlung viele Hörbeispiele, die den Musikstil von ar-Raqqa verdeutlichen können. Siehe z. B. die Tonaufnahmen mit den Nummern: 200–208. Der dabei zu hörende Gesang wird aber aus irgendeinem Grund nicht mit der Rahmentrommel begleitet, sondern mit der Darbuka.

meinert für die der Ġazīra-Region – prägend.⁷⁶⁰

In den Städten im Landesinneren, wie Ḥamā und Ḥimṣ, ist die Lage anders. Die Musiker der arabischen klassischen Musik bilden zwar eine Minderheit, haben aber zur Ausbreitung dieses Genres in den gemeinten Städten beigetragen (siehe z. B. die Tonaufnahmen 162 u. 164 in der Royl-Sammlung). In den Altstadt-Gebieten jener Städte findet man klar differenzierte, noch überlieferte Musiktraditionen. Z. B. tanzen die Bewohner der Altstadt von Ḥimṣ keine Gruppentänze wie beim Dabka-Tanz. Stattdessen pflegen sie den eigenen *Šḥānī*-Tanz. Bei den feierlichen Angelegenheiten werden zudem die sog. *Ḥrūbīyāt* (stürmische Kriegslieder) aufgeführt, die nur durch eine in Ḥimṣ anzutreffende Aufführungsweise gekennzeichnet sind. Im Laufe des 20. Jahrhunderts dehnten sich die Vororte dieser Städte aus. Die neuen Einwohner brachten ihre Musiktraditionen oder neue Hörgewohnheiten mit sich, sodass man dort vor 2011 nicht mehr von einer einheitlichen musikkulturellen Identität sprechen kann.

Bäuerliche und beduinische alternative musikkulturelle Identitäten

Die früher thematisierte alternative arabische musikkulturelle Identität und die verschiedenen städtischen musikkulturellen Identitäten sind zwar hauptsächlich in der Stadt bemerkbar, auf dem Land gibt es aber auch Enthusiasten – v. a. unter den Gebildeten – für Fairūz und Umm-Kulṭūm und viel weniger für die sog. arabische klassische Musik, die diese Musik insgesamt als arabisches Erbe und somit als identitätsstiftend ansehen (siehe z. B. die Tonaufnahmen 56–58 in der Royl-Sammlung). Abgesehen davon ist der antimodernistische Diskurs dort auch aktiv und wird dennoch zusätzlich mittels anderer musikkultureller Praktiken geführt. Diese sind die lokalen Musiktraditionen samt ihrer sozialen Kontexte und/oder die traditionsbasierten Pop-(Tanz-)Lieder, die insgesamt die primären Träger der bäuerlichen und beduinischen alternativen musikkulturellen Identitäten darstellen.

⁷⁶⁰ Anscheinend war die musikkulturelle Identität der Stadt im Besonderen und des Ġazīra-Dreiecks im Allgemeinen schon seit dem Moment ihrer Entstehung für Mehrschichtigkeit offen. Muḥammad Ġamāl Bārūt berichtete im Rahmen seiner ausführlichen Untersuchung der Entstehung des Ġazīra-Dreiecks als eine menschliche und urbane Einheit über die Integriertheit der Identitäten der Auswanderer in Richtung al-Ġazīra im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts. Dabei wies er darauf hin, dass die Ursprungsorte der Auswanderer, nämlich hauptsächlich die Stadt Mardin in der Südosttürkei und deren ländlich-bergige Umgebung, selbst eine aus vielen lokalen Elementen zusammengesetzte Identität aufweisen, und führte eben auf musikalischer Ebene kurz Beispiele dafür an (siehe Bārūt 2013: 226–242).

Es wurden hier bereits einige der beduinischen und bäuerlichen musikkulturellen Identitäten diskutiert. Ein weiteres interessantes diesbezügliches Phänomen ist jedoch noch nicht behandelt, nämlich die Instrumentalisierung des Dabka-Tanzes. Wie zuvor erläutert, fungiert der Tanz bei vielen Gruppen zusammenhalt- und identitätsstiftend. Besonders der Dabka-Tanz mit seinen unterschiedlichen Varianten und Namen je nach ländlichem Gebiet wird sowohl als solcher betrachtet als auch als identitätsbekundend performt. Man merkt z. B. in den Folklore-Festivals mehrere folkloristische Dabka-Tanzskette, die jeweils nach der Region, wie z. B. *Dabka Sāḥilīya* aus der Küstenregion und *Dabka Ḥaurānīya* aus der Ḥaurān-Region, oder auch nach dem jeweiligen Regierungsbezirk benannt werden. Darüber hinaus sind die sozialen Kontexte dieses Tanzes so zahlreich, dass er manchmal auch bei den Begräbniszeremonien vorkommt (s. S. 200 f.). Deshalb wird der Dabka-Tanz auch in der offiziellen Rhetorik als eine nationale zusammenhaltstiftende Praktik extrem funktionalisiert und in den verschiedensten staatlichen oder staatlich geförderten Zeremonien performt. Des Weiteren war die Hervorhebung des Dabka-Tanzes ein Teil des staatlichen Programms für die Förderung ländlicher Lebensstile einschließlich ihrer Musiktraditionen, das sich abhob von den vorigen Eliten-Programmen eines nach westlichem bzw. westeuropäischem Vorbild errichteten Syrien.

Die Folklorisierung und Umgestaltung des Dabka-Tanzes und auch anderer Tänze erfolgten mithilfe ausländischer, meist osteuropäischer Experten. Der Beitrag von Christopher Stone bezüglich der Beziehung zwischen der Folklore einschließlich des Dabka und der Nationenbildung in Libanon beschäftigt sich bereits mit der Standardisierung des Dabka im Musiktheater der Brüder ar-Raḥabānī. Die Letzteren wollten dabei aus den verschiedenen Dabka-Tänzen des nördlichen Libanongebirges (und den anderen regionalen Gruppentänzen) einen einheitlichen libanesischen Dabka-Tanz kreieren (vgl. Stone 2008: 64–70). Die von Stone geschilderten Prozesse können in Erweiterung für Syrien gelten, da in Syrien einerseits von keinem syrischen Dabka geredet wird, sondern von mehreren konkurrierenden regionalen standardisierten Dabka-Tänzen. Diese werden entweder als arabisch oder als historisch-syrisch bezeichnet. Andererseits wurde die Standardisierung der verschiedenen Dabka-Tänze in Syrien nicht von privaten Akteuren, sondern von den staatlich gegründeten Gruppen unternommen. Syrien sei damit ein buntes Dabka-Land mit arabischen oder historisch-syrischen Anknüpfungen.

Eine vermeintliche regionale Karte syrischer Musiktraditionen

Um die Situation der regionalen musikkulturellen Identitäten in Syrien effektiver verstehen zu können, könnte man eine grenzübergreifende, gebiets- und teils gruppenbezogene Darstellung von Syrien vorschlagen, die kaum mit der bezirklichen Aufteilung übereinstimmt. Eine vermeintliche Karte der syrischen Musiktraditionen anzulegen ist aber nicht nur schwierig, sondern auch problematisch. Das liegt an vielen Faktoren: Zunächst findet man wenige Studien, die die Musiktraditionen oder die musikkulturelle Identität bestimmter Regionen behandeln, und überhaupt keine vergleichenden Studien. Schon in der vorliegenden Literatur zum breiten Thema Musiktraditionen in Syrien tauchen kurze und indirekte Hinweise auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Musiktraditionen einiger Gebiete bzw. Städte Syriens auf, auch wenn diese keine vergleichenden Untersuchungen beabsichtigen. Die einzige eindeutige und namentliche Aufteilung der Gebiete aufgrund von deren Musiktraditionen ist von 'Abd al-Fattāḥ Rauwās Qal'ahgī in seinem Werk *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši'r aš-Ša'bī al-Gīnā'ī* kenntlich gemacht, wo er die Genres des Euphrat-Gebiets und der Wüstengebiete gleichermaßen berücksichtigt, während er diejenigen des Küstengebirges in einem eigenständigen Kapitel zusammenstellt. Die in der vorliegenden Arbeit vorgestellte Musikkarte Syriens basiert dann lediglich auf den knappen, aus der vorliegenden Literatur geschlussfolgerten Informationen sowie teilweise auf den Angaben in der Royl-Sammlung. Darüber hinaus sind einige Gebiete, v. a. im Norden Syriens, von einer Gruppenvielfalt geprägt, die manchmal ohne gemeinsame Musiktraditionen oder tiefgreifende Kontakte unter den jeweiligen Gruppen einhergehen, sodass eine gemeinsame oder traditionsübergreifende musikkulturelle Identität der Region entsteht. Schwierig macht dies auch die erzwungene und freiwillige Sesshaftmachung der Beduinen. Diese sind überall in Syrien verstreut und pflegen gewiss verschiedene Musiktraditionen und musikkulturelle Identitäten, die zudem durch die Sesshaftmachung und den Kontakt mit anderen Gruppen beeinflusst wurden. Auf der anderen Seite helfen regional bedingte Betrachtungsweisen dabei, Gemeinsamkeiten auf kultureller oder musikalischer Ebene zu definieren oder eben ethnoreligiös behauptete Gemeinsamkeiten zu dekonstruieren. Z. B. ist es, wie unten erläutert wird, nicht richtig, dass alle sunnitischen Araber gleicher Gesinnung sind. Die Sunniten in Damaskus und die Sunniten in ar-Raqqa haben vielleicht den gleichen religiösen Hintergrund, kultivieren aber unterschiedliche Traditionen. Nichtsdestoweniger werden die klar differenzierbaren Regionen

zunächst vorgestellt.

Die erste Region ist das al-Ğazīra-Dreieck, das sich nördlich vom westlichen Ufer des Tigris – an der östlichen syrisch-türkischen Grenze – einschließlich der Städte al-Qāmišlī und al-Ḥasaka bis zur Kleinstadt Kobane erstreckt und sich südlich bis zum Dorf al-Ḥiğnah am Chabur-Fluss erstreckt. Dieses ganze Gebiet ist hauptsächlich von Kurden und christlichen Syrisch-Orthodoxen, Assyren, Chaldäern und Armeniern sowie von Arabern aus weitbekannten arabischen Stämmen bewohnt, weist aber, wie oben am Beispiel von al-Ḥasaka erläutert wurde, eine kollektive interethnoreligiöse musikkulturelle Identität auf. Die zweite Region beginnt mit Ğarābulus an der türkischen Grenze und zieht sich weiter entlang des Euphrats bis zur Kleinstadt Abū Kamāl an der irakischen Grenze. In dieser Region herrschen im Allgemeinen die Musiktraditionen von ar-Raqqā-Stadt sowie irakische und seltener türkische Musiktraditionen und Pop-Lieder je nach Nähe zur irakischen und türkischen Grenze. Aleppo-Stadt sowie Damaskus, deren Musiktraditionen oben thematisiert wurden, tauchen hier samt ihren Altstädten jeweils als eigenständige Regionen auf. Die fünfte Region besteht wegen der gemeinsamen, ursprünglich beduinisch-ḥaurānischen Musikpraktiken aus den Dar‘ā- und as-Suwaidā’-Regierungsbezirken, nämlich aus Ḥaurān. Die sechste Region enthält die Küstenstädte sowie das Küstengebirge samt den ganz westlich gelegenen ländlichen Gebieten von Ḥamā und Ḥimṣ, während das al-Qalamūn-Gebirge einschließlich der Golanhöhen und des Qunaiṭira-Regierungsbezirks die siebte Region formen. In beiden Regionen kommen im Prinzip ähnliche Musiktraditionen vor. Trotzdem werden beide hier als vereinzelt Regionen angesehen, weil in der zweiten Region südliche Anknüpfungen u. a. an Damaskus und die Wüste intensiver bestehen und somit die Konfigurationen der Musiktraditionen stark beeinflussen können.

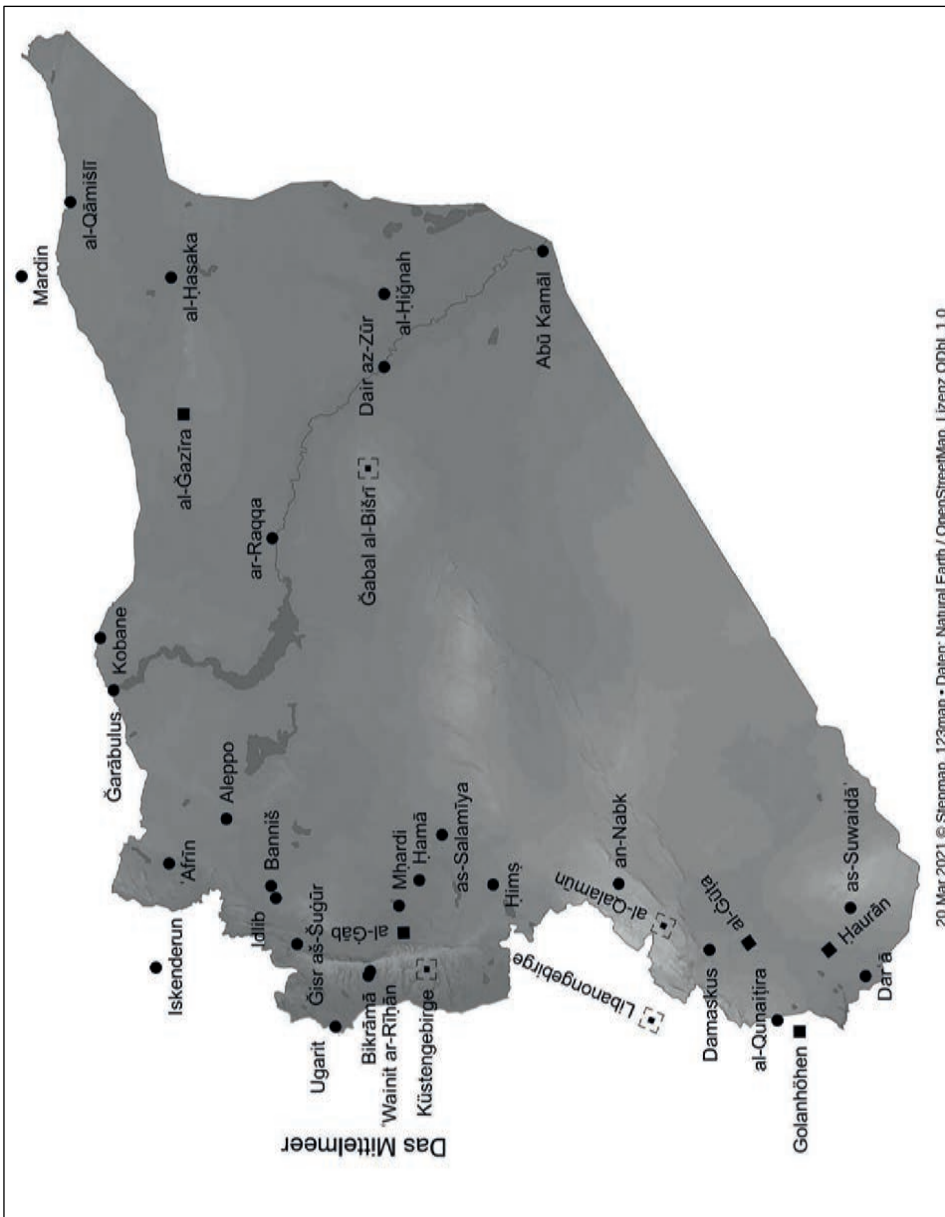
Die folgend genannten Regionen sind nur als vorläufig zu betrachten: Die achte Region umfasst die ländlichen Gebiete im Norden und Osten von Aleppo einschließlich der ganz westlich gelegenen Stadt ‘Afrīn und ihrer kurdischen und jesidischen Umgebung. Hier leben jedenfalls viele Gruppen mit unterschiedlichen Musiktraditionen und es kann kaum von einer einzigen kollektiven musikkulturellen Identität ausgegangen werden. Die neunte Region schließt die südliche ländliche Gegend von Aleppo, Idlib-Stadt samt der westlichen ländlichen Gebiete bis zur türkischen Grenze sowie das nördliche ländliche Gebiet von Ḥamā ein und weist bezüglich des Bevölkerungsaufbaus eine ziemliche Ähnlichkeit zur vorherigen Region auf. Die beiden Städte Ḥamā, Ḥimṣ und das

dazwischen liegende Land bilden die zehnte Region, während as-Salamīya samt den östlichen ländlichen Gegenden von Ḥamā und Ḥimṣ die elfte Region bilden. Die östlichen, südwestlichen und südlichen ländlichen Gegenden von Damaskus (al-Ġūṭa) formen die zwölfte Region.

Die musikkulturellen Identitäten der o. g. Regionen werden in der vorliegenden Arbeit trotz ihrer regionalen Natur als „Keimzelle“ transkultureller Identitäten betrachtet. Ihre substanziellen und kontextuellen Stützen werden daher später beispielhaft kurz thematisiert. Es ist dennoch zu erwähnen, dass auch Überlappungen zwischen den oben bezeichneten Regionen bzw. Identitäten möglich sind. Dies kommt besonders bei den Städten und Dörfern vor, die an den Grenzen der gemeinten Regionen liegen und dementsprechend die Traditionen mehrerer Regionen führen.

Die Emotionalität und die syrisch-„orientalische“ musikkulturelle Identität

Genau betrachtet basieren die o. g. kollektiven musikkulturellen Identitäten auf einem Kontrast zwischen dem „Wir“ und dem „Ihr“, der sich innerhalb eines Dorfes, einer Stadt oder einer Region realisieren lässt und somit mehr oder weniger im Mikrobereich bleibt. Was kann man aber bezüglich eines Makro-Kontrasts zwischen zwei großen, imaginären und schwer definierbaren Entitäten, nämlich „Okzident“ und „Orient“, sagen? Wie lässt sich ein solcher Kontrast im syrischen musikkulturellen Diskurs vertreten und für die Skizzierung einer syrisch-„orientalischen“ Identität einsetzen? Und welche Elemente beider Musiken, d. h. der „westlichen“ und der „orientalischen“, werden dafür instrumentalisiert? Zunächst muss man zugeben, dass trotz der überwiegend intellektuellen Beschäftigung mit dem Thema Ost und West auch viele Laien, sobald sie in Berührung mit der westlichen Kultur und Musik u. a. durch die Radio- und TV-Sendungen kommen, am Diskurs einer absoluten Widersprüchlichkeit zwischen Ost und West gerne teilnehmen. Hier wird außerdem keine erneute Definitionsarbeit der Begriffe „westliche“ und „orientalische Musik“ unternommen und nur die groben Definitionen der Laien, genau wie sie in der Öffentlichkeit verwendet werden, übernommen. Die „westliche Musik“ sei damit sprachlich, melodisch – nämlich substanziell – und kontextuell fremd. Zwar variieren die genauen Feststellungen bezüglich derselben Elemente unter den Individuen je nach Bildung, häuslicher Erziehung und Hörgewohnheiten. Die kollektive Erscheinung des Begriffs der „fremden“ Musik ist aber einheitlich. Die vorliegende Beschäftigung mit dem gemeinten Diskurs soll jedenfalls am



20. Mär 2021 © Stepmap - Daten: Natural Earth / OpenStreetMap, Lizenz: ODbL 1.0

Abbildung 4: Karte Syriens (3)

Ende auch als Erweiterung dessen, was früher von Adūnīs im Bereich der arabischen Kultur allgemein kritisiert wurde (s. S. 228–234), angesehen werden.

In Wirklichkeit sind viele Themen und Elemente beider Musiken als Träger des o. g. Ausgrenzungsdiskurses geeignet. Vor allem scheint aber das kontext-

basierte Thema der Emotionalität einen großen Raum in diesem Diskurs in Syrien zu haben. Die westliche Musik sei dem gemeinten Diskurs zufolge vergleichsweise weniger bis gar nicht emotional. Die „Völker des Orients“ tendieren – demselben Diskurs nach – darüber hinaus dazu, *emotional* gegenüber der Musik zu sein, und nehmen sich – auch im musikalischen Sinne – als *emotionale Entitäten* wahr.

Für die Untersuchung der syrisch-orientalischen Identität und ihrer Verknüpfung mit der Emotionalität wird in diesem Zusammenhang das *Ṭarab*-Genre in Syrien unter die Lupe genommen und werden die Bemerkungen von Jonathan Holt Shannon diesbezüglich miteinbezogen. Des Weiteren wird sich mit seiner Behauptung einer syrischen kulturellen Modernität, der die „orientalische“ Identität und der Emotionalitätsdiskurs innewohnen, auseinandergesetzt.

Das Ṭarab

Ṭarab könnte wörtlich am besten als *Verzückung* oder *Taumel* übersetzt werden. A. J. Racy nennt hauptsächlich zwei verschiedene Verwendungen des Wortes „Ṭarab“. Vor allem sieht er aber Ṭarab als eine Fusion zwischen Musik und emotionaler Transformation⁷⁶¹ an und weist auf diese Art und Weise auf die besondere Wertschätzung der *emotionalen Seite* der Musik und somit auf ihren sozialpsychologischen Einfluss in der arabischen oder vielleicht ostmediterranen oder eben in der vermeintlichen „orientalischen“ Musikkultur hin. Gleichwohl artikuliere laut Racy die allgemeine Verwendung des Ṭarab-Begriffs die arabische Kunstmusik (anscheinend im Kontrast zu den lokalen und ländlichen Musiktraditionen) als urbane Tradition. Die spezielle Verwendung des Ṭarab-Begriffs beziehe sich hingegen auf ein altes Repertoire aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Das Repertoire, das Racy in Ägypten und der ostmediterranen arabischen Welt lokalisiert, werde zudem direkt mit der „emotionalen Evokation“ assoziiert. Der dadurch erweckte emotionale Zustand werde ebenfalls mit dem Ṭarab-Begriff versinnbildlicht.⁷⁶²

Ṭarab als Aufführungspraxis und als Kontext geht mindestens auf die Hofmusik der Abbasiden zurück (vgl. Sawa 1981). Als Genre entstand Ṭarab eher im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und etablierte sich, wie das beim bereits thematisierten Ṭaqtūqa-Genre geschah, im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts mit der Einführung der Musikindustrie in Ägypten. Die zelebrierte Phase des

⁷⁶¹ Vgl. A. J. Racy, *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Ṭarab*, Cambridge u. a. 2003, S. 5.

⁷⁶² Vgl. ebd., S. 5 f.

Ṭarab dauerte dennoch bis in die 70er- bis 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts an und stand in Beziehung mit verschiedenen musikalischen und sozialen Entwicklungen.

Die Soziokultur des Ṭarab-Genres in Aleppo

In seiner Felduntersuchung der Ṭarab-Aufführungspraxis in Syrien, insbesondere in der aleppinischen Musikkultur, und deren Zusammenhang sowohl mit dem religiös-sufischen *Dīkr*-Ritual als auch mit der Definierung der arabisch-syrischen Modernität geht Shannon von der Tatsache aus, dass die syrischen Intellektuellen und Künstler (sowie neuerlich viele Laien) sich im Rahmen ihrer Beschäftigung mit dem Thema Modernismus an Konzepten wie Kulturerbe, Authentizität und Emotionalität anlehnten. Gleichzeitig zieht er die Kritik der erneuernden Intellektuellen und Künstler in Betracht. Adūnīs, Muḥammad ‘Ābid al-Ġābirī und andere kritisierten also u. a. die *absolute Abhängigkeit* vom Kulturerbe sowie die Emotionalität als Symptome und zugleich Verursacher der arabischen Rückständigkeit. Hingegen vertritt Shannon eine andere Ansicht und erkennt an, dass der Kulturerben- und Emotionalitätsdiskurs positive Impulse bewirke. In der Tat besteht seine Hauptthese aus der Überzeugung, dass diese beiden Diskurse die SyrerInnen zu einer eigenen Interpretation der Modernität führten. Die Idee der von ihm sog. „Authentizitätsästhetik“ bildet den Kern dieser Hauptthese: Er betrachtet die Musik sowohl im Zuhör- als auch im Aufführ-Modus als eine „ästhetische Praktik“, die einerseits das Soziale, nämlich in persönlicher, gemeinschaftlicher und nationaler Dimension, mitkonstruiert und andererseits die emotional errichtete Authentizität bzw. die „Dichotomie“ Authentisch-Nichtauthentisch (bzw. Schön-Unschön) als (Beurteilungs-)Grundlage nimmt.⁷⁶³

Die Authentizität der arabischen Musik in der heutigen Praxis suchend wandte sich Shannon der Sufi-Musik, und zwar dem *Dīkr*-Ritual in der Altstadt Aleppos zu. Er besuchte zwei *Dīkr*-Rituale der Qādirīya-Orden und verfasste dabei mehrere Bemerkungen zu den religiösen, persönlichen und gemeinschaftlichen Funktionen, von denen für diese Arbeit zwei besonders interessant sind. Die erste Bemerkung ist, dass das *Dīkr*-Ritual „ein moralisches Selbst diszipliniert“: Die islamischen spirituellen Praktiken, darunter das *Dīkr* einerseits und die „spirituellen Wahrheiten“ (z. B. die von dem einen Gott und seiner Allmächtigkeit) und die islamischen Moralvorstellungen andererseits, konstituieren

⁷⁶³ Vgl. Shannon, *Among the Jasmine Trees* (wie Anm. 663), S. XVI.

sich gegenseitig durch das Ritual. Im Fall des *Dīkr*-Rituals werde der dafür notwendige Kontext auf verschiedenen Ebenen konstruiert. Die Erfahrung der Beteiligten werde also durch bestimmte Gehör-, Geruchs- und Bewegungskonfigurationen bedingt, die u. a. je nach Beteiligungshäufigkeit und Alter die Beteiligten und ihr Gedächtnis tiefgreifend prägen. Die spirituelle Erfahrung überschreite dann das Ritual, in dem sie hervorgerufen wird, und dehne durch eine Art „spirituell-körperliches Gedächtnis“ (bzw. durch eine Art Identitätsstiftung) ihren Wirkungsbereich auf das wirkliche Leben aus. Nichtsdestoweniger werde auch ein „musikalisches Selbst“ im *Dīkr*-Ritual erzogen. Viele heutige alte aleppinische Profi-Musiker und v. a. -Sänger sammelten ihre ersten Musikerfahrungen, sei es in Bezug auf die Rhythmuszyklen oder das Modulationssystem, in den Sufi-Ritualen. Daher wurde also Shannon empfohlen, die Spuren der Musikauthentizität in Aleppo bei ihnen zu verfolgen. Gleichwohl bezieht sich die zweite Bemerkung explizit auf den psychologischen Zustand der Beteiligten während des Rituals. Einige Ritualbesucher erleben in bestimmten Momenten des Rituals eine Art Ekstase. Den dahin führenden Prozess bezeichnet Shannon als eine Art „spiritueller Transformation“, bei der die Wahrnehmung und Erfahrung der Temporalität durch die stufenweise vorkommende Steigerung der Tonhöhe und des Tempos in Zusammenhang mit den schüttelnden Körperbewegungen abgeändert werde. In diesem „Zustand der gesteigerten emotionalen Energie“ komme bei jenen Beteiligten ein inneres Erlebnis des Göttlichen bzw. eine kontinuierliche Bewegung zwischen der „linearen messbaren Zeit“ und der „ewigen Zeit“ vor.⁷⁶⁴

Nun prüft Shannon diese beiden Bemerkungen in einem profanen Musikkontext, nämlich im Rahmen eines *Ḥafla*,⁷⁶⁵ und stellt fest, dass das sakrale *Dīkr*-Ritual und das säkulare *Waṣla*-Genre Ähnlichkeiten auf mehreren Ebenen aufweisen (bezüglich der musikalischen Ähnlichkeiten s. S. 195 f.). Den Unterschied zwischen der sakralen Ekstase und dem profanen *Ṭarab* anerkennend, betont Shannon die Ähnlichkeit zwischen den sakralen und profanen Musikkontexten in Aleppo. Beide sind also vor allem:

[...] arenas for the disciplining of moral and musical selves, primarily through the act of creative and imaginative listening, reinforced through other sensory and sen-

⁷⁶⁴ Vgl. ebd., S. 119–123.

⁷⁶⁵ *Ḥafla* (wörtl. eine Party oder ein Konzert) ist heute die überwiegende Form des kollektiven Musikzuhörens und wird in Bezug auf alle Musikveranstaltungen von denjenigen des *Ṭarab* bis denjenigen der westlichen klassischen und Pop-Musik verwendet. *Ḥafla* ersetzt die frühere, heute seltener in anderen Formen und Kontexten fortbestehende *Sahra*-Tradition.

sual practices such as bodily motions.⁷⁶⁶

In diesem Sinne ist das Ṭarab, das tatsächlich von den rationalen Intellektuellen scharf kritisiert wird und entsprechend als eine Art Realitätsentfremdung bzw. -flucht beschrieben werden kann, ein Mittel zur moralischen Disziplinierung. D. h. die jeweilige Person erlebt Ṭarab in einem Sahra bzw. Ḥafla und wird durch die vermittelte Emotionalität in bestimmten Aspekten ihrer Persönlichkeit erzogen. Shannon nennt bezüglich dieser Emotionalität zwei Ausdrücke, wie sie grundsätzlich von seinen Interviewten genannt wurden: *Ṣidq (Emotionale Ehrlichkeit)*⁷⁶⁷ und *Rūḥ Ṣarqīya (Orientalischer Geist)*. Sein Argument ist, dass die musikalischen Aspekte des Ṭarab, nämlich die schöne Melodie, die expressive Lyrik, der Zusammenhang zwischen der Melodie und der Lyrik sowie letztlich die besondere Interpretationsgabe des Sängers, nicht alleine für die Hervorrufung des emotionalen Zustands des Ṭarab verantwortlich seien. In der Tat sieht er in ihnen nicht die Faktoren, die ohne Weiteres ein Gefühl der Authentizität vermitteln können, und behauptet, dass eher der „soziale Kontext der Performance“ dabei eine wichtigere Rolle spiele. Nur in diesem sozialen Kontext können also die emotionale Ehrlichkeit und der orientalische Geist erfüllt werden. Die emotionale Ehrlichkeit bedeute in diesem Sinne schlechthin die „performative“ Fähigkeit des Interpreten, sein Inneres (d. h. seine Gemütsregung wegen und während des jeweiligen Liedes) dem Publikum vorzulegen. In Wirklichkeit sei die emotionale Ehrlichkeit eine *Äußerung* des orientalischen Geistes (d. h. des Emotionalseins) des Interpreten.⁷⁶⁸ Authentisch zu sein heißt dann in erster Linie, emotional zu sein und zudem sich dabei den anderen gegenüber zu seiner oder ihrer Emotionalität zu bekennen.

Jedoch ruht das Publikum während einer Ṭarab-Aufführung nicht einfach in einer passiven Wahrnehmung, sondern bringt durch die Rufe, Bejahungen, Klatschen und Tänze den Sänger selbst zum Zustand der Entäußerung. Der Sänger und das Publikum konstruieren dann gegenseitig den sozialen Kontext der Aufführung. Shannon nennt deshalb die in einem Sahra erlebten „emotionalen Zustände“, darunter das Ṭarab, „metaphorische Ausdrucksformen“ des interaktiven „musikalischen Engagements“ und die mit Ṭarab assoziierten Handlungen und Entäußerungen, nämlich die Reaktionen des Publikums, „sozioemotionale Metaphern authentischer Musik“. Er erkennt die „rhetorischen und

⁷⁶⁶ Shannon, *Among the Jasmine Trees* (wie Anm. 663), S. 146.

⁷⁶⁷ Das Wort „Ṣidq“ an sich bedeutet nur „Ehrlichkeit“. Shannon hat anscheinend das Wort aus einer musikalisch-emotionalen Perspektive in „Emotional Honesty“ übersetzt.

⁷⁶⁸ Vgl. Shannon, *Among the Jasmine Trees* (wie Anm. 663), S. 147–157.

präsentationalen Aspekte“ jener konventionellen Handlungen und Entäußerungen, indem er auf ihre (zirkelartige) Erweiterung über das Persönliche hinaus in das Gemeinschaftliche, Nationale usw. hinweist. So werden diese Handlungen und Entäußerungen als repräsentativ für die jeweilige Person im jeweiligen Musikkontext, für Aleppo, für Syrien, für die Araber und im Endeffekt für den Orient angesehen. Die Notwendigkeit (bzw. der Drang), sich den anderen (Gemeinschaftsmitgliedern, Kollegen, der Familie usw.) als authentisch, nämlich als emotional berührbar, zu zeigen, sei demzufolge nicht auf den Sänger begrenzt. Die Wahrhaftigkeit der jeweiligen Reaktionen, und zwar sowohl für den Sänger als auch für das Publikum, sei aber (wenn überhaupt) nur im jeweiligen Kontext *gültig*. Denn diese Reaktionen seien einfach „performativ“ und flüchtig.⁷⁶⁹ Genau betrachtet ähneln sie einem kodifizierten sozialen Verhaltensmuster, das, sobald sich seine gesellschaftliche Gültigkeit verliert, zur bloßen Pflicht wird. Das (ästhetisch-)moralische Selbst, von dem Shannon spricht, ist das ehrliche Selbst, das sich ehrlich und spontan nach außen vermittelt. Dies widerspricht jedoch der durch den ökonomischen und politischen Sachverhalt bedingten sozialen Korruption in der syrischen – einschließlich der aleppinischen – Gesellschaft. Dass man in Syrien der emotionalen Ehrlichkeit in musikalischen Kontexten oder im Allgemeinen in Bezug auf das Kulturerbe einen authentisch-heiligen Charakter verleihen möchte, ist nur eines von vielen Symptomen dafür, dass es an Ehrlichkeit im wirklichen sozialen Leben fehlt. Das Ehrliche war aber nie mit dem Authentischen gleich oder durch das Authentische wiederherstellbar. Prüft man die Geschichte überall, merkt man die *illusionierte* Projizierung der Vergangenheit in die Gegenwart. So werden Wahrheiten manipuliert bzw. auf den Kopf gestellt und als ehrliche und authentische Wiederherstellung der Vergangenheit angeboten. Das Ehrliche kann hingegen nur im Vorhandenen erlebt werden und braucht keine authentische historische Entsprechung. Die gesellschaftlich nicht mehr erlebte Ehrlichkeit musikalisch zu (re-)konstruieren und aufzubewahren, erzeugt nichts weiter als eine soziale Pflicht zur sozioperformativen Ehrlichkeit. Die sakralen und profanen Musikkontexte in Aleppo und somit etwas verallgemeinert in den syrischen Städten sind demzufolge keine *Disziplinierungsorte* mehr, sondern sehr wohl Anlässe zum Lamentieren über die verlorene soziale Ehrlichkeit. Oder anders gesagt, sie sind die einzigen überlebenden Kontexte, in denen die soziale Ehrlichkeit, wenn auch performativ, konstruiert und erlebt werden könnte.

⁷⁶⁹ Vgl. ebd., S. 168–174.

Eine alternative syrische kulturelle Modernität?

Shannon bereitet den Weg für seine Behauptung einer alternativen syrischen kulturellen Modernität mittels der „Dekonstruktion“ des Begriffs, den einige der arabischen Intellektuellen unter anderen ähnlichen Begriffen für die Bezeichnung der kolonialen Begegnung mit der europäischen Moderne verwendet hatten, nämlich den „Schock“. Dabei merkt er zu Recht, dass der Einmarsch Napoleons in Ägypten Ende des 18. Jahrhunderts zwar diese Begegnung markierte, schloss aber die vorangegangenen Formen des Kontakts zwischen den Arabern und Europäern während der Moderne notwendigerweise nicht aus. Darüber hinaus bezieht er sich auf Studien wie Edward Saids *Orientalism*, in denen der Einfluss der kolonialen Begegnung auf den Formungsprozess der europäischen Selbsterbilder als Grundlage dafür diente, eine „gegenseitige Konstituierung oder Konstruktion der Modernität“ zu behaupten. Die durch die Kolonialbegegnung entflammte arabische (überwiegend soziokulturelle) Renaissance sei in Shannons Verständnis keine bloße schockartige Reaktion auf die europäische Modernität. Noch sei diese Modernität ohne Weiteres als der „Standard“ zu betrachten, vor dessen Hintergrund die „kulturellen alternativen Modernitäten“ der ehemaligen Kolonien entwickelt wurden. Unter diesem Blickwinkel vermerkt er die Rolle der „ungleichen Machtbeziehungen“ zwischen Europa und dessen Kolonien (oder die Rolle der Abhängigkeit der globalen Peripherien vom westeuropäischen Zentrum) sowohl bei der Entstehung der „europäischen kolonialen Modernität“ (und somit bei deren Festlegung als Standard) als auch bei der Neigung ehemaliger Kolonien zur Errichtung einer „kulturellen oder spirituellen Sphäre postkolonialer Differenz“. Diese Neigung, sich soziokulturell vom (gedachten) europäischen Selbstbild (und gleichzeitig vom vorherigen eigenen Selbstbild) abzuheben, offenbare laut Shannon zum einen „die Anerkennung jener ungleichen Machtbeziehungen“ und zum anderen „die Verkennung deren kolonialen Ursprungs“. Die Tatsache, dass die syrische Modernität und deren Diskurse jedenfalls überwiegend auf den kulturell-spirituellen Bereich beschränkt werden mussten, ordnet Shannon zu Recht partiell der ökonomischen, politischen und öffentlichen Unterentwicklung unter den Osmanen und Franzosen und explizit großteils dem Nepotismus, der Korruption und der Diktatur (sowie der Fehlplanung und v. a. dem Sektenwesen) in der Postkolonialzeit zu.⁷⁷⁰

Wenn die Kolonialbegegnung zwischen den Europäern und Arabern – egal

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., S. 61–65.

ob zwischen Intellektuellen oder Laien – zu Recht überhaupt keine Erstbegegnung war, war sie trotzdem von der Intensivität geprägt, die durch die Differenz bezüglich des wissenschaftlichen und industriellen Fortschritts und der gesellschaftlichen Organisation – mindestens der westeuropäischen Oberschichten – spürbar war. Und nur deshalb spielt die Verkennung des kolonialen Ursprungs ungleicher Machtbeziehungen, von der Shannon sprach, eine bedeutende Rolle bei der sozialpsychologisch basierten Hervorhebung soziokultureller Ausgrenzung als ein Mittel zur Selbstbewusstseinsverstärkung in den ehemaligen Kolonien. Die Anerkennung dieses kolonialen Ursprungs seitens der damaligen arabischen Intellektuellen hätte an sich dennoch keine andere Art Modernität in Gang gesetzt. Ebenfalls würde heute die Anerkennung jener Tatsache seitens der Laien keine Versöhnung mit dem europäischen modernen und postmodernen Denken hervorbringen. Das liegt in beiden Fällen am Fehlen notwendiger Bedingungen der Modernität, die nur kumulativ realisiert werden und durch das bedingungslose Importieren von westeuropäischem technologischem Fortschritt nicht ersetzt werden konnten. Was heute in Syrien – und vielleicht in den anderen Ländern der arabischen Welt – als Modernität bezeichnet wird, sind daher eher die Ergebnisse der immer noch anhaltenden Verhandlungsprozesse zwischen dem Vorhandenen bzw. Vererbten und dem Importierten.

Abgesehen davon ist es wichtig zu betonen, dass die westeuropäische Rationalität selbst – v. a. in theoretischer und philosophischer Hinsicht – mindestens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als ein intellektualisiertes (Selbst-)Bild der damaligen Mittel- und Oberschichten propagiert wurde. Sie war also schichten und bildungsbedingt. Erst später wurde sie verallgemeinernd auf die ganze westeuropäische Gesellschaft bzw. auf den westeuropäischen Menschen ausgelehnt. Allerdings stellte der orientalistische Diskurs der europäischen Orientalisten – sowie der modernisierende Diskurs der arabischen Intellektuellen und Eliten – die Rationalität der Aufklärung als einen universalen Maßstab dar. Ebenfalls wurden in den orientalistischen Schriften die Sinnlichkeit und Emotionalität einiger arabischer Individuen u. a. auf alle damaligen Gruppen in der arabischen Welt rücksichtslos verallgemeinert. Des Weiteren lässt sich an dieser Stelle fragen, ob die Araber – Intellektuellen und Laien – bzw. die verschiedenen Ethnien der heutigen sog. arabischen Welt sich selbst *schon vor* oder doch *erst nach* der Kolonialbegegnung – als ein Gegensatz zur westeuropäischen Rationalität – als emotionale Entitäten wahrgenommen haben.⁷⁷¹ Anscheinend

⁷⁷¹ Die Frage an sich erscheint als ein Orientalisieren des Emotionalitätsdiskurses. Doch die Be-

sahen sich aber die gemeinten Gruppen gar nicht als besonders emotionale Entitäten an, d. h. das Thema Emotionalität war an sich kein Streit- oder Bezugsthema in den Selbstdarstellungen damaliger Gruppen, die sich dabei eher an tribalistischen, regionalen oder religiösen Identitäten anlehnten. Das Emotionale war also, genau wie das Vernünftigsein, ein ganz normaler Teil des Alltags, v. a. für die Mittel- und Unterschichten, und zudem kein „Vorwurf“ oder Differenzträger.

Nun können die Behauptungen über die Beziehung zwischen Musik und Emotionalität – als kulturelle Ausdrucks- und Erscheinungsformen – im arabischen Emotionalitätsdiskurs überprüft werden. Bezieht man sich zunächst direkt auf die westeuropäische Musik und die Behauptung, „die europäische Musik sei emotionsfrei“ bzw. „die Europäer zeigen keine Emotionalität gegenüber der Musik im Allgemeinen“, merkt man paradoxerweise, dass die gemeinte Musik – egal ob u. a. die Schlager- bzw. die Pop-Musik oder die Klassik-Romantik-Tradition – von vielen Europäern selbst für emotional gehalten wird, von den heftigen Reaktionen auf die „emotionale“ Musik mindestens der Klassik-Romantik-Tradition seitens der Komponisten Neuer Musik v. a. nach dem Zweiten Weltkrieg ganz zu schweigen. Und trotz der verschiedenen emotionalen Verhaltensweisen jeweils in Bezug auf die Schlager und die Klassik-Romantik-Tradition ist der arabische Diskurs einer emotionsfreien „westlichen“ Musik bzw. einer Emotionsunfähigkeit des europäischen Selbst – genau wie die Idee einer ganz freien, organisations- und strukturlosen, „orientalischen“ Musik⁷⁷² – unkonkret und irreführend. Gleichfalls wurden auch das Tarab-Genre und die mit ihm verbundene Emotionalität für den arabischen Ausgrenzungsdiskurs einer „emotional-orientalischen“ Musik instrumentalisiert. Die Verzückung könnte also nur mittels der jeweiligen arabisch-orientalischen Musik erreicht werden, was aber tatsächlich nur im arabischen Kontext richtig sein kann. Denn Verzückung kann auch durch andere Musiken, darunter die westeuropäische Musik, erreicht werden, v. a. wenn man die Verzückung als eine Art *Entzeitlichung* versteht.

Im Lichte dieser Tatsachen kann zunächst die Emotionalität nicht als eine einzigartige angeborene Eigenschaft des orientalischen Selbst interpretiert wer-

trachtung des Selbst als eine emotionale Entität ist heute in Syrien mindestens unter einigen Intellektuellen und den heute zunehmend mit westlicher Kultur in Berührung kommenden Laien verbreitet, egal wo deren Wurzeln liegen.

⁷⁷² Siehe z. B. Toumas Überlegungen zu dem Maqām-Phänomen 1971, die das Gegenteil bezüglich der arabischen Maqām-Musik beweisen.

den und doch deren Erwerben-Durch-Erfahrung in vielen Musikkulturen bestätigt werden. Die eigene Neigung zur Extrememotionalität im Rahmen des arabischen Ṭarab-Genres – sowie in der Pop-Musik – deutet hingegen vielmehr auf sozialpsychologische, politisch und ökonomisch bedingte Sachverhalte eines unterdrückten Menschen hin.⁷⁷³ Die Grundlagen des arabischen ausgrenzenden Emotionalitätsdiskurses sowie dessen Anknüpfungen an die arabisch-orientalische Selbstdarstellung sind somit in der arabischen Welt einschließlich Syrien so manipuliert, dass man kaum von einer echten Selbstdarstellung, sondern eher von einer *erzwungenen* Selbstdarstellung ausgehen kann. Demzufolge basiert die behauptete syrische alternative kulturelle Modernität auf einer *nicht authentischen* Selbstdarstellung und darf u. a. deswegen nicht als eine Modernität angesehen werden.

Über die Entzeitlichung und Wiederverzeitlichung im Ṭarab und im Alltag

Die Performativität des moralischen Selbst steht in der Tat in Zusammenhang mit dem musikalischen Selbst und mit den Methoden zum Errichten der dafür erforderlichen Atmosphären. Shannon zählt einige der musikalischen Methoden und Techniken auf, mit denen der hervorragende Musiker oder Sänger den Ṭarab-Zustand in den Zuhörern hervorrufen könne: die melodische Wiederholung, Modulation, Schlussphrasen und die Verwendung von konventionellen melodischen Phrasen. Ihre Rolle liege in der Zeitmanipulierung. Um das zu erklären, bezieht Shannon sich auf das Taqṣīm-Genre. Er betrachtet eine traditionelle frei-rhythmische Improvisation in der Zeit und merkt, dass die Zuhörer dadurch aus dem „normalen Zeitfluss“ in einen „Zustand der Entzeitlichung“ gezogen werden. Die Zuhörer und auch die Interpreten solches Genres beschreiben ihren psychologischen Zustand mit dem Ausdruck „Taḥlīq fī Aġwā’ Šūfīya“ (wörtl. in sufischen Atmosphären schwebend). Verantwortlich dafür seien die „Geläufigkeit“ der Musik und die Wiederholung der Phrasen bzw. der Motive, die keine bloße Wiederholungen seien, sondern bezüglich der musikalischen Spannung „antizipatorisch“ und gleichzeitig „kumulativ“ wirken. Die

⁷⁷³ Die Veröffentlichung *At-Taḥalluf al-Iġtimā’ī. Madḥal ilā Saikūlūġīa al-Insān al-Maḥūr* [Die soziale Rückständigkeit. Einleitung zur Psyche des unterdrückten Menschen] des Schriftstellers und Forschers Muṣṭafa Ḥiġāzī bezieht sich auf die arabische Welt und erklärt z. B. implizit, wie viele psychologisch bedingte Phänomene, die man ursprünglich für gegeben oder angeboren halten oder mit anderen angeborenen Erscheinungen verwechseln könnte, durch die gesellschaftliche, ökonomische und politische Unterdrückung verursacht werden können. Dies kann auch für den Emotionalitätsdiskurs in der arabisch-musikalischen Selbstdarstellung gelten.

Wiederverzeitlichung der Zuhörer erfolge dann durch die Modulationen und die temporären oder endlichen Schlussphrasen, was seitens der Zuhörer mit bestimmten Ṭarab-bekundenden Handlungen und Entäußerungen artikuliert werde.⁷⁷⁴

Ungeachtet der o. g. musikbezogenen Entzeitlichungs- und Wiederverzeitlichungsmethoden scheint es, dass die Problematik der Entzeitlichung das vorläufige Erleben vom Ṭarab überschreitet. Zum einen erstreckt sich das Ṭarab-Erlebnis abgesehen von dessen Dauer über eine längere Zeitspanne. Dies liegt an den emotionalen Anknüpfungen zur Realität hin, die das Ṭarab trotz seines entzeitlichenden Effekts ermöglicht, nämlich durch die Abhängigkeit vom Ṭarab-Gefühl selbst. In diesem Sinne liegt das Problem nicht im einmaligen Erleben des Ṭarab bzw. in einer einmaligen oder gelegentlichen Entzeitlichung, sondern in der dadurch entstandenen Einstellung zum Leben, die das Letztere als ein ständig zu entfliehendes Erlebnis versteht. Zum anderen spielt die Entzeitlichung an sich – mindestens in heutiger Zeit – fast überall im Alltag des Menschen eine wesentliche Rolle. Dabei nimmt sie aber andere Formen an und bedient sich anderer Mittel. Vor allem auf psychologischer Ebene wird die Entzeitlichung ungeachtet der dabei verwendeten Mittel – also Musik, TV, Buch usw. – als eine manchmal unbewusste Methode zur Entspannung angewandt (siehe vergleichsweise das Zitat von Hermand, S. 91 f.). Man erkennt diese Problematik, wenn man der Entzeitlichung das *Bewusstsein* entgegensetzt. Das Letztere erfordert von einem, in der wirklichen Zeit zu bleiben und das Geschehen in der Umgebung und besonders in dem Selbst aufmerksam zu verfolgen und unverkrampft zu erfahren. Zudem zeichnet sich der Modus des Bewusstseins durch die Fähigkeit aus, die Geschehnisse in ihrer Wechselwirkung und Dynamik zu verstehen und zu analysieren. Dennoch wird das Bewusst-Bleiben nicht immer so ernst unter den Laien bzw. nur noch unter den engen Intellektuellenkreisen als eine Tugend angesehen. Dies liegt aber nicht daran, dass, wie man voreingenommen glauben würde, die Laien von selbst zur Entzeitlichung neigen, sondern es liegt in erster Linie sowohl an der häuslichen Erziehung als auch am jeweiligen Bildungssystem. Die beiden letzteren Institutionen – egal ob in Syrien oder in anderen Ländern – adoptieren also in dem Fall jeweils Erziehungs- und Lernmethoden, die dem *bewussten* (sensorischen) Lernen, Erfahren und Denken kaum Rechnung tragen. Auf der anderen Seite ist das kreative Denken z. B. z. T. unbewusst und beinhaltet deshalb Mechanismen, die

⁷⁷⁴ Vgl. Shannon, *Among the Jasmine Trees* (wie Anm. 663), S. 177–181.

wegen ihrer Verankerung im Unbewussten schwierig zu erforschen sind. Das kreative Denken beansprucht für sich jedoch gar keine emotionale Abhängigkeit, wie im Falle vom Tarab und von den heutigen Entspannungsmethoden.

Fazit

Der Tarab-Stil und die damit verbundene Emotionalität sind einerseits für einen beträchtlichen Teil der syrischen Gesellschaft synonym zu einer musikkulturellen Identität geworden. Andererseits wird die Extrememotionalität zusammen mit der Entzeitlichung in einer Linie mit der „Selbstentspannung“ bzw. mit dem Eskapismus von der sozialen und politischen Unterdrückung fortgesetzt. Heute wird dennoch zwar der Tarab-Stil weniger praktiziert und angehört. Doch das neue Genre des Pop-Liedes hat die identitären, entzeitlichenden und (sexual-)emotionalisierenden Aspekte des früheren Stils übernommen. Der Inhalt der Identität bzw. ihr konstituierender Kern sowie die damit verbundenen Phänomene haben sich also fast nicht geändert. Deren Manifestationen, darunter die künstlerischen, nehmen hingegen immer neue Formen an. Gleichwohl ist die Repräsentation des „orientalischen“ Selbst anhand des Emotionalitätsdiskurses keine Basis einer syrischen kulturellen Modernität, wie von Shannon behauptet wird. Denn eine solche Repräsentation beinhaltet eine falsch behauptete Differenzierung zwischen zwei undefinierbaren Entitäten und trägt darüber hinaus der Bewusstwerdung der ökonomisch und politisch bedingten Sachverhalte in Syrien kaum Rechnung.

Kommentar und Zusammenfassung

Es ist an dieser Stelle zunächst wichtig zu unterstreichen, dass *intraalternative musikkulturelle Identitäten in den o. g. Gruppen vorhanden sind*. Innerhalb der einen Gruppe findet man also Menschen, die sich musikalisch-identitär von den anderen Gruppenmitgliedern zum Teil oder komplett abheben und zusätzlich zu den eigenen Musiktraditionen oder auch abgesehen von ihr verschiedene überlokale Genres und Musikrichtungen hören. Dementsprechend sind durch die zuvor dargestellten Fakten nicht alle musikkulturellen Identitäten jeweiliger Gruppen ausgereizt. Z. B. trifft man Alawiten, die überhaupt keine ġabalī Pop-Tanzlieder hören, oder Sunniten, die ihre religiöse Identität nicht musikalisch zur Schau stellen. Das bedeutet jedenfalls, dass intrakulturellen Unterschiede zwischen den Individuen jeweiliger Gruppen, bei denen oben kollektiv bestimmte musikalisch fundierte Zugehörigkeiten festgestellt wurden, in Betracht gezogen werden müssen, sobald man nur die eine Gruppe im Fokus hat.

In der Tat sind hier auch viele Fragen noch offengeblieben und daher als einzelne Forschungsfragen untersuchungsbedürftig. Noch zu untersuchen sei z. B., inwieweit die syrischen Tscherkessen die musikalischen Entwicklungen in Kaukasien verfolgen und ob dies ihre kollektive musikkulturelle Identität beeinflusst. Ein anderes Beispiel dafür wäre die mögliche Verbindung zwischen armenischer Musikpraxis in Syrien und dem Massaker von 1915. In diesem Sinne könnte man fragen, ob die Musik unter den Armeniern auch als „Heilmittel“ bzw. als ein Mittel zur Vergangenheitsbewältigung fungiert(e). Noch eine weitere bedeutende Frage wäre, ob der Diskurs der einzigartigen orientalischen Emotionalität einerseits zusätzlich zum Ṭarab durch andere Genres hervorruft sei und andererseits bei den nicht arabisch sprechenden Gruppen kollektiv auch als Gegensatz zur Rationalität verwendet wird.

Trotzdem liefert die obige Auseinandersetzung mit dem Thema Identität eine gute Übersicht über die soziokulturellen Prozesse und Denkrahmen bzw. Kontexte in der syrischen Gesellschaft. Die Letzteren bestimmen dennoch ihrerseits nicht nur die Formung der Identitäten in Syrien, sondern wirken an der *Verfestigung* heutiger musikkultureller Identitäten mit. Objektiv betrachtet hatten und vielleicht haben diese Prozesse und Denkrahmen noch heute jedenfalls ihre positiven Seiten. Z. B. tragen nationalistische Ansätze sowie die Integrationsversuche und die Vertreibungserfahrungen zur (mehrheitlich musealen) Aufbewahrung der jeweiligen Musiktraditionen – u. a. jeweils als Selbstrepräsentation der Nation und als zusammenhaltstiftende Mittel – bei. Trotzdem bleiben sie in ihren heutigen Erscheinungen problematisch, wie die obige Auseinandersetzung auch verdeutlicht hat. Die gemeinten Prozesse und Denkrahmen, durch die das Kulturerbe im Allgemeinen und die Musiktraditionen im Besonderen heute in ihren kontinuierlichen Veränderungen beeinträchtigt werden bzw. in denen heute beide gefangen sind, können wie folgend dargestellt werden: der Nationalismus, das Beharren auf vergangene bzw. nicht mehr aktuelle feste Selbstrepräsentationen bzw. Identitäten, die Integration, die gesellschaftliche Stigmatisierung, der Anti-Modernismus, die rücksichtslose Modernisierung, die Politisierung, die Folklorisierung, die Authentizität, die sektenbasierte Regionalität, die Vertreibung, das Sektenwesen, der Emotionalitätsdiskurs und die Entzeitlichung – beide im Hinblick auf die orientalistisch-holistische Identität. Selbstverständlich stehen diese alle in unterschiedlichem Grade in Verbindung zueinander – oder anders gesagt – können sie voneinander abgeleitet werden. Des Weiteren können sie mehr oder weniger jeweils bei allen Gruppen verfolgt werden. Jedenfalls entschied sich der Autor, bei der jeweili-

gen Gruppe den Fokus nur auf die jeweiligen entscheidenden Kontexte zu legen.

Im Endeffekt wirken all diese Kontexte der syrischen Realität sowohl auf musikalisch-kultureller als auch auf gesellschaftlicher Ebene als Hürden für eine tiefgreifende Veränderung und müssen daher durch die Einführung einer anderen Vorstellung der Kultur und Gesellschaft in Syrien möglichst abgeschafft, verändert oder erweitert werden.

Der veränderungsintendierte kulturelle Wiederaufbau Syriens

Wie im ersten Kapitel erklärt wurde, muss einerseits ein kultureller Wiederaufbau notwendigerweise keine Wiederherstellung des vorherigen Zustands bedeuten. Andererseits sollten die Zerstörung und Benachteiligung des Kulturerbes im Rahmen eines Konflikts auf keinen Fall mit einem endgültigen Erlöschen des Kulturerbes gleichgesetzt werden, da Diskontinuitäten in der Kontinuität erwartbar und ein wesentlicher Teil des menschlichen Lebens sind. Auf der anderen Seite hat man im vorliegenden Kapitel bereits die gespaltene Lage der syrischen Gesellschaft sowie deren erstarrenden Kontexte gezeigt, in denen die verschiedenen syrischen Musiktraditionen ausgereizt und ausgenutzt werden. Im Hinblick auf die o. g. Tatsachen sowie auf die verheerenden Auswirkungen des anhaltenden Konflikts auf das Weiterpraktizieren und die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes einschließlich der Musiktraditionen in Syrien wird hier ein *veränderungsintendierter* kultureller Wiederaufbau vorgeschlagen und thematisiert. Dabei wird also die Notwendigkeit einer Veränderung in den Strukturen der syrischen Kultur und Gesellschaft beachtet und betont.

Der veränderungsintendierte kulturelle Wiederaufbau will in erster Linie zwar auf dem Vorhandenen bzw. auf dem, was aus der Vergangenheit noch gepflegt wird, aufbauen. Dabei ist aber nicht das ganze erhaltene Erbe der Vergangenheit zum weiteren Auf- und Ausbau passend, denn es gibt unter dem gemeinten Erbe noch weitere Prozesse und Denkrahmen, die aus genderbezogenen und menschenrechtlichen Gründen oder wegen ihrer Änderungsunfähigkeit nicht in die erhoffte bessere Zukunft hineinpassen und unbedingt abgeschafft werden müssten. Die durch die gemeinten Kulturerbenelemente und deren Kontexte benachteiligten Individuen bzw. gesellschaftlichen Gruppen sollen dann ihre Stimme erheben und sogar fordern, dass die jeweiligen Elemente und/oder deren Kontexte per Gesetz abgeschafft oder entsprechend geändert werden. Genauer betrachtet soll die zu realisierende Veränderung tatsächlich

weite Teile der heutigen soziokulturellen Prozesse und Denkrahmen in Syrien betreffen. Trotzdem beschränkt man sich hier nur auf diejenigen Prozesse und Denkrahmen mit allgemeingesellschaftlichem Bezug und hofft, dass die vorliegende Beschäftigung mit dem Thema sowohl eine mittelbare Anknüpfung an die anderen in diesem Zusammenhang nicht thematisierten Kontexte ermöglicht als auch besonders die Beschäftigung mit den gender- und menschenrechtsbezogenen Sachverhalten in den syrischen soziokulturellen (Musik-)Praktiken erleichtert.

Eine jeweilige soziokulturelle Praktik besteht aber tatsächlich aus zwei Bestandteilen: dem Kontext und der jeweiligen Praktik selbst, hier der Musikpraktik. Eine gelungene Veränderung soll sich notwendigerweise auf beide beziehen. Über die möglichen Wege zur Veränderung des Kontexts soll erstmals im nächsten Abschnitt berichtet werden. Dabei geht es tatsächlich um eine mentale Leistung, gerichtet auf die Veränderung der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Hingegen schließt die Veränderung der Musikpraktik an sich selbstverständlich nicht nur praxis- oder rezeptionsbezogene Veränderungen ein, sondern auch eine Veränderung der Musik selbst. Der gemeinte Akt der Veränderung ist aber keine vorprogrammierte oder geplante Handlung mit sicheren Ergebnissen, auch wenn man sich dafür ernsthaft und konkret mit den Merkmalen der jeweiligen Musik beschäftigen muss. Wie die Veränderung der Musik sich in Syrien am besten ereignen sollte, wird jedenfalls am Ende dieses Kapitels detailliert angegangen. Nichtsdestoweniger sollte die Veränderung der Kontexte und die der Musik sowohl soziokulturell als auch künstlerisch-kulturell erfolgen. Die Wege zur Veränderung beider Bestandteile der soziokulturellen Praktik sind also verflochten und hängen miteinander zusammen.

Des Weiteren könnte der veränderungsintendierte kulturelle Wiederaufbau nicht allein durch musikbezogene Projekte in Gang gesetzt werden und bedürfte der Miteinbeziehung anderer kultureller Ausdrucksformen, wie z. B. Theater und Malerei, von den erforderlichen politischen und ökonomischen Maßnahmen ganz zu schweigen. Die vorliegende Arbeit bezieht sich aber nur auf die Musiktraditionen. Die in ihrem Rahmen entstandenen Vorschläge dürfen daher nur als ein Teil eines größeren Projekts des erhofften kulturellen Wiederaufbaus in Syrien betrachtet werden.

Ungeachtet dessen darf man an dieser Stelle nicht behaupten, dass man mithilfe der gedachten Vorschläge alle oder überhaupt die benachteiligten Prozesse und Denkrahmen in der syrischen Gesellschaft umbauen könnte bzw. dass dies bei allen Mitgliedern der Gesellschaft möglich sei. Zumindest versucht

man hier aber einerseits eine neue Bedeutung bzw. neue Funktionen der Kultur in Syrien vorzustellen und andererseits diese neuen Bedeutungen generationsweise bei möglichst vielen SyrerInnen generieren zu lassen. Am Ende könnte dies nur bei denjenigen SyrerInnen – egal ob Individuen oder Gruppen – erfolgen, die selbst einen sozialen Wandel für nötig halten bzw. die diesem gegenüber offen sind. Ein veränderungsintendierter kultureller Wiederaufbau heißt dann zuallererst, einen möglichen Weg zum Transzendieren jener Prozesse und Denkrahmen zu finden. Dies erfolgt nach dem Verständnis des Autors zunächst dadurch, dass sich eine transkulturelle Betrachtung der Gesellschaft bzw. eine transkulturelle Bedeutung der Kultur in Syrien unter den SyrerInnen durchsetzt und dass alternativ zu der gespaltenen Gesellschaft sich am Ende eine transkulturelle Gesellschaft in Syrien aufbaut.

Die transkulturelle Gesellschaft als Alternative zur gespaltenen Gesellschaft

Zwar beziehen sich die unmittelbare Aufgabe und das unmittelbare Ziel dieser Arbeit nicht darauf, Lösungen für die Probleme der syrischen Gesellschaft zu finden. Denn dies bedürfte besonderer Fachforschungen. Jedoch kann man im Rahmen der Planung und Verwirklichung eines kulturellen Wiederaufbaus die gesellschaftliche Lage nicht vernachlässigen, besonders weil das Soziale und das Kulturelle untrennbar sind. Auf der anderen Seite hat jede Gesellschaft ihre Gegebenheiten, Bedingungen, Bedürfnisse und Kontexte. Diesen muss bei der Thematisierung gesellschaftlicher Sachverhalte Rechnung getragen werden. Die historische, soziale und politische Einleitung zu Syriens Vergangenheit und Gegenwart sowie die Vorstellung der syrischen musikkulturellen Identitäten haben die besondere Lage der syrischen Gesellschaft und ihrer inneren Gegebenheiten, Kontexte und Bedingungen möglichst prägnant verdeutlicht. Zusätzlich zu den politischen und ökonomischen Bedürfnissen der syrischen Gesellschaft, die vorab unter den Voraussetzungen des kulturellen Wiederaufbaus diskutiert wurden, kann man auch die Bedürfnisse der gesellschaftlich benachteiligten Gruppen aufführen. Eine gesellschaftliche Veränderung ist tatsächlich ohne die Gleichstellung der Frauen und der anderen gesellschaftlich benachteiligten Gruppen unmöglich. Am Ende dient die Veränderung auch der Suche nach dem langersehnten Frieden. Dieser lässt sich jedoch nur mit Verhandlungen und Kompromissen zwischen allen Gruppen realisieren, die v. a. auf soziokultureller Ebene unentbehrlich sind. Durch Verhandlungen und Kompromisse entstehen soziokulturelle Gemeinsamkeiten und Überschneidungen sowie

Transkulturationen und gesellschaftliche Nähe.

Deswegen bräuchte man in Syrien eine transkulturelle Gesellschaft, in der die kulturellen Grenzen zwischen den Gruppen flexibel und beweglich sind und vorab von den Gruppen und Individuen als solche wahrgenommen werden. Durch die Beweglichkeit der kulturellen Grenzen wird die kulturell zur Schau gestellte Spaltung nicht mehr aggressiv deutlich. Die kulturellen Ausdrucksformen werden dann zwar für die Zurschaustellung der Einzigartigkeit der jeweiligen Gruppe eingesetzt, werden aber dabei nicht für nationalistische, religiöse oder jegliche diskriminierende Endziele ausgenutzt. Im Ergebnis dieses Prozesses fördert die transkulturelle Gesellschaft den Dialog und akzeptiert und toleriert die Individuen-Übergänge zu anderen Gruppen, die kultureller oder im engeren Sinne musikalischer Natur sein können. In diesem Verständnis zeichnet sich eine transkulturelle Gesellschaft auch dadurch aus, dass ihre Teilkulturen nicht ethnisch oder religiös vorab definiert sind, sondern eher durch ihre besonderen transkulturellen Praktiken.

Die transkulturelle Bedeutung der syrischen Kultur

Wie hier mehrmals betont wurde, tritt eine neue Bedeutung erst in einem neuen Kontext auf bzw. wird dem jeweiligen Gegenstand oder der jeweiligen Praktik erst dann eine neue Bedeutung zugeschrieben. Ein neuer Kontext fördert – und erfordert – vice versa neue Bedeutungszuweisungen. In Bezug auf den syrischen Fall hat die obige Auseinandersetzung mit den musikkulturellen Identitäten Beispiele dafür aufgeführt, wie die jeweiligen Gruppen in einem neuen Kontext den eigenen Musiktraditionen neue Bedeutungen bzw. neue Funktionen zugewiesen haben. Dies hat allerdings zuweilen keine endgültige Beseitigung der alten Bedeutungen bzw. der alten Funktionen vorausgesetzt. Gleichzeitig wurden auch Beispiele für die Einflüsse des Kontextwechsels auf die Lage der Musiktraditionen erwähnt. Unter den genannten Beispielen sind auch Transkulturationen, die im nächsten Abschnitt ausführlicher behandelt werden. Ungeachtet dessen müsste der Begriff der „transkulturellen Bedeutung“ im Rahmen dieser Prozesse verstanden werden.

Der Begriff „transkulturelle Bedeutung“ vermittelt eine verbindende Bedeutung bzw. eine verbindende Funktion, nämlich einen gemeinsamen Sinngehalt.⁷⁷⁵ Wenn zwei oder mehrere Gruppen einen gemeinsamen Gegenstand, z. B.

⁷⁷⁵ Das Wort „Bedeutung“ hat an sich mehrere Bedeutungsgehalte, wie „Wichtigkeit“, „Sinngehalt“ und „Wert“. Im englischen kulturerebenbezogenen Begriff „Cultural Significance“ bzw. kulturelle Bedeutung (siehe Australia ICOMOS, *Practice Note. Understanding and Asses-*

ein Instrument, und/oder eine gemeinsame (Teil-)Praktik, z. B. ein Genre, eine Aufführungspraktik, ein Ritual usw., pflegen und diese – seltener samt deren Funktion – doch als gemeinsam ansehen, entsteht über die jeweilige Funktion des Gegenstands oder die der (Teil-)Praktik hinaus eine neue Bedeutung bzw. eine neue Funktion, nämlich eine transkulturelle Bedeutung bzw. eine zusammenbringende Funktion. Dies fördert bei den gemeinten Gruppen das Aufkommen eines neuen Kontextes, in dem weitere Gegenstände und Praktiken transkulturell werden könnten. Die übliche Bedeutungszuweisung und die damit verbundenen, der Kultur zugeschriebenen Bedeutungen sind normalerweise religiös, ethnisch, national und/oder regional bedingt. Die transkulturelle Bedeutung überschreitet hingegen die herkömmliche kulturbezogene Grenzziehung und die dadurch entstehenden kulturellen Grenzen. Im syrischen kulturell vielfältigen Kontext bedeutet damit die transkulturelle bzw. transethnoreligiöse Bedeutung syrischer Kultur eine Neubetrachtung der syrischen Kultur. Einerseits bringt diese Neubetrachtung syrischer Kultur eine Suche nach früheren transkulturellen Prozessen und deren heute noch existierenden Produkten mit sich. Andererseits lässt sie dann die kulturellen Grenzen zwischen den Gruppen als beweglich wahrnehmen und erlaubt deswegen zeitgenössische Transkulturationen. Dadurch wird die syrische Kultur an sich als flexibel wahrgenommen. Sie ist also keine feste Entität bzw. hat keine dauerhaft festgelegte Definition.

Dass besonders den transkulturellen (Musik-)Praktiken – durch ihre Anerkennung als solche – eine transkulturelle Bedeutung zugewiesen werden soll, ist tatsächlich ein unabdingbarer Vorgang für die Vorbereitung und Förderung eines gesellschaftlichen Umbaus. Trotzdem wurden (und werden mehrheitlich immer noch) die Transkulturationen in unserer Welt de facto erzwungen. Durch Kolonialisierungen, konflikt- oder naturkatastrophenbedingte Vertreibungen, Auswanderung usw. kommen in der Regel erzwungene Transkulturationen zur Blüte, auch wenn die dafür verantwortlichen Individuen, nämlich v. a. Kulturschaffende, dabei aus eigenem Antrieb handeln (siehe auch Pinto 2018: 181 f.). Im Unterschied zu den erzwungenen Transkulturationen – sowie Akkulturationen und Assimilierungen – als Konsequenzen erzwungener Realitäten und

sing Cultural Significance, S. 1–4, <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Practice-Note_Understanding-and-assessing-cultural-significance.pdf>, heruntergeladen am 28.04.2020.) und eben im weberschen Begriff der „Kulturbedeutung“ sind diese drei Bedeutungsgehalte miteinbezogen. Dennoch fokussieren die beiden Begriffe mehr oder weniger den kontextabhängigen „Wert“. Im obigen Begriff der transkulturellen Bedeutung wird aber nur der zweite Bedeutungsgehalt, nämlich der „Sinngelalt“ (oder – wie es im o. g. Practice Note heißt – „der soziale Wert“) fokussiert. Andere Bedeutungsgehalte sind an dieser Stelle vorerst vernachlässigt.

selbst als erzwungene Realitäten an sich appelliert man hier an möglichst freiwillige Transkulturationen. Diese sind im Sinne von „*Transkulturation als bewusstes Handeln*“ zu verstehen und entstehen nämlich dadurch, dass man sich der vorteilhaften Einflüsse der Transkulturation auf gesellschaftlicher und kultureller Ebene bewusst wird.

Die „transkulturellen“ Musikpraktiken in Syrien

In der syrischen Musikkultur zeichnen sich einige Musik- oder musikbezogene Praktiken durch einen Charakter aus, den man aus musikalischer Sichtweise erst einmal als „transkulturell“ bezeichnen darf. Diese Praktiken erscheinen hauptsächlich als zwei Typen: entweder Praktiken, die von zwei oder mehreren Gruppen geteilt werden, oder Praktiken mit „fremden“ Elementen, die ihrerseits auf einen älteren „ortsfremden“ Einfluss hindeuten. Selbstverständlich werden all diese Praktiken von den praktizierenden Gruppen nicht als inter- oder transkulturell betrachtet. Die gemeinten Gruppen haben wahrscheinlich, wenn u. a. von dem staatlich propagierten Pseudozusammenhalt oder den nationalistischen Ideologien abgesehen wird, keinen Anlass dafür, die gemeinten Praktiken als gemeinsame anzusehen. Hier nennt man sie aber *nur antizipiert* als transkulturell in der Hoffnung, dass sie durch eine bestimmte Veränderung ihrer Betrachtungsweise als Ausgangsfälle bzw. Auslöser für weitere zukünftige und bewusste Transkulturationen in der syrischen Musikkultur dienen. Des Weiteren sind diese Praktiken, wie bei den allermeisten, wenn nicht allen bisher bekannten transkulturellen Praktiken, erst im Rahmen transkultureller Prozesse transkulturell geworden, die jedoch in aufgezwungenen Bedingungen stattfanden.

Geteilte Musikpraktiken

Für die geteilten Musikpraktiken wird hier das Beispiel der arabisch-beduinischen Genres im Ḥaurān-Gebiet aufgeführt. Genau betrachtet liegt der Grund für die Transkulturation hier zunächst in der Notwendigkeit sozialer Assimilation und Annäherung. Die gemeinten Praktiken basieren im substanziellen Sinne auf gemeinsamen Themen – z. B. Mut, Großzügigkeit usw. –, mehreren Genres, dem Rabāb-Instrument sowie Melodietypen und wurden anscheinend vor dem Eintreffen der Drusen im Ḥaurān-Gebiet vorab von den dort lebenden Christen sowie den arabischen und beduinischen Stämmen geteilt. Die eingewanderten Drusen suchten, wie vorher erwähnt, eine soziale Sicherheit in der neuen menschlichen und natürlichen Umgebung und fanden hierzu die Übernahme einiger der dort verbreiteten arabisch-beduinischen Gewohnheiten und

Traditionen einschließlich der gemeinten Musikpraktiken zutreffend. Dennoch führte die darauffolgende Integration der übernommenen Traditionen in das eigene Verhaltensmuster zur Verschiebung bzw. Verdrängung der kollektiven Erinnerung an das Moment der Assimilation zugunsten der Geltendmachung eines primordialen Besitzes der gemeinten Traditionen und beförderte somit die Herausbildung eines ausschließlichen Drusen-Bewusstseins. Ungeachtet dessen pflegen nun die Drusen, die sunnitischen und christlichen Araber sowie die Beduinen gemeinsam die gemeinten Musikpraktiken. Die traditionellen Kontexte zum Ausüben dieser gemeinsamen Praktiken sind jedenfalls bei den vier Gruppen in gewissem Grade unterschiedlich. Darüber hinaus sind lokale ausdifferenzierte Repertoires sowie unterschiedliche eigene Repertoires, wie z. B. die Musiktraditionen des Libanongebirges bei den Drusen oder die anderen seitens der Drusen nicht assimilierten arabisch-beduinischen Genres, in den Siedlungsgebieten der gemeinten Gruppen verbreitet. Dies alles darf aber nicht als eine Schwächung der gemeinten Praktiken betrachtet werden, denn sie spielen im Alltag der betroffenen Gruppen eine wichtige Rolle. Diese Tatsache bleibt aber auf der anderen Seite nur zutreffend, solange die vier Gruppen immer noch ihre traditionellen Kontexte für das Praktizieren der gemeinten Praktiken aufrechterhalten.

Was die modernen Kontexte dieser gemeinsamen Praktiken angeht, kann man tatsächlich nur von zwei zusammenhängenden Kontexten sprechen, nämlich dem des Arabischseins und dem des Pseudozusammenhalts. Beim Ersten handelt es sich um eine Selbstwahrnehmung der vier Gruppen, die, wie hier an unterschiedlichen Stellen erläutert wurde, historische und politische Prozesse durchlaufen musste. Das Arabischsein selbst dient im Verständnis der Ba't-Partei der Errichtung eines nationalen oder regionalen Zusammenhalts. Daher waren die gemeinten Praktiken ein Eckstein in den staatlichen Zeremonien und den sog. Folklore-Festivals. Der dadurch propagierte Pseudozusammenhalt ist tatsächlich vom offiziellen Machthaber abgezeichnet und nicht von den eigentlichen Inhabern dieser regionalen Identität selbst.

In den syrischen Gebieten gibt es auch ein abweichendes Beispiel, wo Genres anderer Gruppen sozusagen nur *temporär* ausgeliehen werden. Bei dieser besonderen Art transkultureller Praktiken geht es also um eine gelegentliche Aufführung von Liedern oder Tänzen anderer Gruppen in bestimmten sozialen Kontexten. Dies begegnet einem besonders im Ġazīra-Dreieck.⁷⁷⁶ Dort tauchen

⁷⁷⁶ In diesem Zusammenhang wird von der Tatsache abgesehen, dass die Auswanderer zur syri-

z. B. in einer kurdischen Hochzeit arabische und assyrische Tänze neben den kurdischen auf. Die Syrisch-Orthodoxen, die vor den 60er-Jahren aus religiösen Gründen keine profanen Liedtexte im Neo-Aramäischen verfassen durften, haben früher in ihren profanen Feierlichkeiten stattdessen arabische und kurdische Lieder gesungen. In einem fortgeschrittenen Stadium dieser Praktik (siehe auch nächsten Abschnitt) wurden manchmal auch einzelne Musikelemente ausgeliehen, wie im Fall der „Šawāya“-SängerInnen.⁷⁷⁷ Diese legen mindestens seit den 90er-Jahren den Melodien kurdischer Lieder arabische Texte unter. Ein Beispiel dafür ist der heute global bekannte Pop-Sänger Omar Souleyman.

Das Zusammenleben mehrerer ethnischer und religiöser Gruppen sowohl auf dem Dorf als auch in den wenigen Kleinstädten ermöglichte – und ermöglicht jetzt immer noch, auch wenn unter anderen politischen Bedingungen – im Ġazīra-Dreieck einen musikalischen Austausch, der sich jedoch, besonders ab dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts wegen der spalterischen und pragmatischen französischen Besatzungspolitik (siehe Bārūt 2013: 283 f.), in einem Kontext der „Selbstverherrlichung“ ereignete. Diese politisch- und existenzbedingte Einstellung, v. a. seitens der Kurden, Assyrer und Syrisch-Orthodoxen, verhinderte die Entwicklung dieses Austausches zu einem transkulturierenden Projekt.⁷⁷⁸ In diesem Sinne durften die entliehenen Praktiken nicht als gemeinsames Erbe betrachtet werden und wurden die möglichen Einflüsse des Austausches auf die eigenen Musikpraktiken vorab verleugnet.

Musikpraktiken mit „fremden“ Elementen

Im Gegensatz zu den geteilten Musikpraktiken liegt der transkulturelle Aspekt hier nicht in der gesamten Praktik, sondern in einem Element – oder eventuell in mehreren Elementen –, das seit dessen Überlieferungszeit immer noch aufbewahrt wird. Beispiele dafür sind der beduinische Akzent bzw. die beduinischen Redewendungen im Mauwāl- und ‘Atābā-Genre. Im Folgenden wird das Bei-

schen Ġazīra-Region im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts schon gemeinsame städtische oder ländliche Praktiken mitbrachten. Stattdessen wird nur auf die transkulturellen Prozesse fokussiert, die nach ihrer Besiedlung stattfanden und zudem neue Gruppen miteinbezogen.

⁷⁷⁷ Ein weiteres Beispiel dafür ist z. B. die Integrierung von den „Nawar“-Musikelementen in die Musik der Küstengebiete. Dabei bemerkt man v. a. die Mischung von „Nawar“-Rhythmen mit den lokalen Melodien, besonders im neuen Pop-Lied.

⁷⁷⁸ Zu erwähnen ist, dass einige Gruppen, die im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts aus der Südosttürkei zum Ġazīra-Dreieck auswanderten, schon in ihren Ursprungsorten Assimilierungs- oder Transkulturationsprozesse durchlaufen hatten. Beispielhaft dafür sind die Assyrer und Kurden, die nebeneinander in den Hakkari-Bergen lebten, oder die Syrisch-Orthodoxen, die in ihrem Alltag nur die arabische Sprache verwendeten und anthropologisch viele Gemeinsamkeiten mit den Kurden hatten (siehe Bārūt 2013: 239 ff.).

spiel des ‘Atābā thematisiert.

Die Einwanderung des ‘Atābā-Genres aus der Euphrat-Region in das Küstengebirge bietet Einblicke in die Veränderungen an, die dieses Genre dadurch erlebte. Damit gilt al-‘Atābā zwar als eine geteilte Musikpraktik, soll aber vielmehr als Grenzfall angesehen werden. Im Ganzen teilen sich also mehrere Gruppen bzw. Regionen al-‘Atābā. Genau betrachtet wurden in den Ankunftsgebieten jedoch nur noch einzelne „fremde“ Elemente aus dessen Gestalt seit der Auswanderungszeit beibehalten, wie z. B. die beduinischen Redewendungen, das Reimschema und einige melodischen Phrasen. Aus der Royl-Sammlung können zusätzlich zu den Aufführungen beduinischer bzw. euphratischer Genres, die im Rahmen der Diskussion alawitischer musikalischer Identität erwähnt wurden, weitere informierende Tonbeispiele herangezogen werden. Z. B. stellt die Aufnahme 180 einen sich selbst mit Rabāb begleitenden Sänger aus dem Dorf Bikārāmā (oder Bikrāmā) nahe Latakia vor, wobei die Aufnahme mehrere ‘Atābā-wa-Mīḡanā-Strophen enthält. Der Sänger beginnt seine Darbietung mit einer kurzen Instrumentaleinleitung, die melodisch an diejenigen der euphratischen Sänger erinnert (siehe z. B. die Tonaufnahme 211 aus der Royl-Sammlung). Dialektbezogen singt er in der ersten Strophe mit einem beduinischen Akzent, den er in den nächsten Strophen aufgibt. Interessanterweise singt er in der darauffolgenden Aufnahme (Nr. 181) ein beduinisches Qaṣīd mit einem beduinischen Text. Dies bestätigt jedenfalls, dass diese „fremden“ Genres dort wie die lokalen Genres gepflegt und im Fall von ‘Atābā an die eigene Musikkultur angepasst werden.

Eine kulturelle Aneignung?

Die kulturelle Aneignung ist ein kompliziertes Phänomen, in dem sich heutzutage meistens kulturelle Belange mit mehrheitlich ökonomischen und rechtlichen Interessen überschneiden, und bildet deswegen einen wesentlichen Teil der Debatten über die „Cultural und Intellectual Property“. Dennoch geht es hier nicht darum, wer Profite aus dem Kulturerbe bzw. den Musiktraditionen ziehen würde oder wie dies rechtlich zu betrachten sei, falls sich Transkulturationen ereignet haben würden. Vielmehr sollen hier der Zusammenhang dieses Phänomens mit der Transkulturation sowie die normalerweise damit verbundenen ethischen Fragen kurz bearbeitet werden.

Pinto bemerkt bereits, dass die Musik zum Bereich des Immateriellen gehöre und dass sich die Anleihe von fremden Musikelementen deswegen haupt-

sächlich (bzw. nur) durch Aneignung ereigne.⁷⁷⁹ Die jeweiligen Musikelemente gehören also nach ihrer Anleihe oder Übernahme zu einem neuen Kontext und erleben möglicherweise bestimmte Änderungen. Ihnen werden des Weiteren neue Funktionen zugeschrieben. Erst dann sind sie angeeignet. Allerdings gilt das „Music-Borrowing“ als ein transkultureller Prozess, durch den ein neues musikalisches Material erworben werden kann. Merriam zufolge hielten bestimmte Gruppen u. a. in Australien und Nordamerika das „Borrowing“ für eine der Quellen für die Erschaffung des neuen musikalischen Materials.⁷⁸⁰ Dabei meint er jedoch nur vollständige Lieder und keine Musikelemente, von deren Anleihe er später in Bezug auf die Akkulturation bzw. den Synkretismus spricht.⁷⁸¹ Gleichwohl scheint es, dass die kulturelle Aneignung eine zu erwartende Begleiterscheinung der Transkulturation ist. Dennoch betrachten viele Menschen die kulturelle Aneignung im Allgemeinen mit Skepsis. Deren Methoden werden in einigen Fällen u. a. mit dem Raub oder Angriff verglichen. Ob dies aber stimmt, wird hier thematisiert.

James O. Young formuliert in seiner Veröffentlichung *Cultural Appropriation and the Arts* einige interessante Anmerkungen, die an dieser Stelle von Nutzen sein können. So verweist er z. B. auf verschiedene Arten der Aneignung mit verschiedenen Ansatzpunkten, nämlich hauptsächlich materiellen und immateriellen. Unter der kulturellen Aneignung von immateriellen Gegenständen versteht er hauptsächlich drei Möglichkeiten: „Content Appropriation“ (inhaltliche Aneignung), „Motif Appropriation“ (Motiv- oder Musteraneignung) und „Style Appropriation“ (Stilaneignung),⁷⁸² wobei er in einem folgenden Abschnitt die Erstere als „nicht innovativ“ und die Letzteren als „innovativ“ bezeichnet.⁷⁸³ Bei dem ersten Typus handelt es sich um die Aneignung eines Ganzen, wie z. B. bei der Aneignung eines ganzen Liedes aus einer anderen Kultur bzw. Gruppe. Beispielhaft dafür aus der syrischen Realität ist die Aneignung von kurdischen Liedern bzw. deren Melodien seitens der neuen Generation der „Šawāya“-SängerInnen in der al-Ğazīra-Region. Hingegen kann man die Praktik der syrischen Komponisten,⁷⁸⁴ die sich ab dem letzten Viertel des 20. Jahr-

⁷⁷⁹ Vgl. Tiago de Oliveira Pinto, *Music as Living Heritage. An Essay on Intangible Culture* (= Sounding Heritage 3), Berlin 2018, S. 45.

⁷⁸⁰ Vgl. Merriam, *The Anthropology of Music* (wie Anm. 47), S. 77 f.

⁷⁸¹ Vgl. ebd., S. 314.

⁷⁸² Vgl. James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (= New Directions in Aesthetics 6), Chichester 2010, S. 6 f.

⁷⁸³ Vgl. ebd., S. 36 ff.

⁷⁸⁴ Damit sind auch diejenigen in der klassischen europäischen Musik ausgebildeten Komponisten

hundreds von den Leitmotiven syrischer traditioneller Lieder und Tänze inspirieren ließen, als Beispiel für den zweiten Aneignungstypus nennen. Bei dem letzten Typus wird ein Stil angeeignet, wie z. B. bei der Aneignung von Genres wie al-‘Atābā seitens anderer beduinischer Stämme und nachfolgend seitens nicht beduinischer Gruppen oder wie bei der Aneignung von al-Mūlaiyā al-Furāīya seitens der Gruppen – oder Städte – westlich des Euphrats (s. S. 198 f.).⁷⁸⁵ Gleichwohl spielt diese Unterscheidung zwischen Materiellem und Immateriellem anscheinend eine deutliche Rolle bei Youngs Argument gegen die Gegner von kulturellen Aneignungen. So spricht er den Behauptungen über ein ausschließliches kulturelles Eigentum von immateriellen kulturellen Elementen seitens Kulturen bzw. Gruppen jegliche unhinterfragte Gewissheit ab. Dabei bringt er u. a. die folgenden Argumente vor:

- Wenn ein traditionelles Gesetz einer Kultur (bzw. Gruppe) das Eigentum immaterieller Kulturelemente ausschließlich der ganzen Kultur als Entität einräume, sei diese Behauptung nicht endgültig, denn die Erschaffung der jeweiligen Kulturelemente und somit deren Eigentum seien auf die wirklichen Schaffenden, nämlich das Individuum oder die Individuen, zurückzuführen (bzw. sind sie die Kulmination einer künstlerischen Arbeit vieler Generationen von bekannten und anonymen Individuen). Sein Argument begründet er mit der Praxis einiger einheimischer Gruppen. Diese schreiben das kulturelle Eigentum von kulturellen Schöpfungen (z. B. Geschichten, Liedern usw.) den jeweiligen individuellen Schöpfern zu.⁷⁸⁶
- Die Behauptung einiger Kulturen (bzw. einiger Gruppen), dass künstlerische Elemente (z. B. Patterns, Stile usw.) ein kollektives Wissen seien und daher von Außenseitern bei der Erschaffung künstlerischer Werke nicht verwendet werden dürfen, sei nicht überzeugend. Dabei lehnt sich Young in seinem Argument mehr oder weniger an die heutigen Urheberrechtsgesetze an. Diese sehen „General Ideas“ (allgemeine Ideen) einschließlich Stile und Leit motive nicht als urheber-

gemeint, die, u. a. inspiriert von Béla Bartóks Experimenten, zeitgenössische syrische Musik komponieren wollten und sich dafür Elemente aus den verschiedenen syrischen Musiktraditionen aneigneten.

⁷⁸⁵ Auch in der arabischen Musikkultur im weitesten Sinne gibt es viele Beispiele der kulturellen Aneignung. Die Einführung der westeuropäischen Streichinstrumente in die arabische Musik – als Modernisierung des arabischen Ensembles – sowie die damit verbundene Änderung der Stimmung und der Spieltechnik bildet eines von diesen.

⁷⁸⁶ Vgl. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (wie Anm. 782), S. 75 ff.

rechtlich schutzwürdig an und schließen anscheinend jegliche Restriktion ihrer Verwendung (bzw. ihrer Aneignung) aus, weil eine solche Restriktion die Innovation, die uneingeschränkte Kreativität und den freien Gedankenaustausch beeinträchtigen würde. Somit dürften u. a. Kulturen (bzw. Gruppen) sich keine ausschließliche Verwendung solcher Kulturelemente einräumen.⁷⁸⁷

- Das „Cultural Significance“-⁷⁸⁸Prinzip, das bei der Festlegung der Eigentümerschaft eines kulturellen Objekts den möglichen historischen, ästhetischen, spirituellen und sozialen Werten dieses Objekts für eine jeweilige Kultur (bzw. für eine jeweilige Gruppe) Rechnung trägt und somit die kulturelle Aneignung einiger materieller kultureller Objekte erschweren könnte (siehe Young 2010: 88–93), gelte laut Young nicht für die immateriellen kulturellen Elemente. Das liege erstens an der vorher genannten Unmöglichkeit, die Verwendung von Patterns und Stilen (rechtlich) einzuschränken. Zweitens seien die Interessen der Mitglieder der jeweiligen Kultur durch die Aufführung von ihren traditionellen Liedern oder durch die Verwendung von Leitmotiven und Stilen seitens Außenseiter nicht beeinträchtigt, solange diese Mitglieder über kein Urheberrecht über die jeweiligen Lieder, Stile und Leitmotive verfügen und die Letzteren selbst immer noch verwenden können.⁷⁸⁹
- Auf die ökonomischen Interessen der Kultur- bzw. Gruppenmitglieder durch inhaltliche (Muster- oder) Stilaneignung sieht Young keine negativen Auswirkungen, da die Aufführung von angeeigneten Liedern oder die Verwendung von angeeigneten Stilen seitens Außenstehender ein breiteres Publikum für die jeweilige Musik(-kultur) gewinnen könne. Dadurch könnten auch die Kultur- bzw. Gruppenmitglieder, v. a. die Künstler, profitieren.⁷⁹⁰
- In bestimmten Fällen könne nach Young die misslungene Aneignung von Stilen oder künstlerischen Patterns (z. B. im Sinne einer unzutreffenden Aufführung bzw. Verwendung) zu einer Fehldarstellung der jeweiligen Kultur (bzw. der jeweiligen Gruppe) führen, sodass das

⁷⁸⁷ Vgl. ebd., S. 81 ff.

⁷⁸⁸ Siehe auch die vorab erwähnte Quelle *Practice Note. Understanding and Assessing Cultural Significance*.

⁷⁸⁹ Vgl. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (wie Anm. 782), S. 93–97.

⁷⁹⁰ Vgl. ebd., S. 94 f. u. 116 f.

Publikum die jeweilige Kultur (bzw. die jeweilige Gruppe) abwerten könne. Dies sei aber nicht der Normalfall. Youngs Gegenargument bedient sich zunächst der Unterscheidung zwischen innovativer und nicht innovativer Aneignung und erklärt, dass die innovative Aneignung keine Fehldarstellung der jeweiligen Kultur und somit keine Abwertung verursache. Die durch die Miteinbeziehung innovativer Aneignung kreierten Kunstwerke könnten also nur als die Produktionen ihrer Schöpfer angesehen werden und ziehen deswegen keinerlei Beurteilungen gegenüber der ursprünglichen Kultur nach sich.⁷⁹¹ Des Weiteren könnten selbst Kulturmitglieder kitschige oder „touristengemäße“ traditionelle Kunst schaffen oder die eigene Musik unangemessen aufführen und dadurch eine noch schlimmere Fehldarstellung ihrer eigenen Kultur verursachen. Trotzdem – sagt Young weiter – könne jemand argumentieren, dass eine Voraussage über die Qualität einer Aneignung künstlerischer Inhalte nicht möglich sei und dass die Aneignung daher lieber vermieden werden solle. Dennoch müssten bei solchen Entscheidungen andere Faktoren wie der dadurch verursachte Verlust von ästhetisch hochwertigen Kunstwerken oder die uneingeschränkte Freiheit des künstlerischen Ausdrucks miteinbezogen werden.⁷⁹²

- Einige Aneignungsgegner seien Young zufolge der Meinung, dass Minderheitskulturen bzw. einheimische Kulturen durch die kulturelle Aneignung erdrückt werden könnten. Dies könne auch im Falle der inhaltlichen Aneignung passieren. Wenn die Mitglieder der jeweiligen Kultur (bzw. der jeweiligen Gruppe) ihre Künste zu praktizieren beginnen, genau wie sie von den Außenstehenden praktiziert werden, bestehe die Gefahr einer Assimilation. Ursprünglich werden Stile und Patterns innerhalb der einen Kultur (bzw. der einen Gruppe) in einer bestimmten Art und Weise verwendet (oder aufgeführt). Die Außenstehenden könnten (bzw. werden selbstverständlich) diese anders verwenden (bzw. aufführen). Vermeintlich wurden die Mitglieder der einheimischen Kultur (bzw. der einheimischen Gruppe) diesen neuen

⁷⁹¹ Young schlägt vor, dass auch die nicht innovative Aneignung keine Fehldarstellung der jeweiligen Gruppe bedeutet, und bringt dabei das Beispiel von Bix Beiderbeckes Aneignung des Jazz (siehe Young 2010: 111). Jedenfalls wird hier dieses Beispiel als schwach betrachtet. Deshalb wurde dieses Argument oben nicht wiedergegeben.

⁷⁹² Vgl. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (wie Anm. 782), S. 110–113.

Verwendungen (oder Aufführungen) ausgesetzt. Dann würden sie vielleicht diese neuen Verwendungen (oder Aufführungen) nachzuahmen beginnen. Dies könne dazu führen, dass die Mitglieder-Kultur etwas von ihrer Distinktion gegenüber der Außenstehenden-Kultur verliere.⁷⁹³ Diese Assimilationsgefahr für die Minderheitskulturen solle zwar ernst genommen werden, jedoch sei das gemeinte Assimilationsargument kein überzeugendes Argument gegen die kulturelle Aneignung. Erstens basiere es auf einer „nicht auf Fakten gestützten empirischen Behauptung“: Die Mitglieder der jeweiligen Kultur, die den auf der Basis ihrer eigenen Stile und Patterns von Außenstehenden produzierten Kunstwerken ausgesetzt werden, könnten bezüglich ihrer eigenen Kultur in die Irre geführt werden. Auch wenn dies stimme, hätten die Kulturmitglieder bestimmt interne Informationsquellen über ihre eigene Kultur und könnten daher die jeweiligen Kunstwerke überprüfen. Sie könnten auch diese Aussetzung vermeiden, indem sie u. a. die Ausstellungen und Aufführungen dieser Kunstwerke vermeiden.⁷⁹⁴

Es könnte viel über die o. g. Punkte debattiert werden. Dennoch kann man das hier nur in dem Rahmen, den die vorliegende Arbeit erlaubt, verfolgen. Zunächst greift man hier auf die Angaben Merriams über das „Music-Borrowing“ und die Akkulturation zurück. Aus den vielen Beispielen, die er diesbezüglich wiedergegeben hat, lernt man tatsächlich, dass das „Music-Borrowing“ – samt der damit im Zusammenhang stehenden Akkulturation – selbst innerhalb der vielen einheimischen Stämme u. a. im heutigen Australien und in Nordamerika akzeptabel war. Es gibt anscheinend keine Beweise für die Abwertung dieser Praktik. Auf der anderen Seite bemerkt man bei Youngs Beispielen eine Abänderung in der Einstellung der dortigen Stämme bezüglich derselben Praktik. Das liegt anscheinend daran, dass sie sich selbst als Gruppe und ihre eigenen Symbole und Kulturerbenelemente durch die *uneingeschränkte Exotisierung und Ausbeutung* u. a. seitens der neuen Siedler ausgenutzt sehen. Sie fühlen sich zudem von den Massenmedien, die finanziell und politisch stärker sind als sie und die ihre eigene Kultur sowohl im Sinne von einer Entität als auch im Sinne von Wissen, Traditionen usw. absichtlich oder unabsichtlich

⁷⁹³ In diesem Sinne könnte z. B. die afroamerikanische Musik im Falle einer Aneignung die Ideen und Werte der schwarzen Gemeinschaft nicht mehr verkörpern (vgl. Gracyk 2001: 110; zitiert nach Young 2010: 119), d. h., sie wird ihre ursprünglichen Bedeutungen verlieren.

⁷⁹⁴ Vgl. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (wie Anm. 782), S. 118 ff.

falsch darstellen, total überwältigt. Dabei sind auch Individuen beteiligt, egal ob sie Künstler, Produzenten oder Zuschauer sind. Trotzdem scheint die absolute Abschaffung dieser Praxis aufgrund des Verhaltens einiger Gruppen und Individuen schade und ungerecht. Das „Music-Borrowing“ ist einer der Wege, durch die der Kulturaustausch und die Akkulturation bzw. die Transkulturation möglich wurden. Die kulturelle Aneignung ist im Gegenteil zur o. g. Exotisierung und Ausbeutung nicht das Ziel des „Music-Borrowing“, sondern seine unersetzliche Methode.

Anscheinend bleiben alle Schlussfolgerungen und Entscheidungen bezüglich der Moralität der kulturellen Aneignung kontrovers. Trotzdem sieht es so aus, dass die kulturelle Aneignung, moralisch gesprochen, sich dem bloßen Kopieren und Nachahmen entgegengesetzt oder, anders gesagt, für sie eine moralische Alternative bildet. Die anderen moralischen Fragen der kulturellen Aneignung, nämlich bezüglich der Benachteiligung und Gefährdung von sog. Minderheitskulturen sowie bezüglich der Vermittlung bzw. der Durchsetzung kolonialistischer oder imperialistischer Ideologien, könnte man anhand des Beispiels Lateinamerika beantworten. Pinto trifft die folgende Feststellung über die Prozesse der Transkulturation:

The study of living musical heritage shows that transculturation processes function in a subversive way, by enabling cultural maintenance and even its imposition to occur the other way around, so that change is influenced from the dominated to the social sphere of the dominator. In post-colonial thinking, transculturation processes and their historically successful subversive tactic still remain one of the most intriguing examples of how social history can develop in unexpected ways, by even “culturally colonizing” the colonizer. Afro-Cuban culture or the role played by Afro-Brazilian religions in Brazilian society as a whole, and not only among people of African ancestry, are just two of a vast number of examples that stand for this phenomenon.⁷⁹⁵

Diese Feststellung gilt in Wirklichkeit auch für die Prozesse der kulturellen Aneignung, die als selbstverständliche Begleiterscheinungen der Transkulturation auftauchen. Entsprechend könnten die gefährdeten Minderheitskulturen die gegensätzlichen Kontrollversuche der Leit- oder Mehrheitskultur kontern, indem sie sich passende immaterielle kulturelle Elemente aus der Leit- oder Mehrheitskultur aneignen und sie in die Erhaltung ihrer eigenen immateriellen kulturellen Elemente einbeziehen. Ungeachtet dessen wird die Frage der kulturellen Aneignung in der vorliegenden Arbeit wie folgend behandelt: Für Syrien

⁷⁹⁵ Pinto, *Music as Living Heritage* (wie Anm. 779), S. 180.

sind dem Autor Verbote oder jedwede traditionelle Vorschriften bezüglich des „Music-Borrowing“ nicht bekannt. Vielmehr zeigt sich die Angst einiger Gruppen, durch die Assimilation an die Leitkultur(en) überwältigt zu werden. Dadurch entwickeln sich, wie im Rahmen der Untersuchung syrischer musikkultureller Identitäten mehrmals verdeutlicht wurde, Ängste um das eigene Kulturerbe einschließlich der Musiktraditionen als Träger der eigenen Identität und somit als Zusicherung der existenziellen Kontinuität. Bei anderen Gruppen geht es dabei hingegen mehr um politische oder politisch-historische Ansprüche sowie um deren Geltendmachung mithilfe des eigenen Kulturerbes. Diese Ängste müssten ernst genommen, zumindest nicht bestätigt werden. Es sollen also ggf. die heutigen Gepflogenheiten der jeweiligen Community respektiert werden, solange diese ein „Music-Borrowing“ nicht gestatten.⁷⁹⁶ Auf der anderen Seite sind die einzelnen Individuen jeweiliger Communitys die eigentlichen Träger der kollektiven Kultur der Community und sollen auch ihre Kultur umdeuten, neuinterpretieren, verändern und mit „fremden“ kulturellen Elementen mischen dürfen. Die Frage, ob – im Einklang mit der allgemeinen Verpflichtung zur Innovation, zur uneingeschränkten Kreativität und zum freien Gedankenaustausch – dasselbe für Nichtangehörige gilt, wird hier bejaht. Alle Interessierten aus allen Gruppen sollen bei den Liedern, Genres oder Leitmotiven anderer Gruppen für die Erschaffung von transkultureller Musik Anleihen machen dürfen. Eine Lösung für die dadurch entstehenden Unannehmlichkeiten wäre z. B., dass die Künstler bei einer Anleihe vorerst die Zeit (Jahr), den Ort und die Inhabergruppe öffentlich zugeben. So bleibt die ursprüngliche Inhabergruppe des jeweiligen kulturellen Elements immerhin bekannt.

Das Community- und Individuen-Engagement

Es wird hier kein intellektuell basierter kultureller Wiederaufbau intendiert. Das früher erwähnte Fallbeispiel aus Frankreich ist an dieser Stelle dafür eindeutig. Im Frankreich der Nachkriegszeit beschäftigten sich also ausschließlich die Intellektuellen, die Politiker oder die intellektuell-politisch orientierten Organisationen, wie z. B. *Peuple et Culture*, mit dem kulturellen Wiederaufbauprozess. Sie debattierten über die Form des Wiederaufbaus – also Wiederherstellung, Wiedergeburt, Modernisierung oder Revolution –, die zu ergreifenden Maß-

⁷⁹⁶ Erschwerend ist in diesem Zusammenhang jedenfalls, dass bei einem entsprechenden Entscheidungstreffen die Meinungen aller Gruppenmitglieder in Betracht gezogen werden müssen. D. h., die jeweilige Gruppe sollte sich dabei als solche zeigen, was allerdings nicht immer möglich und einfach ist.

nahmen – also edukative, technokratische usw. –, die Vereinheitlichungsnarrative, nämlich den ideologieübergreifenden Humanismus und die Liberation, usw. Dies verstärkte die Antimodernisierungswelle, die ursprünglich als Gegenbewegung zu den Modernisierungen nach dem Ersten Weltkrieg entstand, und setzte neue, noch heftigere Reaktionen auf den fortgesetzten Modernisierungsprozess frei. In Frankreich waren daher trotz allem die Vergangenheitsbeschwörungen spürbar, sodass sogar auf intellektueller Ebene allmählich ab 1945 bis hin zum Ende der 60er-Jahre eine Auseinandersetzung mit der populären und ländlichen Kultur Frankreichs als Alternative zur Leitkultur begann (siehe z. B. Rigby 1991). Dies kann mindestens auf kultureller Ebene nur auf eine zentralisierte misslungene Wiederaufbaupolitik hindeuten, die in ihrem Kern den jeweiligen lokalen Communitys kaum Rechnung trug.

Gleichwohl nimmt das hier antizipierte Community- und Individuen-Engagement zwei Formen an. Die erste Form bezieht sich unmittelbar auf das im ersten Kapitel diskutierte Transkulturalitätskonzept und bildet eine der o. g. Bedingungen zur Entstehung transkultureller Gesellschaften. Diese Form des Engagements hat zwar keinen direkten Bezug zur Musik, betrifft aber das Kulturerbe im Allgemeinen. Der Sinn dieser Form liegt darin, die *transkulturelle Verfasstheit* des Selbst sowie die der eigenen Kultur zum Bewusstsein zu bringen und zu akzeptieren. Dabei sind auch kulturelle Praktiken, Musikgenres und andere Bestandteile des Kulturerbes miteinbezogen.

Die zweite Form des Engagements involviert im Gegenteil sehr wohl musikalisches Handeln und steht teilweise in Verbindung mit der ersten Form. In erster Linie bezieht sich die zweite Form auf die Individuen, die die traditionellen kulturellen Praktiken ihrer jeweiligen Gruppe – und womöglich diejenigen anderer – beherrschen. Ihr Engagement besteht darin, zusätzlich zur Suche nach ggf. transkulturellen Elementen in diesen Praktiken sich mit den Praktiken anderer benachbarter oder nicht benachbarter Gruppen auseinanderzusetzen. Das Endziel ist eine freiwillige Transkulturation bzw. u. a. die kreative Entstehung neuer Genres und Aufführungspraktiken. Diese können jedenfalls nicht nur musikalisch – also auf melodischer, rhythmischer usw. Ebene – transkulturell sein, sondern auch ästhetisch und funktionell bzw. bedeutungsbezogen. Diese kreativen individuellen Produkte sollten dann, auch wenn sie ästhetisch und funktionell von der Norm etwas abweichend sind, seitens der jeweiligen Gruppe(n) aufgenommen und in die eigenen Musiktraditionen integriert werden. Diese Rolle der Gruppe bei der „Domestizierung“ der individuumsbasierten Veränderung in der Musik ist jedenfalls in der Geschichte der Menschheit nicht

neu. Merriam hat bereits in seiner Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Musik und kultureller Änderung vom diesbezüglichen innovativen Beitrag des Individuums gesprochen, obwohl er einen Unterschied zwischen Innovation als internem kulturellem Änderungsprozess und Akkulturation als äußerlichem Änderungsprozess macht. Hier werden hingegen auch diejenigen Innovationen, die das Individuum aus bewusstem Handeln durch das Kennenlernen von anderen Kulturen verwirklicht, als Innovation bezeichnet. Gleichwohl hat er auch – George Murdock zitierend – von einer „gemeinschaftlich akzeptierten Innovation“ erzählt⁷⁹⁷ und somit die aktive Rolle der Gruppe bei der Aufnahme und internen Verbreitung der neuen Genres, Instrumente, Auführungspraktiken usw. betont.

Das Experimentieren mit den Musiktraditionen

Die Idee des Experimentierens mit den Musiktraditionen geht hier von der Überzeugung aus, dass die Musiktraditionen mit der Gesellschaft und mit der Kultur im Allgemeinen eng zusammenhängen und dass die Veränderung der Musiktraditionen auf bestimmten Ebenen, z. B. Aufbau, Themen usw., eine Veränderung der Gesellschaft und der Kultur auf der einen oder anderen Weise mit sich bringen oder mindestens begünstigen würde. Im Prinzip heißt „Experimentieren“, unbeschränkt neue Wege einzuschlagen, und ist damit für alle Möglichkeiten, Methoden und Visionen offen. Dennoch beschränkt man sich an dieser Stelle nur auf eine breit angelegte Vision und deren Methoden, nämlich die Transkulturalität. Das bedeutet, dass die Transkulturalität als theoretische Grundlage und deren aktive und praktische Umsetzungen, nämlich die Transkulturationen, den Kontext für die zu entwickelnden Projekte sowie für die zu ergreifenden Maßnahmen bilden sollen. Das Experimentieren mit den Musiktraditionen bedeutet dann im Endeffekt, durch bewusst experimentelle Transkulturationen, die selbst von einheimischen Musikpraktizierenden konzipiert, entwickelt und durchgeführt werden sollen, neue gemeinsame Formen, Genres, Kontexte usw. in die Musiktraditionen möglichst aller syrischen Gruppen einzuführen. Allerdings könnte die Idee des Experimentierens mit den Musiktraditionen eine harte Kritik auf sich ziehen. Dabei könnten je nach Perspektive viele Kritikpunkte relevant sein. MusikerInnen und MusikwissenschaftlerInnen könnten z. B. die Befürchtung zum Ausdruck bringen, die Musik sei dadurch instrumentalisiert worden. Eine konservative Person, z. B. ein Mitglied einer Gruppe,

⁷⁹⁷ Vgl. Merriam, *The Anthropology of Music* (wie Anm. 47), S. 303–316.

könnte hingegen ihre Besorgnis um die Authentizität der involvierten Musiktraditionen und deren Beschädigung durch das Experimentieren formulieren. Diese beiden Kritikpunkte scheinen für die vorliegende Arbeit von Bedeutung zu sein und werden deshalb zunächst diskutiert.

Eine Instrumentalisierung der Musik?

Zu erklären ist zuerst, dass es sich hier nicht um eine Musik-Wiederbelebung im weiten und engen Sinne handelt. Man findet tatsächlich in der Geschichte viele Beispiele, in denen der Mensch als Widerstand gegen die Gegenwart gern auf die Vergangenheit zurückgriff. Z. B. bedienten sich die deutsche Jugendmusikbewegung der Weimarer Zeit und ihr Antimodernisierungsdiskurs in ihren Anfängen (die Wandervogelbewegung) des deutschen Volksliedes – sowohl als altes Repertoire als auch als nachzuziehende Form für neue Kompositionen – und in den späteren Phasen der Bewegung (unter Fritz Jöde) der historischen Barockmusik. Dasselbe galt für die anticolonialen und antisowjetischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts jeweils im sog. „Nahen Osten“ und in Osteuropa. In Ungarn z. B. suchten die Vertreter der Gegenkultur noch Ende der 60er-Jahre nach immer noch praktizierten Musiktraditionen in den sog. Sprachinseln außerhalb Ungarns und verwandelten u. a. die entdeckten Tänze in einen urbanen Folklorismus.

Es geht hier darüber hinaus nicht um eine Instrumentalisierung der Musik, wie im Besonderen in den sog. Versöhnungsprojekten, bei denen Musiker verschiedener Gesinnung gemeinsam musizieren, oder wie überhaupt in den meisten Fällen, bei denen die Musik u. a. als Kampf-, Widerstands- oder Machtmittel (aus-)genutzt wird. Denn, wie die deutschen und ungarischen Fallbeispiele zeigen, zog nicht nur die politisierte Gegenkultur Vorteil aus dem Kulturerbe. Die politische Leitkultur hat auch von der Musik „Gebrauch gemacht“. Fairouz' Lieder, in denen sie die Einfachheit des Dorflebens und der Bewohner besang und somit den Arabern nicht nur im Libanon Gegenbilder für die Modernisierungs- und Industrialisierungsprozesse anbot, waren für eine solche Instrumentalisierung anfällig. Ihre Auftritte wurden daher mindestens ab den 60er-Jahren trotz ihrer politischen Neutralität als Person von den arabischen Regimes sehr willkommen geheißen. Andererseits änderte sich in Syrien der offizielle Sozialwert der ländlichen Musiktraditionen von minderwertig um 1946 zu hochwertig um 1960. Dabei ging es darum, der bäuerlichen Bevölkerung den Eindruck zu vermitteln: „Ihr seid nun in die Gesellschaft und Politik miteinbezogen.“ Dieser politisch bedingte Umschwung tat eigentlich den

betroffenen Musiktraditionen – und der bäuerlichen Bevölkerung selbst – wenig gut und diene eher der herrschenden politischen Klasse, die dadurch die Unterstützung jener Bevölkerungskreise in ihrem politischen Vorhaben erzielte.

Nichtsdestoweniger zieht eine solche Instrumentalisierung im Prinzip nach sich, dass das dabei eingesetzte Instrument dem gewünschten Ziel zum Opfer fällt. Dies passiert v. a., wenn das gemeinte Instrument in einem Bereich funktionell verwendet wird, zu dem es keinen absolut direkten Bezug hat. Auf die Kernfrage der vorliegenden Arbeit bezogen könnte dann die Miteinbeziehung der Musiktraditionen in einem Projekt wie dem veränderungsintendierten kulturellen Wiederaufbau den Verdacht erwecken, die Musiktraditionen könnten dabei instrumentalisiert werden. Die Musiktraditionen seien also demzufolge in einen nicht künstlerischen bzw. nicht musikalischen Prozess verwickelt. Dennoch stehen die Musiktraditionen als Kulturerbe in einer deutlichen Verbindung zum kollektiven Denken sowie zu den gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen (s. S. 29). Sie bringen diese nicht nur zum Ausdruck, sondern konstruieren sie täglich mit. Außerdem werden die Musiktraditionen im Rahmen des gewünschten Projekts des veränderungsintendierten kulturellen Wiederaufbaus in den Vordergrund gerückt bzw. sie stehen von der Wichtigkeit her auf gleicher Augenhöhe mit dem gewünschten Ziel. Die Verwirklichung dieses Vorhabens ist tatsächlich der Ausgangspunkt des Projekts veränderungsintendierten kulturellen Wiederaufbaus, in dem also die vorteilhafte Erneuerung und Veränderung der Musiktraditionen – als Kulturerbe – beabsichtigt werden. In diesem Sinne profitieren die Musiktraditionen selbst davon, indem sie selbst auch erneuert und dadurch lebendig gehalten werden.

Funktion, Authentizität oder Kreativität?

Im ersten sowie im vorliegenden Kapitel wurde bereits festgestellt, wie sich die Funktionen des Kulturerbes auf dessen Fortbestehen und Erhaltung auswirken. Dabei wirken sie jedoch in unterschiedlichem Maße. Der Wegfall einiger dieser Funktionen führt in bestimmten Fällen schon zum Aussterben des jeweiligen Kulturerbenelements, z. B. im Falle der Erntelieder in Syrien. In anderen Fällen werden die ausgefallenen Funktionen durch neue ersetzt und so das Fortbestehen sowie der Antrieb zur Erhaltung des jeweiligen Kulturerbenelements gesichert, z. B. im Fall des tscherkessischen Tanzes in Syrien. Hingegen war die Aktualität der alten Funktionen einiger Kulturerbenelemente der Kerngrund für deren Erhaltung, z. B. beim Tempel Sri Dalada Maligawa in Sri Lanka. Ebenfalls könnte die ästhetische Funktion alleine oder mit anderen Funktionen ver-

koppelt für die Sicherung des Fortbestehens des jeweiligen Kulturerbenelements sorgen. Die arabische Maqām-Musik nach dem Zerfall des abbasidischen Staates könnte ein Beispiel dafür sein. Dabei hatten hauptsächlich Individuen, seien sie Wissenschaftler, Musiker, Geistliche – darunter Sufis – oder Mäzen – darunter Regierende und Händler –, diese Musiktradition wissenschaftlich, musikalisch oder finanziell weiter gepflegt.⁷⁹⁸ Heutzutage spielt die sozial, politisch, historisch-nostalgisch, nationalistisch und identitär bedingte ästhetische Funktion noch eine größere Rolle im Alltag, wie das zuvor diskutierte Beispiel des Tarab in Aleppo gezeigt hat (s. S. 311–314). Gleichwohl stehen also die alltäglichen Funktionen des Kulturerbes in engem Zusammenhang mit dem Letzteren im Allgemeinen und mit den Musiktraditionen im Besonderen. Sie bilden daher einen wichtigen Bestandteil des Kulturerbes. Sie zeigen sich dabei zwar flexibel und ersetzbar, sind jedoch keine Zusätze zu ihm.

Eine weitere Entfaltung der ästhetischen Funktion geht aus ihrer Verknüpfung mit der Authentizität hervor. Sicherlich unterscheidet sich von Kultur zu Kultur oder von Gruppe zu Gruppe die Antwort auf die Frage: Wie gestaltet sich die Musik als etwas Authentisches? In Syrien lässt sich aufgrund der Vielzahl von Kulturen diese Frage mehrdeutig beantworten. In Bezug auf das Tarab-Genre hat Shannon z. B. bereits erklärt, dass authentische Musik diejenige Musik ist, die die jeweilige Person emotional bewegen und sie dazu bringen kann, sich als emotional authentische bzw. wahrhafte Person zu konstruieren. In anderen Fällen, wie z. B. bei den Kurden, hängt die Authentizität der Musik vielmehr mit der Verwurzelung der Musik selbst in der Gruppengeschichte zusammen. Auch Individuen können eigene authentisch-ästhetische Maßstäbe setzen, wie z. B. bei denjenigen, die sich von den Hörgewohnheiten ihrer genealogischen, sozialen, klassenbezogenen usw. Stammgruppe absetzen und stattdessen „fremde“ Musik anhören. Diese sehen die Authentizität also im Widerspruch oder in der Opposition zur Stammgruppe bzw. im Anderssein. Authentische Musik als schön oder umgekehrt schöne Musik als authentisch anzusehen, überschreitet dann selbst das Emotionale und beansprucht für sich auch andere persönliche oder kollektive Aspekte. Allerdings bleibt die Problematik der Authentizität in vielen Fällen in ihrer Legitimierung eigener ästhetisch-musikalischer Präferenzen und gleichzeitig in ihrer Ausgrenzung anderer „fremder“ Präferenzen bestehen. Diese Einstellung wird jedoch auf persönlicher oder kollektiver

⁷⁹⁸ Dies passierte trotz der damaligen religiös bedingten Hass-Atmosphäre gegenüber der Musik als sinnliches unerlaubtes Erlebnis. Für weitere Diskussionen über die Beziehung Musik-Islam siehe hier S. 353–366.

Ebene generationsmäßig überwunden, da die authentisch-ästhetischen Maßstäbe sich mindestens teilweise mit der Zeit ändern. Beispielhaft dafür sind die heutigen Musikpraktiken der jüngeren kurdischen Musiker, die Techno-Effekte oder andere Musiktechnologien in ihren Liedern verwenden oder sie mit ihren Musiktraditionen vermischen. Trotzdem basieren diese „kreativen“ Praktiken mehr oder weniger auf einer Art „Instrumentalisierung des Fremden“ im Rahmen einer authentischen Darstellung der eigenen Musik(-tradition). So kann man schlechthin das Fremde vom Eigenen ausgrenzen und immer noch eine Authentizität der eigenen Musik(-tradition) behaupten. Eine gelungenere Überwindung der authentifizierenden ästhetischen Funktion der Musik könnte jedoch mit einer *kreativen* bewussten Transkulturation erreicht werden.

Kommt man nun zur Funktion der Kreativität in einer jeweiligen Musikkultur, merkt man schon, dass in den relevanten Debatten immer auf die individuelle Natur der Kreativität verwiesen wird. Merriam nannte z. B. bereits den Beitrag der individuellen Komposition als eine der Quellen für neues Musikmaterial in vielen Kulturen (siehe z. B. Merriam 1964: 73–80). Baumann betonte seinerseits die zentrale Rolle der individuellen Kreativität bei der Entstehung von neuen transkulturellen Repertoires: „Kultur wäre dann ein sich Zurückbesinnen auf die individuelle Kreativität innerhalb eines Repertoires von unterschiedlichen Verhaltens- und Repertoiremodellen, die sich weder an Orte, Kulturen noch Zeiten krampfhaft klammern.“⁷⁹⁹ Die individuellen MusikerInnen gestalten dann durch Begegnungen mit anderen Kulturen sowie durch ihre eigene Begabung das vorhandene Repertoire ihrer Stammgruppen ständig neu und erschließen so neue Horizonte auf musikalischer und eben auf sozialer Ebene. Auf der anderen Seite kann die Kreativität auch kollektiv praktiziert werden. Nicht nur, dass die Community die neuen individuellen musikalischen Schöpfungen in das kollektive Repertoire aufnimmt. Die Community kann auch im Rahmen von Live-Performances die individuelle Kreativität durch kreative Handlungen, wie z. B. neue Tanzbewegungen, Mitsingen, Mitmusizieren usw. bereichern. Die dadurch permanent auftretenden Modifizierungen und Alterationen der individuellen Schöpfung halten die Letztere dann lebendig.

Wegen der Debatten über die Authentizität und Kreativität stellt man sich verbreitet vor, dass die Kreativität und die Authentizität einander widersprechen und ausschließen. Das Erschaffen eines neuen Musikmaterials bedeutet dennoch

⁷⁹⁹ Max Peter Baumann, „Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt musikbezogenen Handelns“, in: Ursula Hemetek u. a. (Hrsg.), *Transkulturelle Erkundungen. Wissenschaftlich-künstlerische Perspektiven*, Wien 2019, S. 63–78, hier: S. 72.

notwendigerweise keinen Untergang oder Verfall des authentischen alten Musikmaterials. In vielen Kulturen steht das Neue neben dem Alten auf gleicher Höhe. Beide werden gleichzeitig quer durch die Sozialklassen und Generationen zelebriert. Außerdem ist das Ziel der Kreativität nicht die Vernichtung des authentischen alten Repertoires, sondern einerseits dessen Erneuerung und andererseits das Eröffnen neuer Perspektiven bzw. Platz zu schaffen für die anderen Perspektiven. Durch das Aufwerten der Kreativität wird also nicht die Ersetzung der ethnisch, religiös oder regional bedingten Repertoires und Identitäten gemeint. Vielmehr sollen neue transkulturelle – bzw. translokale, transethnische usw. – Repertoires und Identitäten entstehen, die einerseits neben den vorher erwähnten Repertoires existieren und andererseits doch aufgrund dessen erschaffen werden. Auch das damit zusammenhängende Auftreten neuer Funktionen, nämlich darunter eine transkulturierende Funktion, müsste erwartbar sein. Im Endeffekt ist die Musik in der Zeit fließend und macht ständig Änderungen durch, egal ob sie dabei jeweils aus der Perspektive der Authentizität, der Kreativität, der Funktionalität oder aus den drei Perspektiven zusammen betrachtet wird.

Die Veränderung durch das künstlerische Experimentieren

Das Ziel des hier postulierten künstlerischen Experimentierens bzw. der kreativen bewussten Transkulturation ist zweifach. Auf der einen Ebene sollen künstlerische Veränderungen auf den Weg gebracht werden. Auf der anderen Ebene werden aufgrund der Tatsache des Zusammenhangs zwischen dem Künstlerisch-Kulturellen und dem Sozialkulturellen sowie aufgrund der zu realisierenden künstlerischen Veränderungen bestimmte soziale Änderungen erhofft.

Auf künstlerisch-kultureller Ebene

Es ist zwar schwer, die genauen Konsequenzen einer kreativen bewussten Transkulturation auf künstlerischer Ebene vorauszusehen. Jedoch sind deren Methoden mehrheitlich bekannt. Deshalb könnten einige ihrer Ergebnisse erwartet werden. Die gemeinten Methoden wurden in der vorliegenden Arbeit aufgrund mehrerer Beispiele thematisiert und können wie folgt zusammengefasst werden:

- das „Borrowing“,
- die Fusion von einheimischen und fremden Genres bzw. Elementen für das Kreieren eines neuen Genres,

- die Fusion von einzelnen fremden Elementen mit einem einheimischen feststehenden Genre.

Die „Borrowing“-Praktik umfasst schlechthin die Übernahme von Genres anderer Gruppen. Dies verläuft entweder mit Anpassung an die eigene (Musik-)Kultur oder doch ohne Anpassung. In beiden Fällen kann das „Borrowing“ das musikalische Wissen sowohl der MusikerInnen als auch des Publikums erweitern, da es neue Klangerfahrungen und manchmal auch körperliche Erfahrungen im Sinne von Tanzbewegungen mit sich bringt. Die MusikerInnen selbst können auch dadurch neue Formen des Umgangs mit der eigenen Musik erlernen, indem sie die übernommenen Genres imitieren.

Die Fusion von einheimischen und fremden Genres für die Erstellung eines neuen Genres ist zwar unter den syrischen Gruppen kaum bekannt, bildet aber eine der wichtigsten Methoden der Transkulturation und sollte daher in die syrische Musikkultur eingereicht werden. In der Tat gibt es kein vorgesehenes „Rezept“ für eine solche Fusion. Vielmehr beeinflussen die individuellen Präferenzen und Fähigkeiten der MusikerInnen den Verlauf einer Fusion zweier oder mehrerer Genres. Das dadurch entstandene Genre besitzt dann unterschiedliche Eigenschaften aus den zu vermischenden Genres. So wie z. B. der Rhythmuszyklus aus dem einen Genre hergeleitet wird, kann die melodische Durchführung aus dem anderen stammen usw. Es kann auch sein, dass diese Elemente nicht per se übernommen werden, sondern nur als Inspirationsquellen für das neue Genre dienen. Gleichwohl könnten sich radikale künstlerische Veränderungen durch diese Methode durchsetzen. Das liegt tatsächlich daran, dass die Herauslösung der jeweiligen Elemente aus ihrem musikalischen Kontext und zugleich deren Integrierung in einen neuen musikalischen Kontext im Endeffekt deren – manchmal tiefgreifende – Modifizierung erfordern.⁸⁰⁰ Diese unvorhersehbaren Veränderungen sind jedoch deswegen von größter Bedeutung. Denn ohne Erneuerung und Neufunktionalisierung geraten die alten Genres und Elemente in Vergessenheit.

Für die dritte Methode, nämlich die Fusion von einzelnen fremden Elementen mit einem einheimischen feststehenden Genre, bieten sich mehrere vorher erwähnte Beispiele an, wie z. B. die Integrierung der „Nawar“-Rhythmuszyklen in die lokalen Genres des Küstengebirges. Auf künstlerisch-kultureller Ebene

⁸⁰⁰ Ein Beispiel für einen solchen Verlauf kann die Jazz-Harmonisierung der arabischen Melodien in den Kompositionen der jüngeren arabischen Komponisten sein. Die Jazz-Harmonisierung erfordert in diesem Fall manchmal eine tiefgreifende Modifizierung der herkömmlichen melodischen Durchführung des jeweiligen Maqām.

bringt diese Methode zunächst neue Klangfarben in die lokalen Genres mit sich. Außerdem könnten deshalb Änderungen im jeweiligen „Wirts“-Genre selbst auftreten.

Die möglichen tiefgreifenden Veränderungen auf künstlerisch-kultureller Ebene sowie das Sammeln neuer musikalischer Erfahrungen sind in Wirklichkeit mehr oder weniger in allen drei Methoden anzutreffen. Die betroffenen Genres und Elemente müssten also den Veränderungsprozess durchlaufen und das überlieferte Wissen müsste dann erneuert werden. Wie sich dies auf der soziokulturellen Ebene umsetzen lassen könnte, wird nachfolgend diskutiert.

Auf soziokultureller Ebene

Im Vergleich zu den künstlerisch-kulturellen Konsequenzen einer kreativen, bewussten Transkulturation können die soziokulturellen Konsequenzen der Transkulturation weit schwerer im Voraus festgelegt werden. Deshalb sind die vorliegenden Ansätze vielmehr im Sinne von Antizipationen zu verstehen. Jedenfalls kann man keine *automatische* Veränderung des Soziokulturellen aufgrund einer künstlerisch-kulturellen Veränderung erwarten, da dabei mehrere politische, wirtschaftliche, massenmedienbezogene usw. Faktoren auf dem Spiel stehen. Die gemeinten Antizipationen können wie folgt zusammengefasst werden:

- Transkulturation
- Schaffung von Dialog-Atmosphären
- Förderung des sensorisch erlangten Bildungsguts
- Setzung neuer soziokultureller Funktionen
- Flexibilität der musikalischen und sozialen Identitäten
- Stärkung der individuellen Identitäten
- Gleichberechtigung
- Förderung neuer transkultureller Narrative (siehe nächsten Abschnitt)

Die erste erhoffte Veränderung auf soziokultureller Ebene besteht in der Durchsetzung der Transkulturation möglichst unter allen syrischen Gruppen. Die musikalische Transkulturation an sich und die damit verbundene Aufnahme ihrer Ergebnisse seitens der jeweiligen Communitys könnten einerseits die Akzeptanz eines gemeinsamen Besitzes einiger Kulturerbenelemente fördern und andererseits den Anstoß zu weiteren transkulturellen Prozessen geben. Es muss sich dennoch nicht im Sinne einer Assimilation auswirken, wie einige früher diskutierte Fälle, v. a. in Bezug auf „Borrowing“-Prozesse, gezeigt haben. Stattdessen sollen sowohl die MusikerInnen als auch das Publikum bzw. die

Community-Mitglieder lernen, sich in die Lebensweise, Kultur und Musik des Anderen hineinzusetzen oder eben hineinzudenken. Dies hilft v. a. bei der Schaffung von geeigneten Atmosphären des Dialogs zwischen den jeweiligen Gruppen. Die damit verbundenen Verhandlungsprozesse mit dem Selbst und dann zwischen dem Selbst und dem Anderen kommen zwar nicht ohne Mühe voran, bringen aber die transkulturellen Prozesse weiter und ermöglichen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Kulturvorstellung. Insofern könnten die Schwerpunkte des Dialogs nicht nur den gemeinsamen Besitz einiger Kulturerbenelemente, sondern auch andere soziokulturelle Bereiche miteinbeziehen.

Die Dialog-Atmosphäre zu ermöglichen, ist dennoch mit der Förderung des sensorisch erlangten Bildungsguts verbunden. Dies liegt in der Natur des kulturellen Dialogs selbst, der viele sinnenbezogene Schwerpunkte umfasst. Diese beziehen sich dann entweder unmittelbar auf Praktiken wie Musik und Tanz oder mittelbar auf Traditionen und Gewohnheiten wie religiöse Praktiken. Die sinnenbezogene Erlangung des Bildungsguts wird schon durch viele sensorische Mittel und Prozesse verwirklicht, bleibt aber einerseits den kognitiven Erfahrungsprozessen unterworfen und wird andererseits einigen Wissensbereichen vorbehalten. Die Erfahrung der Identitäten durch die Musik gilt z. B. als sensorisch erlangtes Bildungsgut. Eine Gruppe oder ein Individuum vermitteln oder nehmen ihre Identität sowie die Identitäten anderer also mittels der aufgeführten Musik wahr oder mittels ihrer Aufführungskontexte. Dennoch will man an dieser Stelle die Vermittlung eines anderen Wissens fördern, nämlich das über die gemeinsamen bzw. transkulturellen Identitäten und soziokulturellen Funktionen. Wenn z. B. die Individuen einer Gruppe die Gemeinsamkeit eines Kulturerbenelements mit den Individuen einer anderen Gruppe sensorisch erfahren – d. h. z. B. auf musikalischer Ebene im Moment der Aufführung einschließlich des gemeinsamen Tanzens –, erweitert sich das Zugehörigkeitsgefühl der Individuen beider Gruppen und greift auf die eigene Identität über. Zwar ist dies zunächst nur im Moment des Aufführens auf beiden Seiten spürbar. Auf Dauer fügt dieses Zugehörigkeitsgefühl dem gemeinsamen Kulturerbenelement eine transkulturelle Bedeutung bzw. Funktion hinzu. Die Letztere geht unbedingt mit der Aufnahme des jeweiligen Kulturerbenelements in die eigene Kultur beider Gruppen einher.

Die Unterstützung transkultureller Identitäten und neuer soziokultureller Funktionen soll im Endeffekt zur Flexibilität der musikalischen und sozialen Identitäten sowie zur Stärkung der individuellen Identitäten führen. Auf den ersten Blick könnten die fixierten musikalischen und sozialen Identitäten durch

die Konfrontation mit den transkulturellen Identitäten hartnäckiger werden. Dennoch müssten sich nicht alle Individuen der jeweiligen Gruppen sofort mit den neuen Identitäten und Funktionen identifizieren. Es genügt also zunächst, wenn einige Individuen der jeweiligen Gruppen ihre musikalische und soziale Identität als flexibel erklären. Dies kann jedenfalls die Stärkung der individuellen Identität im syrischen Kontext fördern und die Hartnäckigkeit der ethnisch, religiös und regional bedingten Identitäten allmählich schwächen. Die Bindung des Menschen an fixierte Entitäten bringt immer Konflikte mit dem Anderen. Stattdessen appelliert man an dieser Stelle an mehr flexible Bindungen, die dem Menschen einen freien Raum für selbst entschiedene Zugehörigkeiten ermöglichen. Dies kann seinerseits auch von der Verwirklichung der Gleichberechtigung zwischen syrischen Frauen und Männern nicht getrennt werden. Zwar ist die weibliche Teilnahme an den Musikpraktiken, also beim Musizieren, Tanzen usw., nicht bei allen Gruppen untersagt bzw. beschränkt. Je mehr Autarkie den weiblichen und männlichen Individuen zur Verfügung steht, desto mehr Raum entsteht für die Individualisierung der Lebensumstände sowie für die uneingeschränkte Beteiligung an den Musikpraktiken der eigenen und anderen Gruppen. Den syrischen Frauen können also dadurch mehr kulturelle Freiheiten v. a. beim Musizieren eingeräumt werden.

Vorschläge für die praktische Umsetzung der Neubetrachtung syrischer Kultur

Die veränderungsintendierte und transkulturationsbasierte Neubetrachtung syrischer Kultur kann unglaublich viele Ansatzpunkte bieten. Auf musikalischer Ebene können in Syrien viele Projekte konzipiert und entwickelt werden, die auf dieser Neubetrachtung basieren. Z. B. kann ein Musikerresidenz-Projekt ausgewählte syrische traditionelle MusikerInnen aus den verschiedenen Gruppen zusammenbringen, um transkulturationsbasierte Experimente durchzuführen und anschließend deren Ergebnisse dem Publikum vorzustellen. Auch auf individueller Ebene kann eine selbstkonzipierte Zusammenarbeit zwischen mehreren MusikerInnen entstehen und Transkulturationen verwirklichen. Jedenfalls bleiben die endgültigen Ergebnisse solcher Projekte auf lange Sicht unvorhersehbar, besonders weil dabei viele Faktoren am Werk sind, wie Baumann erklärt:

Interkulturelles Prozedere und Transkulturation verlangen von jeder Musikerin oder jedem Musiker und von jeder Musikgruppe für jedes einzelne Musikstück praktische Entscheidungen. Diese bewegen sich semantisch nicht zuletzt auch zwischen

Fragen der Ökonomisierung, Ästhetisierung und massenmedialen Verbreitung von Musik und Musikstilen.⁸⁰¹

Jedenfalls überschreitet die Konzipierung ähnlicher Projekte den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Deshalb begnügt man sich an dieser Stelle mit zwei Vorschlägen für die Umsetzung der Neubetrachtung syrischer Kultur. Der erste Vorschlag bezieht sich auf das Narrativ und dessen Zusammenhang mit der Neubetrachtung syrischer Kultur. Der zweite thematisiert kurz die mögliche Rolle des Schulunterrichts bei der Bestätigung und Realisierung dieser Neubetrachtung unter den jüngeren Generationen.

Transkulturelle Narrative als Lösung?

Die marxistische Dialektik legt dar, dass die Welt aus Widersprüchlichem besteht und nur so weiterexistieren kann. Der Widerspruch zwischen Individuellem und Gemeinschaftlichem, Geistlichem und Materiellem, Intellektuellem und Populärem, Identischem und Nichtidentischem, usw. ist deshalb dynamisch. Keine Seite des Widerspruchs ist immer dieselbe und keine Spannung zwischen den beiden Seiten bleibt stabil. Die Spannung ist aber nicht bevorzugt. Der Mensch versucht sie zu kontrollieren bzw. abzubauen. Wo er sie nicht in der Realität zu vernichten vermag, vernichtet er sie durch die Narrationen. Der Humanismus, der Nationalismus, die Religion, der Feminismus und viele andere Konzepte bieten alleine oder in verschiedenen Kombinationen die Möglichkeit, eine relativ ganzheitliche, imaginativ nicht widersprüchliche Identität zwecks eines politischen, sozialen oder gesetzlichen Wandels zu befördern. Die Prozesse, die dies möglich machen, gehen ursprünglich davon aus, dass alle betroffenen Individuen psychologisch, sozial, kulturell usw. ähnlich sind. Doch das Individuum ist selbst v. a. heute nicht nur zwischen verschiedenen Identitäten gespalten, nämlich sozialen, ethnischen, religiösen, genderbezogenen, regionalen usw., sondern könnte auch innerhalb der einen Identitätskategorie wechseln. Auf individueller Ebene ist das Erzählen in der Tat auch eine psychologisch bestimmte Vorgehensweise. Dadurch erreicht das Individuum vor sich selbst einen beruhigenden inneren Zusammenhang und spiegelt sich – konformistisch oder nonkonformistisch – nach außen wider.

Die Verwendung des national orientierten Erzählens als ein zusammenhaltstiftendes Instrument führt einerseits wieder zu einer neuen Geschichtsschreibung, welche – ungeachtet der manchmal gutgemeinten Absicht – an sich als

⁸⁰¹ Baumann, „Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt“ (wie Anm. 799), S. 72.

eine ineffektive und sich nur oberflächlich auswirkende Maßnahme zu betrachten ist. Andererseits geht es über die Aufgabe der vorliegenden Arbeit hinaus, sich mit den gesamten syrisch-kulturellen Narrativen auseinanderzusetzen oder ein holistisches Narrativ zu entwickeln. Trotzdem wäre vielleicht von Vorteil, die musikbezogenen Aspekte dieser Narrationen kurz anzugehen. Auf musikalischem Gebiet kann man im syrischen Kontext z. B. das Thema des Ursprungs syrischer Musik narrativ ausarbeiten. Dies kann auf zweierlei Weise erfolgen: als Hervorhebung der Rolle einer einzigen Gruppe in der Entstehung der „syrischen Musik“ oder hingegen als die Hervorhebung des Beitrags jeder Gruppe zu deren Entfaltung und Aufbewahrung. Im ersten Fall wirkt sich das Narrativ engstirnig, egoistisch und besitzergreifend aus, da die jeweiligen Gruppen den Ursprung der syrischen Musik nur für sich selbst reklamieren. Im zweiten Fall könnte aber ein transkulturelles Narrativ entstehen, das der Vielfalt der syrischen Musik Rechnung trägt und möglichst alle Gruppen miteinbezieht. Gleichwohl ist der Ursprung der syrischen Musik kein neues Thema, denn fast jeder Interessierte dort entwickelt eigene Spekulationen darüber, wann es angefangen hat, eine syrische Musik zu geben. Bei einigen heißt sie eben doch noch arabische Musik. Die letztere Bezeichnung verbirgt eine Verachtung der ländlichen und beduinischen Traditionen. Dessen ungeachtet stehen diese Spekulationen in Verbindung mit denjenigen Kulturerbe- und Authentizitätsdebatten in Syrien, die sich auf die arabische bzw. syrische (Kunst-)Musik fokussieren.⁸⁰²

In Zusammenhang mit den o. g. Authentizitätsdebatten in Syrien nannte Shannon vier Narrationen, die von aleppinischen Intellektuellen und Künstlern stammen und in gewissem Maße verallgemeinert werden können. Das Hauptargument seines ersten Gesprächspartners war, dass die heutigen arabischen Musiktraditionen tief in den arabischen Traktaten der Umayyaden- und Abbasidenzeit verwurzelt seien. Der Gesprächspartner bezog sich dazu auf die archäologischen Funde in Mesopotamien – v. a. die Ruinenstätte von Ur –, um zu bestätigen, dass die Laute einen arabischen Ursprung habe.⁸⁰³ Hier sind also zwei unzusammenhängende Identitätsschichten zusammen mit einer selbstverständlichen Betonung der aktuelleren Schicht, nämlich der islamisch-arabischen, zu bemerken. Die ländlichen Traditionen sind dabei sogar nicht als

⁸⁰² Auf staatlicher Ebene gibt es hingegen keine besondere offizielle Erzählung bezüglich des Musikursprungs Syriens. In den staatlichen Medien begegnet man auf jeden Fall immer wieder Hinweisen auf die goldene Zeit der Umayyaden und Abbasiden einerseits und auf mesopotamische Funde andererseits.

⁸⁰³ Vgl. Shannon, *Among the Jasmine Trees* (wie Anm. 663), S. 94.

ein gedachtes „Bindeglied“ zwischen den beiden Schichten erwähnt und daher ausgeschlossen, spricht: Sie sind „außerhalb der Zeit“. Ein Bindeglied gab es doch, behauptet das Argument des zweiten Gesprächspartners, nämlich die Kirche. Shannon zufolge differenzierte der Gesprächspartner zuerst zwischen einer von der türkischen Hofmusik beeinflussten bzw. türkifizierten arabischen Musik, v. a. in Ägypten, und einer orientalischen Musik einschließlich der arabischen Musik der Umayyaden- und Abbasidenzeit in Syrien und Irak. Die heutige Musikpraxis in Aleppo sei folglich eher ein zusammengeführtes Erbe der byzantinischen und syrisch-kirchlichen Musik, die ihrerseits ihren Ursprung in den bäuerlichen Musiken der alten Zivilisationen Mesopotamiens haben. Dem Gesprächspartner zufolge sei eine gegenwärtige Version jener Musiken noch heute in den christlichen ländlichen Gebieten anzutreffen.⁸⁰⁴ Die erste Identitätsschicht ist in diesem Fall wieder mit Mesopotamien verbunden. Bei der zweiten Identitätsschicht „friert“ hingegen die Zeit zusammenfallend mit der islamischen Eroberung des Ostmittelmeerraums „ein“. Denn alles, was später in Bezug auf die syrische und arabische Musik hervortrat, war nur eine Erweiterung dessen, was es zuvor schon gab.

Der dritte Gesprächspartner verbindet auch die Authentizität mit den ländlichen Gebieten. Diese sind hier aber die kurdischen. Ihm zufolge sei die einzige authentische Musikkultur dort zu finden. Diese Behauptung unterstützt er mit der Aussage, dass die syrische Kirche die einst kurdische Musik „gestohlen“ und zu ihrem eigenen Repertoire gemacht habe.⁸⁰⁵ Hier stößt man wieder auf eine Identität mit mesopotamischem Rückbezug, der aber diesmal auf die Kurden beschränkt ist. Die kurdische Identität hat keine zweite Schicht. Sie sei also seit der Ewigkeit nur für sich da. Die auf der kurdischen Musik aufbauenden Entwicklungen seien mit dem Original nicht vergleichbar. Der letzte Gesprächspartner lehnte Shannon zufolge die Idee eines bäuerlichen Ursprungs der arabischen Musik ab. Für ihn seien nur urbane Zivilisationen in der Lage, eine „gut entwickelte“ Musikkultur herzustellen, wie z. B. die mesopotamischen Zivilisationen. Dies treffe auch auf die Araber zu, als sie mithilfe des Islams und durch die Integration verschiedener Elemente aus den byzantinischen, persischen und syrischen (hochkulturellen) Traditionen eine eigenständige, starke urbane Zivilisation aufbauen konnten.⁸⁰⁶ Diese Aussagen betonen einerseits die Urbanität der ihnen zugrundeliegenden zweischichtigen Identität und gestehen

⁸⁰⁴ Vgl. ebd., S. 95 f.

⁸⁰⁵ Vgl. ebd., S. 98.

⁸⁰⁶ Vgl. ebd., S. 100 f.

andererseits, wenn auch indirekt, die interkulturellen Anfänge jener Identität ein. Jedoch sind die ländlichen Traditionen, wie vom ersten Gesprächspartner angesprochen, namentlich von den Entwicklungsprozessen der arabisch-islamischen Identität ausgeschlossen.

Shannon selbst fügte die vier Aussagen demzufolge in zwei (intellektuelle) Einstellungen zusammen: Die eine behauptet eine stadtbasierte Authentizität mit zwei unterschiedlichen zeitlichen Referenzen, nämlich den alten Zivilisationen Mesopotamiens und der arabischen Glanzzeit (vom 7. bis zum 13. Jh.). Die andere sieht das Authentische eher in den bäuerlichen Traditionen der alten Zivilisationen mit ziemlich feststehender Kontinuität bis heute erhalten.⁸⁰⁷

Man merkt den o. g. Narrativen bereits an, dass sie jeweils nur die eine Gruppe als die Quelle für die „authentische syrische Musik“ oder als die führende Kraft für die Entwicklung der syrischen bzw. arabischen Musik anerkennen. Diese Art der Betrachtung der kulturellen Tatsachen vermittelt also eine ausgrenzende Sichtweise, deren Umsetzung in der Realität dann auch eine ausgrenzende Verhaltensweise mit sich bringt. Will man stattdessen inklusiv sowohl in seiner Verhaltensweise als auch in seiner Sichtweise sein, muss man eine andere Art des Narrativs adoptieren. Das transkulturelle Narrativ bietet in diesem Zusammenhang einen möglichen Ansatzpunkt. Als transkulturell werden in der Fachliteratur normalerweise diejenigen Narrative bezeichnet, die sich in den Romanen internationaler SchriftstellerInnen, wie z. B. in denjenigen von Haruki Murakami und Azar Nafisi (siehe Ascari 2011), manifestieren. Die gemeinten SchriftstellerInnen sind selbst in eine transkulturelle Umgebung hineingewachsen bzw. erleben in sich mehrere Kulturen und haben es daher geschafft, Elemente unterschiedlicher Kulturen kohärent in einem Narrativ zusammenzubringen. Gleichwohl will man hier nur das Prinzip des transkulturellen Narrativs veranschaulichen – also ein Narrativ, das bezüglich eines jeweiligen Elements kulturell unterschiedliche Einsichten toleriert und fördert. Ein transkulturelles Narrativ zum Ursprung syrischer Musik zu adoptieren, heißt im Endeffekt, alle syrischen Gruppen mitzuberücksichtigen und ihre Beiträge zur Entstehung der heutigen syrischen Musik anzuerkennen. Wie oben gesagt, geht die Fertigung eines solchen umfassenden Narrativs über die Ziele der vorliegenden Arbeit hinaus, egal ob man die Gebiete des historischen Syriens oder nur diejenigen des heutigen Syriens berücksichtigen will. Dennoch wird im Folgenden ein Beispiel des transkulturellen Narrativs eingeführt, das an sich als

⁸⁰⁷ Vgl. ebd., S. 102 ff.

ein Bestandteil eines holistischen Narrativs über den Ursprung der syrischen Musik betrachtet werden könnte.

Musik, Islam und Veränderung – eine andere Ausdeutung des herkömmlichen Narrativs

Als Beispiel für ein transkulturelles Narrativ – bzw. für ein Narrativ der dynamischen Veränderung im Gegensatz zu den Narrativen der Fixierung – bietet sich die Geschichte der Entstehung der arabischen (Kunst-)Musik an. Die Prozesse dieser Entstehung begannen zwar vor der Entstehung des Islams, entwickelten sich aber in dessen Rahmen deutlicher, schneller und intensiver. Was einem sofort einfällt, wenn Islam und Musik zum Gesprächsgegenstand werden, sind die Berichte über eine Inkonsistenz zwischen den beiden. Die Musik gehöre dem Sinnlichen an und der Islam wolle genau das überwinden, wie z. B. der Wahhabismus dargelegt zu haben behauptet. Solche Missverständnisse können sowohl in ihrem historischen Kontext als auch in der gegenwärtigen Musikpraxis widerlegt werden. Die historische Begegnung des Islams mit der Musik fand vor dem Hintergrund der heidnischen Musikpraktiken auf der arabischen Halbinsel statt. Hauptsächlich rückten damals nur diejenigen Musikpraktiken ins Blickfeld, die sich in Verbindung mit dem Alkoholgenuss, dem Frauentanz und dem körperlich-sinnlichen Verhalten in den Tavernen ereigneten. Diese unpassende Begegnung zwischen einerseits einer in ihrer Anfangsphase befindlichen Religion mit einer eigenen, sich praktisch zu bewährenden Sittenlehre und andererseits den von den multiethnoreligiösen Leibeigenen – damals als soziale Schicht innerhalb der Sklavenschicht *al-Qyān* genannt – realisierten, mit den Lehren der neuen Religion unvereinbaren Praktiken brachte auch ein offizielles Verbot⁸⁰⁸ der Musik mit sich. Von dieser Situation ist bereits der gesellschaftlich diskriminierte Status der Musikerinnen und Musiker herzuleiten, welcher sich trotz der späteren *Verhöfischung* der Musik unter vielen Muslimen als hart-

⁸⁰⁸ In der Tat beschäftigt sich der Koran in keinem Vers mit dem Thema Musik oder Gesang. Es sind eigentlich die von den religiösen Gelehrten stammenden Ausdeutungen des Ausdrucks „*lahū l-ḥadīṯ*“ als „zerstreuende Unterhaltung“, die neben denjenigen dem Propheten Muḥammad zugeschriebenen, einer genauen Ursprungsüberprüfung kaum standhaltenden Pseudolehren dem Verbot zugrunde liegen. Der Kontext des obigen Ausdrucks deutet keinesfalls auf eine gesangsbezogene Angelegenheit oder eben eine Unterhaltung im wirklichen Sinne hin, sondern ermahnt eine Person, die sich unterhält oder Geschichten erzählt und sich dabei über Gott lustig macht (für die deutsche Übersetzung des kompletten 6. Verses siehe z. B. <<http://islam.de/13827.php?sura=31>>). Für die Genres und Musikkontexte, die erlaubt waren und sogar von den vorislamischen Traditionen abgeleitet wurden, siehe Farmer 1929 (S. 34 f.), der sich intensiv mit dem Thema Musik und Islam beschäftigt.

näckig unveränderbar erwies. Gleichwohl setzte sich das Singen als eine Gewohnheit der befreiten bzw. ehemaligen und nicht befreiten Leibeigenen – nun nicht mehr al-Qyān, sondern *al-Mawālī* genannt – in der Zeit der vier orthodoxen Kalifen fort, wenn auch nur privat und unter Berücksichtigung einiger religiöser Vorschriften. Die Gesangspraktik hat sich also sozusagen unausgesprochen legitimieren lassen. Erst nach der Errichtung der Umayyaden-Dynastie und der Verlegung des Kalifensitzes nach Damaskus fand eine wirkliche Entspannung der Lage im Hedschas statt. Bekannte befreite Sängerinnen, wie z. B. ‘Azza al-Maylā’, trugen nach den Berichten von al-İṣfahānī eben die Lieder der vorislamischen Qyān weiterhin vor.⁸⁰⁹

Es gilt zu fragen, in welcher Sprache die Leibeigenen in der vorislamischen Zeit sangen. In der Tat gibt es diesbezüglich nur eine meistzitierte Überlieferung von al-İṣfahānī. In der Anekdote erzählt der Dichter Ḥassān Bin Tābit von einer Begegnung, die sich (vermutlich gegen Ende des 6. Jahrhunderts) im Sitz eines Fürsten der Gassaniden (vermutlich nahe Damaskus) ereignete. Bin Tābit sah damals zehn Sängerinnen. Fünf von ihnen sangen byzantinisch und begleiteten sich mit dem griechischen Barbiton und die anderen Fünf sangen, wie man in al-Ḥīra (der Hauptstadt der Lachmiden) normalerweise sang. Dann ergänzte er, dass zu diesem Sitz auch arabische SängerInnen aus Mekka und anderen Orten kamen.⁸¹⁰ Farmer seinerseits folgte den Berichten über die vorislamischen Sängerinnen, die hochsprachliche arabische Gedichte aufführten, und bestätigte, dass sie „unbedingt arabisch durch Bildung“ seien.⁸¹¹ Genau diese Bemerkung deutet auf die Möglichkeit hin, dass die Fähigkeit zum arabischen Gesang bei den nicht arabischen Qyān durch eine gezielte Ausbildung trainiert wurde. Jedenfalls ist die Multiethnoreligiosität der Qyān auf der arabischen Halbinsel evident und man kann die obige Beschreibung von Ḥassān Bin Tābit etwas verallgemeinert auf die private und öffentliche Musikpraxis in der arabischen Halbinsel übertragen. Der Musikgeschmack dort war damit sehr wahrscheinlich durch arabische, äthiopische, persische und byzantinische Melodien geformt worden.

Von welchen arabischen Melodien ist hier aber die Rede? Oder sang man damals eher arabische Gedichte zu persischen und byzantinischen Melodien? Die überlieferten historischen Quellen (siehe z. B. Sawa, der einige solcher

⁸⁰⁹ Vgl. Abū l-Farağ al-İṣfahānī, *Kitāb al-Ağānī [Das Buch der Lieder]*, Bd. 17, herausgegeben von Iḥsān ‘Abbās u. a., Beirut ³2008, S. 118.

⁸¹⁰ Vgl. ebd. S. 121.

⁸¹¹ Vgl. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music*, London 1929, S. 13.

Quellen nennt; Sawa 2015: 173 f. u. Sawa 2019: 28 ff.), die tatsächlich im Rückblick geschrieben wurden, sind sich dennoch darüber nicht immer einig, welche Charakteristika den arabischen Gesang in der vor- und frühislamischen Zeit auszeichneten oder in welchen Genres er auftrat. Al-İşfahānī z. B. teilte kaum musikpraxisbezogene Anekdoten aus der vorislamischen Zeit mit und nur vereinzelt aus der frühislamischen. Er nannte z. B. an einer Stelle zwei Genres *al-Hudā'* (s. S. 204 f.) und *an-Naṣb* als die einzigen (einheimischen) Gesangs-genres⁸¹² in der Zeit des zweiten orthodoxen Kalifen 'Umar Bin al-Ḥaṭṭāb (584–644 n. Chr.; regierte ab 634) und beschrieb sie wie folgend: „Diese haben den Stil der Rezitation [bzw. des freien Gesangs], doch mit Taṭrīb [siehe Ṭarab; S. 310 f.], etwas Wiederholung und Erhöhung der Stimme [entweder in Bezug auf die Lautstärke oder auf das Register oder beides].“⁸¹³ Sein Argument ist, dass der arabische Gesang jener und der zurückliegenden Zeit nicht anspruchsvoll gewesen sei.⁸¹⁴ Nach den Informanten von al-İşfahānī begann der mekkanische Sänger Ibn Suraiğ eher in der Zeit des dritten orthodoxen Kalifen 'Uṭmān Bin 'Affān (576–656 n. Chr.; regierte ab 644) zu singen. Dabei hatte er improvisiert und mit einer (Metall-)Stange den Rhythmus dazu gegeben.⁸¹⁵ An einer weiteren Stelle erzählte al-İşfahānī eine Geschichte, die sich in der Zeit vom Kalifen 'Abd al-Malik Bin Marwān (646–705 n. Chr.; regierte ab 685) in Damaskus ereignete und die – immer seinen Informanten zufolge – die Erwähnung eines weiteren Genres enthielt. Die Hauptsache in dieser Erzählung ist, dass der Kalif zufällig ein *Hudā'* vom mekkanischen Sänger Ibn Mişğāḥ hörte und ihn bat, jeweils einen *Rukbān*-Gesang (wörtl. den Gesang der Reisenden oder der [Kamel-]Reiter) und dann einen *Ġinā' Mutqan*⁸¹⁶ (wörtl. Meistergesang bzw. einen gemeisterten Gesang) zu singen, der den Kalifen zum Ṭarab brachte.⁸¹⁷ Wenn man zum einen der Meinung von Sawa zustimmt, der aufgrund der Aussagen des andalusischen Dichters Ibn 'Abd Rabbih (860–940 n. Chr.) die De-

⁸¹² Farmer erwähnt seinerseits aufgrund der Aussagen von al-Mas'ūdī und Ibn 'Abd Rabbih *Naṣb* und *Nauḥ* (bzw. an-Nuwāḥ; s. S. 200 f.) als die Genres des vorislamischen Gesangs (vgl. Farmer 1929: 14 f.).

⁸¹³ Al-İşfahānī, *Kitāb al-Ağānī* (wie Anm. 809), Bd. 9, S. 186.

⁸¹⁴ Vgl. ebd.

⁸¹⁵ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 167 f.

⁸¹⁶ Nach al-İşfahānī ist der medinische Sänger Ṭuwais (632–711 n. Chr.) der erste, der einen solchen sang (vgl. al-İşfahānī 2008, Bd. 01: 170). Damit ist die medinische 'Azza al-Maylā' höchstwahrscheinlich die erste Sängerin dieses Genres. An einer anderen Stelle nannte al-İşfahānī jedenfalls Ibn Suraiğ als den besten Sänger nach Ṭuwais im *Ġinā' Mutqan*. Es scheint also, dass die Entwicklungen in Mekka und Medina meistens fast gleichzeitig, doch etwas getrennt stattfanden.

⁸¹⁷ Vgl. al-İşfahānī, *Kitāb al-Ağānī* (wie Anm. 809), Bd. 3, S. 198 f.

ckungsgleichheit von an-Naṣb und Rukbān vermutet (siehe Sawa 2019: 29), könnte die Rangfolge von den drei Genres in der letzten Anekdote auf einen Entfaltungsprozess des arabischen Gesangs, nämlich von einem nomadischen Gesang hin zu einem urbanen Gesang, verweisen. Zum anderen erlebten beide – Ibn Suraiğ und sein Lehrer Ibn Miṣğāḥ – die Zerstörung von al-Ka‘ba in Mekka aufgrund einer Rebellion gegen die Umayyaden im Jahr 683 und kamen in Kontakt mit den persischen Bauarbeitern, die mit dem Wiederaufbau von al-Ka‘ba beauftragt wurden, und hörten persische Lieder von ihnen. Der Erste übernahm von ihnen die persische Laute und begleitete seinen arabischen Gesang damit.⁸¹⁸ Und der Zweite verwendete die erlernten Melodien für die Vertonung arabischer Gedichte.⁸¹⁹ Der musikalische Austausch mit Persien ging jedoch mindestens bis zur Mitte des 7. Jahrhunderts zurück, als ein ursprünglich persischer Leibeigener Namens Sā‘ib Ḥāṭir einer persischen Melodie ein arabisches Gedicht unterlegte. Außerdem schrieb ihm al-İṣfahānī die Fertigung der ersten Laute in Medina zu und das Verdienst, überhaupt der erste Sänger von al-Ġinā’ al-Mutqan im Islam zu sein.⁸²⁰ Von ihm erlernte u. a. ‘Azza al-Maylā’ persische Melodien und bearbeitete sie für eigenkomponierte Lieder.⁸²¹ Dass das obige Verdienst zuerst Ṭuwais (siehe Fn. 816) und dann inkonsequent Sā‘ib Ḥāṭir zugeschrieben wurde, liegt daran, dass al-İṣfahānī in seinem Buch auf Aussagen verschiedener Informanten zugreift und unterschiedliche Traktate auswertet, unter denen manche Unvereinbarkeit zu erwarten sei. Es ist also v. a. hier irrelevant, wer al-Ġinā’ al-Mutqan zuerst sang. Doch wichtiger ist, dass sich dieses Genre fast am Ende der Ära der orthodoxen Kalifen in der Mitte des 7. Jahrhunderts entwickelte.

Die Entfaltung der Musikpraxis der ersten Muslime war jedoch nicht nur durch die Begegnung mit den persischen Musikpraktiken bedingt, sondern stand auch unter einem vorteilhaften Einfluss der syrischen und byzantinischen Musikpraktiken, die selbstverständlich sowohl religiös als auch säkular sein konnten. Al-İṣfahānī erzählte Folgendes über Ibn Miṣğāḥ:

Sa‘īd Bin Miṣğāḥ [...] [war] mekkanisch und schwarz. Er war ein fortgeschrittener Sänger unter den hervorragenden Meistern des Gesangs und der Erste unter denen, der die Vokalmusik komponierte. Er übertrug den Gesang der Perser auf den Gesang der Araber. Dann reiste er nach aš-Šām [bzw. Ostmittelmeerraum] und lernte die [laienhaften] Melodien der Byzantiner [einschließlich der nicht byzantinischen

⁸¹⁸ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 168.

⁸¹⁹ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 194 f.

⁸²⁰ Vgl. ebd., Bd. 8, S. 230.

⁸²¹ Vgl. ebd., Bd. 17, S. 118.

Bewohner], die Melodien der [byzantinischen] Barbiton-Spieler und die [acht] Melodien der Oktōēchos⁸²² und ging [nachher] nach Persien, wo er viele Lieder lernte und [ein Instrument (wahrscheinlich die persische Laute)] zu spielen lernte. Dann kam er nach Hedschas, nachdem er das Beste jener Melodien übernommen hatte und von diesen sowohl die Intervalle als auch die melodischen Formeln ausließ, die er widerwärtig fand und die sich in den Gesangsmelodien der Perser und Byzantiner fanden und die nicht zum arabischen Gesang passten. Er sang auf diese Art und Weise. Damit war er der Erste, der dies festsetzte und so komponierte. Dann folgten ihm dabei die Menschen.⁸²³

Hier bemerkt man zunächst die Vielfältigkeit der Quellen, von denen Ibn Miṣḡaḥ sein musikalisches Wissen erlangte. Doch er war auch selektiv in seinem Umgang mit diesen Quellen und verzichtete auf diejenigen Elemente, die dem damaligen arabischen Musikgeschmack im Hedschas und sehr wahrscheinlich am damaszenischen Hof nicht entsprachen. Dies bestätigt jedenfalls auch, dass zu jener Zeit die Araber eine Vorstellung von einem eigenen, noch nicht theoretisierten Tonsystem hatten. Man kann aber an dieser Stelle fragen, ob der arabische Musikgeschmack damals nicht bereits vom Gesang der vorislamischen „internationalen“ Leibeigenen etwas beeinflusst und vorgeformt war, dass doch einige „fremde“ Intervalle und melodische Formeln für das arabische Gehör akzeptabel waren. Anscheinend kann man dies bejahen. Denn al-İṣfahānī gab die Übernahme passender Intervalle und melodischer Formeln zu.

Ein arabisches diatonisches Tonsystem?

Die Vermutung eines diatonischen Tonsystems der damaligen Araber stammt in der Tat aus zwei späteren Quellen: den Liedersammlungen, wie z. B. derjenigen von al-İṣfahānī, und den theoretischen Traktaten, darunter auch den Schriften der Gelehrten, die sich prinzipiell an der altgriechischen Musiktheorie orientierten. In al-İṣfahānīs Liedersammlung werden selbstverständlich keine Saitenverhältnisse und mathematische Beschreibungen wie bei den Letzteren erwähnt. Doch al-İṣfahānī nannte bei jedem Lied knapp eine oder mehrere ungefähre Intervallstrukturen und verwendete dabei eine Methode, die sich der Namen der

⁸²² Im ursprünglichen Text von al-İṣfahānī steht das Wort „ustūḥūsīya“ (alḥān ar-rūm wa-l-barbaṭīya wa-l-ustūḥūsīya). Farmer übersetzt es als die „Theoretiker“ (siehe Farmer [1930]: 57 f.) und folgt dabei anscheinend der Grammatik der arabischen Sprache. Das Wort „Barbaṭīya“ (die Barbiton-Spieler oder diejenigen, die das Barbiton-Spielen ausüben) gilt dann als Vorbild für das Wort „ustūḥūsīya“, d. h. diejenigen, die die Theoriebildung (Systembildung) oder das Oktōēchos (s. S. 175) „ausüben“. Doch Sawa folgte zu Recht al-Kindī, der „ustūḥūsīya“ als die acht Melodien der Byzantiner bezeichnete, und deshalb wird seine Ausdeutung übernommen (siehe al-Kindī 1965: 26; u. Sawa 2019: 70).

⁸²³ Al-İṣfahānī, *Kitāb al-Aḡānī* (wie Anm. 809), Bd. 3, S. 194.

jeweiligen Finger als Hinweis sowohl auf den Grundton als auch auf das Genus der Terz – also klein oder groß – bediente⁸²⁴ und deren Erfindung er und andere Gleichgesinnte auf den Sänger und Ud-Spieler des Abbasidenhofes Iṣḥāq al-Mauṣilī (767–850 n. Chr.) zurückführten. Iṣḥāq war ein „Erhalter“ der sog. alten arabischen Schule (s. S. 362) und hatte, wie beim vermutlichen Erfinder des Oktōēchos Johannes von Damaskus (s. S. 175), die Lieder nach ihrer Modi bzw. nach dem ersten Tetrachord ihrer Modi organisiert. Besonders seine Instrumentalaus- bildung wurde hauptsächlich nicht von seinem damals prominenten Vater Ibrāhīm al-Mauṣilī (742–804 n. Chr.) geliefert, sondern eher vom persischen Virtuosen Zalzal,⁸²⁵ dem al-Fārābī im 10. Jh. eine neue Terz, nämlich die heute sog. neutrale Terz (ca. 354 Cent),⁸²⁶ posthum zuschrieb⁸²⁷ (für eine umfassende Intervalltabelle bei al-Fārābī siehe Sawa 2019: 417). Anscheinend blieb Iṣḥāq aber der Schule seines Vaters „treu“. Denn auch Ibn al-Munağğim (855–912 n. Chr.) verteidigte Jahrzehnte später in seinem bekannten Brief Iṣḥāqs Überliefe- rungen diesmal gegenüber denjenigen Anhängern der „alten (griechischen) Philosophen der Musik“, die wiederum von einem Tonsystem mit achtzehn Tönen, nämlich Iṣḥāqs 9 Töne (g–fis₁) plus ihre Oktaven (g₁–fis₂) oder Tiefok- taven (G–fis),⁸²⁸ ausgingen,⁸²⁹ und gab bezüglich des damaligen arabischen (Gesang-)Tonsystems der alten Schule einen maximalen Umfang von zehn Tö- nen an. Diese waren auf der dritten und vierten Saite der arabischen Laute fest- zustellen und sollten wie folgend dargestellt werden: g-a-b-h-c₁-d₁-es₁-e₁-f₁-

⁸²⁴ So sehen z. B. die Beschreibungen aus: mit dem Zeigefinger (immer in einem Abstand von einem Tonschritt von der Leersaite liegend) auf der *Maḡnā*-Saite (nämlich der dritten Saite bzw. g-Saite) im Zuge des Mittelfingers (Kleinterz), nämlich a-b-c-d. Für eine detaillierte Darstellung dieser Methode siehe Sawa 2019, S. 12 f.

⁸²⁵ Vgl. al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aḡānī* (wie Anm. 809), Bd. 5, S. 175.

⁸²⁶ In der heutigen arabischen Praxis ist diese Terz noch erhalten, wie z. B. in Maqām Rast. Al-Fārābī erwähnt jedenfalls eine zweite Zalzal-Terz (ca. 318 Cent) (siehe al-Fārābī [1967]: 517 f.). Die Letztere ist eher in der heutigen türkischen Musikpraxis als die übermäßige Sekunde bekannt.

⁸²⁷ Tatsächlich deutet die Art und Weise, wie al-Fārābī „*Wuṣṭā Zalzal*“ (wörtl. Zalzal-Mittelfinger) erwähnte, darauf hin, dass diese Bezeichnung unter den MusikerInnen seiner Zeit bereits bekannt war. Außerdem gab er keinerlei Erklärung, warum er den Mittelfingerton nach Zalzal benannte. Historisch gesehen war al-Fārābī trotzdem der Erste, der diese Bezeichnung in einem theoretischen Traktat verwendete.

⁸²⁸ Šauqī fügte eine andere Vorstellung davon hinzu, wie Iṣḥāq das Tonsystem der griechischen Philosophen sah, nämlich a-h-c₁-cis₁-d₁-e₁-f₁-fis₁-g₁-a₁-b₁-h₁-c₂-d₂-es₂-e₂-f₂-fis₂. Diese Vorstel- lung gilt auch für al-Kindīs Tonsystem, das im Vergleich zu Iṣḥāqs ab der ersten Leersaite der Ud beginnt (vgl. Šauqī 1976: 270).

⁸²⁹ Yaḥiā Bin `Alī Bin Yaḥiā al-Munağğim, *Risālat Yaḥiā Bin `Alī Bin Yaḥiā al-Munağğim Maulā Amīr al-Mu`minīn al-Mu`taḍid bi-llah fī l-Mūsīqā* [Brief von Yaḥiā Bin `Alī Bin Yaḥiā al-Munağğim, dem Diener des Kalifen al-Mu`taḍid bi-llah, über die Musik], herausgegeben von Yūsuf Šauqī, [Kairo] 1976, S. 189–246, hier: S. 219.

fi_{S1}.⁸³⁰ Dennoch sind in den vorhandenen Exemplaren des Briefs keine ud-basierten grafischen Darstellungen mit Saitenverhältnissen usw. zu sehen, von denen die Diatonik jenes Tonsystems erschlossen werden könnte. Diese Aufgabe übernahm jedenfalls schon al-Kindī im neunten Jahrhundert. Al-Kindī stellte damals, wie vorher erwähnt (siehe Fn. 428), keine nicht diatonischen Tonschritte in seinen Traktaten vor und spiegelte damit die (Hof-)Musik seiner Zeit theoretisch wider. Er räumte darüber hinaus den acht byzantinischen Melodien die Allgemeingültigkeit ein, indem er sagte, dass alle damals bekannten Melodien aller Völker unbedingt einer der acht Melodien zuzuordnen seien.⁸³¹

Neue Impulse

Die islambedingte Erhöhung des Status der arabischen Sprache zu einer religiösen Sprache hatte seinerseits kaum Auswirkungen auf die Veränderung des arabischen Gesangs und führte nur später und begrenzt zu einem syllabisch rhythmisierten Gesang – also Silbenbetonungen nach den Metren der arabischen Poesie –, der selbst vom Sänger des frühen abbasidischen Hofes Ibrāhīm al-Mausilī als „neu“ bzw. „erzeugt“ bezeichnet wurde⁸³² und anscheinend keine große Popularität genoss. In der Tat scheint es, dass der arabische Gesang bereits in der vorislamischen Zeit in rhythmischen Zyklen organisiert war, was eigentlich nur aus den späteren historischen Quellen zu schlussfolgern ist (siehe Sawa 2015: 173). Al-Iṣfahānī schrieb seinerseits die ersten Aufführungen von *al-Ġināʾ al-Muwaqqaʾ* (wörtl. dem rhythmisierten Gesang) der Sängerin ʿAzza al-Maylāʾ⁸³³ und dem Sänger Ṭuwais⁸³⁴ zu. Damit übersprang er die vorislamischen Entwicklungen.

Abgesehen davon war das Neue auf musikalischem Gebiet vielmehr in der Melodie zu suchen. So erwähnte al-Iṣfahānī an einer Stelle in seinem Buch einen Gedichtauszug, nannte zwei Melodien, mit denen der Auszug vertont wurde, und wies am Ende auf eine „leichte, schlecht gefertigte neue nicht erwähnungswürdige Melodie“ hin.⁸³⁵ Es könnte jedoch sein, dass es bei al-Iṣfahānī um eine Übernahme eines Begriffs ohne seine entsprechende genaue Bedeutung geht. Denn er nannte in seinem Buch auch Gedichtauszüge, die als

⁸³⁰ Vgl. ebd., S. 189–197.

⁸³¹ Vgl. Yaʿqūb Bin Iṣḥāq al-Kindī, *Risāla fī l-Luḥūn wa-n-Naḡam [Brief über die Melodien und die Töne]*, herausgegeben von Zakarīyā Yūsuf, Bagdad 1965, S. 9–30, hier: S. 26 f.

⁸³² Vgl. al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aḡānī* (wie Anm. 809), Bd. 11, S. 194.

⁸³³ Vgl. ebd., Bd. 17, S. 118.

⁸³⁴ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 23.

⁸³⁵ Vgl. ebd., Bd. 5, S. 138.

„neu“ bezeichnet werden können, ohne sie alle insgesamt herabzusetzen oder deren Vertonung als „neu“ zu beschreiben. Zeitlich gesprochen interpretierte Sawa das „Alte“ im Rahmen der Differenzierung zwischen alt und neu bei al-İşfahānī⁸³⁶ als die Lieder der früheren Abbasidenzeit (750–800(?) n. Chr.) und der vorherigen Zeit.⁸³⁷ Al-İşfahānī verdeutlichte einen Aspekt des damaligen Änderungsprozesses, indem er die Vorgehensweisen von zwei Musikern samt ihren Anhängern verglich:

Menschen sind bisher zwei Typen: diejenigen, die der Vorgehensweise von İshāq al-Mauṣilī und seinen Kameraden folgten. Diese [İshāq al-Mauṣilī und seine Kameraden] schworen der Veränderung des alten Gesangs ab, fanden es höchst peinlich etwas Derartiges zu unternehmen und beschämten diejenigen, die es [nämlich die Veränderung des alten Gesangs] getan hatten. Sie trugen den alten Gesang vor, wie er war oder wie er nahezu war. Und diejenigen, die der Vorgehensweise von İbrāhīm al-Mahdī [779–839 n. Chr.] folgten oder sich an ihr orientierten, [...] trugen den alten Gesang vor, wie sie wollen und nicht wie er vom ursprünglichen Komponisten beabsichtigt war. Dafür finden sie Unterstützung von denjenigen, die sich das Gesangslernen leicht machen möchten und das nicht mögen, was schwer ist oder was langsame [rhythmische] Zyklen hat, und die aus Unwissen die beim Erlernen des guten Gesangs zu verbringende Zeit für lang halten.⁸³⁸

Al-İşfahānī schrieb dann die Änderung hauptsächlich der Faulheit der neuen Sänger und Sängerinnen, die die Lieder schnell und mühelos erlernen möchten, sowie ihrer Bevorzugung bewegender Lieder zu. Die Verwandlung der rhythmischen Zyklen des alten Repertoires oder die Vernachlässigung der Lieder mit ähnlichen Zyklen könnten in der Tat gravierend zur Änderung des Repertoires beigetragen haben. Doch andere Faktoren bewirkten zusammen die Modifizierung des alten Repertoires. İbrāhīm al-Mahdī z. B. – der Kalifensohn – manipulierte „verantwortungslos“ den alten Gesang sowohl durch die Auslassung von Noten als auch durch das übertriebene Ornamentieren und wurde ständig von İshāq dafür kritisiert.⁸³⁹ Sawa zufolge bestanden die Änderungsfaktoren im Weintrinken während des Vortrags oder vor diesem, in den Wettbewerben unter den Musikern, der Launenhaftigkeit, dem persönlichen Geschmack und Stil, der Kreativität sowie den unterschiedlichen musikalischen Gesinnungen und (physiologisch bedingten) Fähigkeiten der Musiker und Musikerinnen.⁸⁴⁰ Besonders

⁸³⁶ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 23.

⁸³⁷ Vgl. George D. Sawa, *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī* (= Islamic History and Civilization 110), Leiden 2015, S. 406.

⁸³⁸ Al-İşfahānī, *Kitāb al-Aghānī* (wie Anm. 809), Bd. 10, S. 58.

⁸³⁹ Vgl. ebd., Bd. 5, S. 185 f.

⁸⁴⁰ Vgl. George D. Sawa, *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī al-Kabīr*.

interessant ist hier die durch das Ornamentieren bewirkte Veränderung. Das Ornamentieren bedeutete damals Sawa zufolge u. a., dass die Töne anderer Modi dabei verwendet wurden, darunter die Zalzal-Töne (bzw. die sog. Dreiviertel-töne). Es wurde mit vielfältigen Praktiken realisiert, wie z. B. der Vervielfachung der Töne (im Vergleich zur ursprünglichen Komposition), dem Ersetzen einiger Töne durch andere Töne⁸⁴¹ und der vom Ursprung abweichenden Wiederholung. Die Vervielfachung der Töne und die modifizierte Wiederholung konnten manchmal den verwendeten rhythmischen Zyklus und die Liedform mitprägen.⁸⁴²

Vor allem dürfte das Ersetzen der Töne des Mittelfingers oder ggf. Ringfingers⁸⁴³ durch die entsprechenden Zalzal-Töne Beunruhigung unter den Unterstützern der alten Schule verursacht haben.⁸⁴⁴ Denn solch eine Handlung hätte eine grundlegende Änderung der ursprünglichen Klangfarbe des jeweiligen diatonischen Modus mit sich gebracht. Dies aber gelegentlich zum Zweck des Ornamentierens und der Einfärbung zu unternehmen, wäre vielleicht doch annehmbar. Was aber, wenn alle Mittelfingertöne oder ggf. Ringfingertöne eines jeweiligen Liedes – bzw. der Mittelfingerton oder ggf. der Ringfingerton des ersten Tetrachords dessen Modus – durch Zalzal-Töne ersetzt würden und somit die ganze Melodie umgestellt wäre? Es wurde jedenfalls in den Traktaten darüber nicht berichtet, wie, wann und ob überhaupt ein solcher Schritt im Rahmen der überlieferten Lieder der alten Schule unternommen wurde. Al-Iṣfahānī, der sogar davon berichtete, dass in seiner Zeit kaum Lieder aus der alten und neuen Schule erhalten geblieben waren,⁸⁴⁵ sprach also nur gelegentlich über die Änderung jeweiliger Lieder, ohne aber immer die Aspekte jener Änderung genau zu erklären (siehe z. B. al-Iṣfahānī³2008, Bd. 5: 257). Eben die Anweisungen von al-Fārābī bezüglich des Ornamentierens bezogen sich hauptsächlich auf die Instrumentalmusik. Sawa fand dennoch nichts Arges daran, die diesbezüglichen

Annotated Translations and Commentaries (= Islamic History and Civilization 159), Leiden 2019, S. 269.

⁸⁴¹ Vgl. ebd., S. 34 f.

⁸⁴² Vgl. ebd., S. 269.

⁸⁴³ Al-Fārābī nannte dazu vier Varianten des Zeigefingertons (jeweils 90, 98, 145 und 168 Cent ab der Leersaite), die als Ornamente (bzw. als (Tief-)Oktavierung der verschiedenen Mittelfingertöne) dienen können (siehe al-Fārābī [1967]: 512–516).

⁸⁴⁴ Al-Fārābī bemerkte, dass die Musiker seiner Zeit den normalen Mittelfingerton, nämlich die diatonische bzw. pythagoreische kleine Terz (294 Cent), selten verwendeten und entweder durch den Zalzal-Mittelfingerton oder den persischen Mittelfingerton (302 Cent) ersetzten (siehe al-Fārābī [1967]: 511).

⁸⁴⁵ Vgl. al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aḡānī* (wie Anm. 809), Bd. 10, S. 59.

Begriffe in al-İşfahānīs Liedersammlung im Lichte der Erklärungen von seinem Zeitgenossen al-Fārābī zu verdeutlichen. Dies ist auch nachvollziehbar, insofern al-Fārābīs Traktate die einzigen überlieferten Traktate aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts sind, die über diesbezügliche Beschreibungen und Erklärungen verfügen (siehe z. B. Sawa 1989: 91–99). Deshalb kann man das Vorgehen, das mit der Umwandlung einer ganzen Melodie durch das Ersetzen aller in ihr enthaltenen Mittelfingertöne oder ggf. Ringfingertöne durch Zalzal- oder persische Töne einhergehen könnte, nur in hohem Maße ab der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts vermuten. Diese Vermutung wird dazu durch die Überlegungen Šauqīs zum arabischen (diatonischen) Tonsystem gestützt.

Šauqī assoziierte die Einführung der persischen Tonleiter (und somit der nicht diatonischen Tonschritte) in die arabische Musik mit der Einführung der chorasaniſchen Tanbur (siehe auch Fn. 428) im 9. Jh. und postulierte im Gegensatz zu Farmer – der die arabisch-islamische Musik jener Zeit in drei Schulen, nämlich die alte arabische Schule, die griechischen Scholiasten und die Systematiker, aufteilte – die Aufteilung in „Lautisten“ (die arabische Schule) und „Tanburisten“ (die persisch beeinflusste Schule). Die Einführung der Tanbur sei damit der Wendepunkt in der arabischen Musik.⁸⁴⁶ Die Änderung des alten Repertoires bzw. des arabischen diatonischen Tonsystems wurde also nicht nur durch die oben von Sawa genannten Faktoren bedingt, sondern war auch mit der Suche nach neuen Klangfarben, v. a. durch die Miteinbeziehung von Zalzal- und persischen Tönen, und Ausdrucksformen (Instrumentalmusik vs. Gesang) motiviert.

Populärer vs. höfischer Gesang

Ein entscheidender Punkt ist hier noch zu untersuchen. Sowohl İşhāq und Ibn al-Munağğim als auch al-Kindī beschäftigten sich mit der höfischen Musik ihrer Zeit. Es wird aber kaum über die populäre Musik jener Zeit berichtet, die möglicherweise eine Fortsetzung einer älteren Tradition bildete. In der Tat können ähnliche Erwähnungen nur bei al-Fārābī verfolgt werden. Im Rahmen seiner Beschäftigung mit der zweisaitigen bagdadischen Tanbur, die ihm zufolge im damaligen Irak sowie in den Gebieten westlich (Syrien) und südlich (die arabische Halbinsel) des Iraks ein populäres Musikinstrument gewesen sei,⁸⁴⁷ be-

⁸⁴⁶ Vgl. Yūsuf Šauqī, *Risālat al-Kindī fī Ḥubr Šinā‘at at-Ta‘līf* [*Al-Kindīs Brief über den Zustand der Musik*], [Kairo] 1969, S. 142–146.

⁸⁴⁷ Vgl. Abī Naşr Muḥammad Bin Muḥammad Bin Ṭarḥān al-Fārābī, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* [*Das große Buch der Musik*], Kairo [1967], herausgegeben von Ğaṭṭās ‘Abd al-Malik Ḥaşaba,

schrieb er in seinem Traktat *Das große Buch der Musik* die Besaitung und die Verteilung der Bündel der Tanbur sowohl in ihrer alten als auch in der in seiner Zeit gebräuchlichen Form. So sprach er dabei von fünf vorislamischen Bündeln und gelegentlich von vorislamischen Melodien.⁸⁴⁸ Der vorislamische Tonumfang des Instruments könnte aufgrund von al-Fārābī's Berichten berechnet werden und dürfte dementsprechend je nach Besaitung von ungefähr einer Kleinterz bzw. insgesamt 7 Tönen bis maximal einem Tritonus bzw. insgesamt 11 Tönen bei pseudoäquidistanten Abständen zwischen den Bündeln⁸⁴⁹ reichen. Aus der „weitbekannten Stimmung“ bzw. allgemein verbreiteten Besaitung – Saite B ist nur um 90 Cent höher als Saite A – ergibt sich somit ein Tonumfang von ungefähr einer Kleinterz bzw. insgesamt 8 Tönen.⁸⁵⁰ Bezüglich der Verwendung des Instruments in seiner Zeit berichtete al-Fārābī von einer Erweiterung des Tonumfangs. Die meisten Tanbur-Spieler jener Zeit hätten die vorislamischen Bündel nicht berücksichtigt und stattdessen den letzten vorislamischen Bund als den Zeigefingerton bzw. den ersten zu zupfenden Ton betrachtet. Der maximale Tonumfang – die B-Saite ist nun um etwa 360 Cent höher als die A-Saite – beträgt hier ungefähr eine Quinte bei einer pseudoäquidistanten Aufteilung des Griffbretts.⁸⁵¹ Allerdings erklärte al-Fārābī leider keine „systematisierten“ Intervallstrukturen, von denen ausgehend das vorislamische Tonsystem geschlossen werden könnte, und begnügte sich mit der Übertragung passender Intervallstrukturen der arabischen Laute seiner Zeit auf die bagdadische Tanbur, um ihre anscheinend „nicht aussagekräftigen“ Töne zu ergänzen.⁸⁵²

Wenn al-Fārābī's Angaben zur Besaitung und Zahl der Töne und somit die Berechnungen des Tonumfangs der bagdadischen Tanbur stimmen, könnten die Melodien der o. g. Gebiete in der vorislamischen Zeit ja nur als extrem rezitativ bezeichnet werden, es sei denn, der bundfreie Anteil des Halses wurde gelegentlich zur Erweiterung des Registers der Melodien eingesetzt. Diese Vermutung basiert auch auf al-Fārābī's Aussage, seine zeitgenössischen Tanbur-Spieler hätten dem Instrument keine zusätzlichen Bündel hinzugefügt und zudem über-

überarbeitet und eingeleitet von Maḥmūd Aḥmad al-Ḥafnī, S. 35–1189, hier: S. 630.

⁸⁴⁸ Vgl. ebd., S. 662 f.

⁸⁴⁹ Die von al-Fārābī genannte pseudoäquidistante Bundierung der bagdadischen Tanbur ergibt gleiche Intervalle von einem halben Halbton bzw. ca. 44 Cent (siehe al-Fārābī [1967]: 633). Seine Korrekturen ergeben aber nicht äquidistante Intervalle, wenn auch untereinander sich nur ganz fein unterscheidend (jeweils angenähert 53; 35; 53; 35; 53 Cent) (vgl. al-Fārābī [1967]: 656).

⁸⁵⁰ Vgl. al-Fārābī, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* (wie Anm. 847), S. 656–660.

⁸⁵¹ Vgl. ebd., S. 663–670.

⁸⁵² Vgl. ebd., S. 670.

haupt keine Bünde gebunden außer dem Zeigefingerbund, d. h. dem letzten vorislamischen Bund.⁸⁵³

Fazit

Zu der Frage, ob die Melodien, denen arabische Gedichte in der vorislamischen Zeit unterlegt wurden, arabisch oder „fremd“ gewesen seien, kann zusammengefasst wegen der fehlenden Quellen und Überlieferungen keine endgültige Aussage getroffen werden. Doch sowohl von al-İşfahānīs Angaben zu den einheimischen Genres als auch von al-Fārābīs Angaben zu den vorislamischen Bündeln und deren Erweiterungen in der bagdadischen Tanbur kann hergeleitet werden, dass damals der arabische lokale Gesang in der arabischen Wüste von einfacher Melodien- und Intervallstruktur war und dass jegliche Vertonungen aufgrund des vorislamischen Tonsystems dementsprechend melodisch eng und eher rezitativ waren. Die Kontinuität der Beduinen⁸⁵⁴ bzw. der beduinischen Kultur aus der arabischen Wüste berücksichtigend, kann diese Schlussfolgerung in hohem Maße bestätigt werden.⁸⁵⁵ Denn der überlieferte beduinische Gesang aus dem Norden Syriens bis zum Süden der arabischen Halbinsel beinhaltet viele nicht diatonische Tonschritte und bedient sich meistens eines kleinen Tonumfangs. Dazu kommt, dass sich in der vorislamischen Zeit zwei unterschiedliche Gruppen nebeneinander befanden: die nomadenhaften Beduinen und die sesshaften bzw. semi-urbanisierten Beduinen. Der Gesang der nomadischen Beduinen blieb erhalten oder erlebte Änderungen, die dessen nicht diatonischen Charakter nicht oder kaum mitprägten, während die urbane Entwicklung von Mekka und Medina zusammenfallend mit der kollektiven Bekehrung anderer Völker zum Islam und somit einhergehend mit dem Absorbieren „fremder“ Einflüsse – als Bestandteile des islamischen Kollektivs bzw. der „islamischen Nation“ – sich beschleunigt hatte und damit auch die dynamische Veränderung des arabisch-beduinischen Gesangs. Das vorislamische Tonsystem wurde dabei vernachlässigt oder wieder gänzlich neu gestaltet. Dies geschah jedoch zumindest wegen der „internationalen“ Qyān und der damit verbundenen Neuformung des arabischen Musikgeschmacks besonders im Hedschas überhaupt nicht als ein plötzlicher Umschwung. Für diesen Neuformungsprozess

⁸⁵³ Vgl. ebd., S. 664.

⁸⁵⁴ Damit sind v. a. die im vierten Kapitel erwähnten drei Stämme gemeint, die ab dem 17. Jh. an der großen Zuwanderung in die syrischen Gebiete beteiligt waren.

⁸⁵⁵ Ein anderes Postulat wäre die Vermutung eines diatonischen Tonsystems jener Beduinen, das irgendwie dann hätte vernachlässigt und durch ein chromatisches Tonsystem ersetzt werden müssen. Dieses Postulat ist aber kaum haltbar.

standen allem Anschein nach mehrere mögliche „Vorräte“ zur Verfügung, wie z. B. die indischen, äthiopischen, persischen und byzantinischen Tonsysteme. Der Einfluss des Ersteren war aber auf die Küstenstädte, v. a. im Süden der arabischen Halbinsel, begrenzt und drang kaum in die Städte im Landesinneren vor. Von einem äthiopischen musikbezogenen Einfluss findet man auch keine Erwähnungen in den Quellen, obwohl der Austausch mit dem damaligen äthiopischen Königreich geblüht hatte und der erste Muezzin im Islam ein ehemaliger Leibeigener namens Bilāl al-Ḥabṣī aus Abessinien (Äthiopien) war. Jedenfalls waren es, wie auch aus den vielen oben zitierten Beispielen herzuleiten ist, eher die persischen und byzantinischen Tonsysteme, die beim Neuformungsprozess der arabischen Musik eine bedeutende Rolle spielten.

An dieser Stelle ist dennoch auffallend, dass man an den Höfen mindestens bis zur Hälfte des 9. Jahrhunderts das mutmaßlich aus dem Oktōēchos abgeleitete diatonische Tonsystem gegenüber dem persischen Tonsystem bevorzugte. Die Privilegierung des byzantinischen Tonsystems hing zu Anfang höchstwahrscheinlich mit der politisch bedingten Verlegung des Kalifensitzes nach Damaskus zusammen, wo der byzantinische Gesang schon entwickelt war und das Oktōēchos vermeintlich später im 8. Jh. erfunden wurde. Hier war sogar der Einfluss eher kulturell als pur musikalisch. Die Gepflogenheit der diatonischen Vertonung behauptete sich bis in die Mitte des 9. Jahrhunderts und darüber hinaus, getragen von den MusikerInnen des abbasidischen Hofes Ibrāhīm al-Mauṣilī, dessen Sohn Ishāq und ihresgleichen, die sich allesamt vermutlich aus persönlichem Musikgeschmack für das diatonische Tonsystem entschieden. Dies schloss aber andererseits die Wanderung der – auch vereinzelt – Töne des persischen Tonsystems in das arabische Gehör nicht aus. Bereits in Mekka und Medina des 7. Jahrhunderts hatte man sich persische Melodien angeeignet und andere wurden in den folgenden zwei Jahrhunderten, besonders im Hedschas und Bagdad, als melodische Muster oder auch als Quellen melodischer Inspiration verwendet.

Es gab ab der Mitte des 7. Jahrhunderts dementsprechend bereits zwei Strömungen. Diese wuchsen nebeneinander heran, wurden manchmal beide – v. a. in den Anfängen – bei dem einen Sänger-Komponist oder bei der einen Sängerin-Komponistin kombiniert und trugen zur Entfaltung von al-Ġinā’ al-Mutqan sowohl bezüglich der Aufführungspraxis als auch bezüglich der Komposition bei. Die „plötzliche“ Entstehung von al-Ġinā’ al-Mutqan in Mekka und Medina (ca. 645–660 n. Chr.) und eben seine folgenden Verfeinerungen an den Höfen von Damaskus und Bagdad könnten also ohne den kulturellen Austausch

besonders mit Persien und dem byzantinischen Reich nicht stattgefunden haben. Gleichwohl wurde das diatonische Tonsystem sozusagen vom Hof unterstützt, während das persische Tonsystem nur allmählich ab dem 9. Jh. seine Popularität unter den MusikerInnen des Hofes wiederzuerlangen begann. Die Änderungen des Repertoires seitens Ibrāhīm al-Mahdī und seiner Gleichgesinnten auf verschiedenen musikalischen Ebenen sowie die Einführung der chorasianischen Tanbur in die arabische Populär- und dann Hofmusik förderten den Aufstieg des persischen Tonsystems. Damit wäre die kollektive Aufnahme von den zalzalischen und persischen Tönen die dritte Veränderungswelle in der arabischen Musik innerhalb von etwa 250 Jahren gewesen.⁸⁵⁶ Die erste Veränderungswelle etablierte sich hingegen Mitte des 7. Jahrhunderts implizit als ein *Begleitphänomen* der neuen Religion und war durch den machtbedingten kulturellen und musikbezogenen Austausch bedingt. Der Veränderungsprozess wurde jedoch kaum als ein Umschwung und vielmehr als eine Verwurzelung einer eigenen Musikkultur betrachtet (siehe z. B. das Ende von al-İşfahānīs Einleitungsabsatz über Ibn Mişğah).

Die zweite Welle war durch eine persönliche Bevorzugung sowohl seitens des Kalifenhofes als auch seitens der Hof-MusikerInnen verursacht. Das dabei selektiv entstehende Gesangsrepertoire wurde dann als „alt“ im Sinne von authentisch bezeichnet. Und genau wie Adūnīs etwa von einer herrschenden Heiligsprechung der alten arabischen Poesie sprach, kann man hier auch von einer damaligen Etablierung des „diatonischen Gesangsrepertoires“ als einer zeitlosen Wahrheit reden. Dies ist sogar bei einigen Musikkritikern und -wissenschaftlern unserer Zeit zu bemerken, wie z. B. bei Yūsuf Šauqī. Abgesehen davon wurden damals dagegen jegliche Änderungen dieses Repertoires oder neue Innovationen als „erzeugt“ oder „neu“ herabgewürdigt und als Versuche zur „Demontage“ des authentischen Alten betrachtet. Trotzdem kam die Veränderung auf musikalischem Gebiet hauptsächlich in zwei Punkten vor: im Aufbruch der Instrumentalmusik und in den durch die zalzalischen und persischen Töne neu entstehenden Klangfarben. Diese neuen Klangfarben wurden dann u. a. durch al-Fārābī und Ibn Sīnā (Avicenna) in Gebilden bzw. Tetra-chorden theoretisch „verfestigt“ und einige von ihnen wurden Jahrhunderte später als Teil der musikkulturellen Identität der Araber festgesetzt.

⁸⁵⁶ Die Entstehung der arabischen rhythmischen Zyklen und ihr Zusammenhang sowohl mit der Entstehung von al-Ġinā' al-Mutqan als auch mit der Entstehung der Modi werden hier nicht miteinbezogen.

Der Musikunterricht als neuer innovativer Kontext

Im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit den musikpädagogischen Anwendungen des transkulturellen Kulturbegriffs in Deutschland wirft Barth die folgende Frage auf: „[...] was ist verkehrt daran, wenn auch deutsche Schulzimmer zu einem Ort werden, an dem [...] kulturelle Traditionen verändert, verworfen oder auch weiter entwickelt werden können?“⁸⁵⁷ Die Frage an sich könnte zwar keine unmittelbare Verbindung zur vorliegenden Arbeit haben, eröffnet aber eine neue Perspektive in der Betrachtung der Rolle des Schulzimmers bei der Neuinterpretierung oder Veränderung der Musiktraditionen. Anders als die konventionelle Überlieferung der Musiktraditionen, die sozusagen innerhalb der konventionellen Grenzen der jeweiligen Community stattfindet, würde eine Neufunktionalisierung des schulischen Raumes bzw. des Musikunterrichts, v. a. in den Städten, neue pädagogische Möglichkeiten mit sich bringen. Die Schülerinnen und Schüler können also dabei die Musiktraditionen anderer Gruppen – auf nationaler oder globaler Ebene – kennenlernen sowie sie mit ihren eigenen Musiktraditionen oder ihren -präferenzen vergleichen. Anschließend können sie auch die neuen und alten sozialen Kontexte samt der Aufführungspraxen dieser Traditionen theoretisch oder sogar vor Ort erfahren. Wie Pinto schon bemerkt hat, vermittele dies den Schülerinnen und Schülern im Endeffekt andere bzw. nicht musikalische Wissensaspekte wie kulturelles und soziales Wissen über die eigenen und anderen Gruppen sowie ästhetische Prinzipien ihrer Traditionen und Aufführungspraxen.⁸⁵⁸

Im syrischen Kontext wäre dieser Vorschlag tatsächlich von großer Bedeutung. Die Musiklehrerinnen und Musiklehrer können die Vorstellung der Musiktraditionen der verschiedensten syrischen Gruppen zu ihrer Aufgabe machen und dabei die Verständigung zwischen den Individuen jener Gruppen begünstigen. In den Regionen, wo musikalische Transkulturationen bereits beweisbar sind, sollen sie zunächst anstelle der unendlichen Auseinandersetzungen um die Ansprüche auf die Zugehörigkeit der gemeinsamen Traditionen eine Akzeptanz dieser als gemeinsames „Eigentum“ durchsetzen. Dies kann zwar durch die gemeinsame Aufführung dieser Musiktraditionen erreicht werden, findet aber seine Erfüllung am besten durch schulische Feldforschungen seitens der Schülerinnen und Schüler. Dennoch wäre es interessanter, wenn die Letzteren die Modifizierung und Neugestaltung dieser Traditionen und ihrer Kontexte durch ihre

⁸⁵⁷ Barth, *Ethnie, Bildung oder Bedeutung?* (wie Anm. 11), S. 164.

⁸⁵⁸ Vgl. Pinto, *Music as Living Heritage* (wie Anm. 779), S. 144 ff.

musikalische und ggf. feldforschungsbezogene Partizipation im Rahmen des Musikunterrichts voranbringen, ungeachtet dessen, welcher Gruppe sie zugehören. Die gemeinten Modifizierungs- und Neugestaltungsprozesse können viele Formen und Methoden haben. Doch hier sei nochmals die Wichtigkeit der Transkulturation in solchen Prozessen betont. So können die Schülerinnen und Schüler versuchen, Elemente aus ihren Musiktraditionen mit denjenigen der anderen Gruppen zu mischen, um neue Klangfarben, Melodien, Rhythmen oder eben Genres zu entdecken.

Erhaltung durch Erneuerung, Erneuerung durch Transkulturation – eine Zusammenfassung

Wie die Erfahrungen des kulturellen Wiederaufbaus in Frankreich und der Bundesrepublik Deutschland gezeigt haben, konkurrieren in der Realität viele Visionen des Wiederaufbaus in einem gegebenen Kontext bzw. Land. Diese multiperspektivische Auseinandersetzung mit dem Wiederaufbau ist für eine gegebene Gesellschaft gesund und soll dauerhaft bewahrt werden. Denn sie stellt eine freiheitliche und offene Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Sachverhalt sicher. Doch dieselben Erfahrungen lassen auch erkennen, dass sich mehrheitlich Intellektuelle und hochkulturelle Künstler den verschiedenen Aspekten des Wiederaufbaus widmen. Den Interessen der Laien, also denen der meisten Betroffenen, wird dabei kaum Rechnung getragen. Für eine Gesellschaft wie die syrische, die selbst seit langer Zeit politisch und sozial unterdrückt wird und durch eine eigene ethnische und religiöse Vielfalt gekennzeichnet ist, müssen diese Tatsachen unbedingt mitberücksichtigt werden, wenn die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Wiederaufbau in Syrien auf allen akademischen, politischen und sozialen Ebenen endlich in vollen Gang gesetzt wird. Vor allem sollten der Umgang mit der Vergangenheit bzw. mit dem Kulturerbe sowie mit dem Krieg selbst anders bedacht werden als zuvor.

In diesem Zusammenhang hat sich die vorliegende Arbeit mit den verschiedensten vergangenen und aktuellen Vorgehensweisen sowohl der Intellektuellen als auch der Laien im arabischen und syrischen Raum bezüglich des Kulturerbes auseinandergesetzt und die Schwächen und Konsequenzen solcher Vorgehensweisen veranschaulicht. Die arabisch-islamischen Intellektuellen der arabischen Renaissance griffen unter Einwirkung des osmanischen Kolonialismus und der Begegnung mit der westeuropäischen Modernität auf die Religion zurück. Sie schlugen als eine Lösung für die arabische Rückständigkeit vor, einerseits zum „richtigen Islam“ der ersten Gemeinde zurückzukehren und andererseits nur bestimmte, mehrheitlich technologische und administrative Facetten der westeuropäischen Modernität zu importieren. Diese Vorgehensweise trug nur der Leitkultur, nämlich der konformistischen, Rechnung und stand der tiefgreifenden Veränderung skeptisch gegenüber. Die arabisch-christlichen Intellektuellen griffen hingegen nach dem Nationalismus und forderten eine durch die Zivilisierung der „arabischen Nation“ erfolgte Rückkehr zur arabischen

Glanzzeit. Problematisch an dieser Vorgehensweise, die in erster Linie als eine Reaktion auf die sektiererischen Konflikte zwischen den Muslimen und Christen galt, war, dass sie sich an die sog. „orientalischen“ Traditionen sowie an die Pracht der Vergangenheit anlehnte und somit nur vorsichtig gegenüber der Veränderung offen war. Die gemeinte Vorgehensweise wurde späterhin auch von den kurdischen und armenischen Intellektuellen jeweils durch eine Reduzierung auf die kulturellen Merkmale der Kurden und Armenier übernommen und nahm den Nationalismus für den Zusammenhalt der eigenen Gruppe sowie für die Erlangung der erwünschten kurdischen und armenischen Autonomien in Anspruch. Nichtsdestoweniger können beide intellektuellen Vorgehensweisen – Adūnis folgend – als kompromittierend bezeichnet werden, da sie die Veränderung nur bestimmten Bereichen vorbehalten hatten. Die Laien pflegten ihrerseits je nach Gruppe, historischem und gegenwärtigem Kontext von der Form her zwar verschiedene Handlungsweisen mit dem Kulturerbe, jedoch zeichnen sich diese Handlungsweisen insgesamt dadurch aus, dass das Kulturerbe bzw. die Vergangenheit in einem bestimmten vergangenen Moment festgehalten wurde und seitdem sozusagen verewigt wird. Und dies geschah und geschieht zum Zweck der Bewahrung der eigenen kollektiven Identität, egal ob diese Identität ethnisch, religiös, regional oder „orientalisch“ bedingt ist. Nur einige, v. a. regionale Identitäten entflohen der strikten Verfestigung, um z. B. kulturelle Elemente anderer Gruppen miteinzubeziehen, auch wenn die transkulturelle Natur der gemeinten Identitäten kaum nach außen wiedergegeben wird.

Vor dem Hintergrund dieser Fakten sollte für einen besseren Umgang mit dem Kulturerbe zum einen die Vergangenheit bzw. das Kulturerbe zwar als eine Basis angesehen werden, aus der die Bemühungen für den kulturellen Wiederaufbau ausgehen. Diese Bemühungen müssen aber so gestaltet werden, dass man die Vergangenheit bzw. das Kulturerbe überwindet und daraus etwas Neues kreiert. Dies bedeutet auf keinen Fall eine komplette Abschaffung der gegenwärtig noch praktizierten traditionellen Genres, Handwerke und anderen Elemente des Kulturerbes. Vielmehr plädiert man hier sowohl für die bewusste Anerkennung ihrer heutigen Funktionen bzw. Bedeutungen – insbesondere ihrer identitätsstiftenden Funktion – und der damit verbundenen Konsequenzen dieser Funktionen für die jeweiligen Elemente an sich als auch für die Erneuerung dieser Elemente und ihrer Funktionen bzw. Bedeutungen. Zum anderen muss man zuvor noch den Krieg – trotz u. a. der durch ihn verursachten schwerwiegenden seelischen Beeinträchtigungen – als einen neuen Beginn betrachten.

Wenn man – auf der anderen Seite – die heutige globale und nationale benachteiligte Lage der Gruppen, die immer noch am Rande der offiziellen Politik und Leitkultur leben, anerkennt, versteht man die Ängste der jeweiligen Gruppen vor dem Erlöschen ihrer kulturellen kollektiven Identität und somit die „Instrumentalisierung“ des Kulturerbes im Allgemeinen und der Musiktraditionen im Besonderen für die kontinuierliche Aufbewahrung dieser Identität. Dennoch merkt man heute, wie die Identitäten bereits mehr und mehr individualisiert werden und wie dieser Prozess unabdingbar für die Emanzipierung des Menschen geworden ist. Der Mensch ist also nicht mehr nur kollektiv geprägt, sondern absorbiert auch individuelle Merkmale aus den unglaublich unterschiedlichen dafür zuständigen Quellen unserer Zeit (Bildung, Massenmedien, Literatur, Musik usw.) und baut *womöglich selbst* seine Identität zusammen. Dies erfordert von den Menschen selbstverständlich eine bewusste Akzeptanz der kulturellen individuellen und kollektiven Diversität sowie möglichst eine Vermeidung der Vereinheitlichung. Die zunehmende Individualisierung der Identitäten zu berücksichtigen, ist für einen neuen Beginn – im Sinne eines veränderungsintendierten kulturellen Wiederaufbaus – notwendig. Mit den individualisierten Identitäten gehen aber auch die transkulturellen Identitäten einher, die einerseits nur durch eine ehrliche Auseinandersetzung mit dem Selbst und andererseits durch eine Offenheit gegenüber anderen Kulturen und kulturellen Vorstellungen erreicht werden können. Die transkulturellen Identitäten ersetzen zwar die festen kulturellen Identitäten notwendigerweise nicht, lassen aber erkennen, dass diese sowohl zeitlich und räumlich relativ als auch auswechselbar sind. Die benachteiligten Gruppen sollten – v. a. wenn die politischen und ökonomischen Voraussetzungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus endlich geschaffen würden – keine Angst vor der Erweiterung und Veränderung ihrer kollektiven Identitäten haben, denn dies kann einerseits ihnen und sogar ihren kollektiven, darunter musikkulturellen Identitäten gut tun und andererseits ihre Kontinuität als Gruppe am besten sicherstellen.

Vor allem merkt man an der syrischen Gesellschaft, dass sie – zumal gruppenbezogen gesprochen – viele (musik-)kulturelle Identitäten besitzt. Dieses Nebeneinander-Existieren bzw. Aufeinander-geschichtet-Sein von vielen Identitäten ist sozusagen zwiespältig. Auf der einen Ebene kann diese Vielfalt einen permanenten Konflikt zwischen den jeweiligen Gruppen und deren Kulturvorstellungen verursachen. Auf der anderen Ebene bietet sie eine mögliche Grundlage für eine transkulturelle Gesellschaft in Syrien. Die in der vorliegenden Arbeit erfolgte Erkundung der syrischen musikkulturellen Identitäten offenbarte

einen mehrheitlichen Trend zur Spaltung sowie zum Konflikt zwischen den verschiedenen Kulturvorstellungen und ihrer musikalischen Manifestationen im heutigen Syrien. Die syrischen Gruppen, von denen viele am Rande der staatlichen Kulturpolitik liegen, involvieren v. a. ihre Musiktraditionen in diesem kulturbasierten Konflikt, ohne aber dessen Auswirkungen auf sie selbst und auf ihre Musiktraditionen in Betracht zu ziehen. Auf der anderen Seite haben – wie bei allen ähnlichen nationenbildungsbasierten Experimenten – die Versuche des syrischen postkolonialen Nationalstaates in allen Phasen, eine einheitliche arabisch-syrische Identität zu schmieden, deutliche und schwerwiegende Schwächen, v. a. bei der Miteinbeziehung des einheimischen Kulturerbes in die Staaten- und Nationenbildung, aufgezeigt. Der syrische Staat konnte also die SyrerInnen nicht zu einer einheitlichen kohärenten Nation verwandeln und der kulturbasierte Konflikt zwischen den syrischen Gruppen ging bis dato weiter.

Nehmen die syrischen Gruppen – sowie der zukünftige syrische Staat und sogar die internationalen Akteure wie die UNESCO – stattdessen den zweiten Aspekt, nämlich die Möglichkeit einer transkulturellen Gesellschaft in Syrien, ernst, finden sie zu einer vernünftigen Lösung für die permanenten syrischen Kulturkonflikte. Der Übergang in die transkulturelle Gesellschaft kann tatsächlich aufgrund der eigenen Traditionen, darunter der Musiktraditionen vollzogen werden und erfordert keine fremden Instrumente für dessen Verwirklichung, denn transkulturelle Mechanismen kann man, wie zuvor erläutert wurde, mithilfe lokaler Beispiele in der syrischen Realität nachweisen. Die Individuen der syrischen Gruppen können die wirklichen Träger der transkulturationsbasierten Veränderung werden, indem sie sich zuallererst mit ihrer transkulturellen Verfasstheit auseinandersetzen und dann Differenzen und Transdifferenzen tolerieren. Die musikalischen Individuen der syrischen Gruppen können ihrerseits auch ihren Beitrag zur Entstehung einer syrischen transkulturellen Gesellschaft leisten. Sowohl durch die Suche nach transkulturellen Praktiken im Repertoire ihrer Gruppe als auch durch die Erweiterung dieser Praktiken oder die mithilfe der Transkulturation erreichte Kreierung neuer Praktiken zeigen sie sich nonkonformistisch gegenüber den ausgrenzenden Diskursen der verfestigten kulturellen kollektiven Identitäten. Der Weg zur Erhaltung der verschiedensten syrischen Musiktraditionen geht heute tatsächlich nicht mehr über ihre Verfestigung, sondern nur über ihre Erneuerung, die am besten durch eine transkulturationsbasierte Veränderung erfolgen kann.

Die vorliegende Arbeit hat im Endeffekt sowohl die Rahmenbedingungen eines syrischen kulturellen Wiederaufbaus als auch die musikalisch-kulturellen

kollektiven Identitäten der syrischen Gruppen untersucht. Die Ergebnisse zeigen, dass eine ehrliche und tiefgreifende Veränderung der heutigen syrischen Kultur und Gesellschaft v. a. zum Zweck eines friedlichen Zusammenlebens in Syrien unabdingbar ist und dass die gemeinte Veränderung nicht nur dem technologischen Fortschritt vorbehalten sein dürfte, sondern eher auf allen, v. a. soziokulturellen Ebenen stattfinden sollte. Die vorliegende Arbeit ließ aber auch andere Fragen offen. Die musikalisch-kulturellen Identitäten der Individuen der jeweiligen Gruppen wurden z. B. in die vorliegende Arbeit nicht alle miteinbezogen und sollten, sobald man nur eine jeweilige Gruppe im Fokus hat, noch tiefgreifender untersucht werden. Es bleibt zudem hier noch offen, ob die Mitglieder der jeweiligen Gruppen für Transkulturationen mit den anderen Gruppen bereit sind, was durch eine weitreichende Umfrage zu ihrer Einstellung gegenüber den Transkulturationsmethoden erfragt werden könnte. Ein anderer wichtiger Ansatzpunkt wäre auch die Untersuchung der Möglichkeit zur Miteinbeziehung anderer Kulturbereiche bzw. Kulturerbenelemente in die Transkulturationsprozesse. Dies könnte durch tiefgreifende Studien über die jeweiligen Elemente und ihrer Fähigkeit zur Transkulturation überprüft werden.

Literaturverzeichnis

- ‘Abd as-Salām (Lāš), ‘Ādil, „Aš-Šarkas fi Mihrāgān al-Quṭn al-Auwal [Die Tscherkessen im ersten Baumwoll-Festival]“, veröffentlicht am (27.12.2015), <<https://syrmh.com/?p=4323>> 05.11.2024.
- ‘Abd as-Salām (Lāš), ‘Ādil, „Tahgīr aš-Šarkas ilā Sūrya wa-Tauḫīnuhum fi Šarīṭ al-Līms aš-Šarkasī [Die Vertreibung der Tscherkessen nach Syrien und ihre Besiedlung in der tscherkessischen Limes-Linie]“, veröffentlicht am (28.01.2018), <<https://syrmh.com/?p=7239>> 05.11.2024.
- Aboufakher, Imad und Alkateb, Maya, *Policies and Programs for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Syria (2005–2011)*, Damaskus 2012.
- Abū Ismā‘īl, Naṣr, *Al-Uṣūl wa-l-Funūn. Ši‘r al-Agānī aš-Ša‘bīya wa-l-Ahāzīg fi Turāt Ġabal al-‘Arab [Die Ursprünge und die Künste. Die Poesie der Volkslieder und al-Ahāzīg im Erbe von Ġabal al-‘Arab]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī [Projekt für das Sammeln und Aufbewahren des Volkserbes] 40), Damaskus 2012, <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20140427133654.pdf>, heruntergeladen am 07.01.2017.
- Abu-Lughod, Lila, „Writing against Culture“, in: Richard G. Fox (Hrsg.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe 1991, S. 137–162.
- Abū Šāla, Salām, *At-Tanāwīḥ aš-Ša‘bīya at-Turāḫīya fi z-Zabadānī wa-Wādī Baradā [Die traditionellen Volksklagelieder in az-Zabadānī und Wādī Baradā]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 24), Damaskus 2009.
- Açıkyıldız, Birgül, *The Yezidis. The History of a Community, Culture and Religion* (= Library of Modern Religion 17), London und New York 2010.
- Adorno, Theodor W., „Auferstehung der Kultur in Deutschland?“, in: *Frankfurter Hefte* 5/5 (1950), S. 469–477.
- Adorno, Theodor W., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956.
- Adūnīs, *At-Tābit wa-l-Mutaḥauwil. Baḥṭ fi l-Ibdā‘ wa-l-Ittibā‘ ‘inda l-‘Arab [Das Unveränderliche und das Sich-Wandelnde. Eine Untersuchung der Kreativität und der Nachahmung unter den Arabern]*, 4 Bde., Beirut ¹⁰2011.
- Ager, Simon, <https://omniglot.com>, 07.02.2021.
- Aikawa-Faure, Noriko, „From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage“, in: Laurajane Smith und Natsuko Akagawa (Hrsg.), *Intangible Heritage*, Abingdon 2009, S. 13–44.
- al-‘Aisamī, Šiblī, *Ḥizb al-Ba‘ṭ al-‘Arabī al-Ištirākī. Marḥalat al-Arba‘inīyat at-Ta’sīšīya 1940-1949 [Die arabische sozialistische Ba‘ṭ-Partei. Die Gründungsphase der 40er-Jahre 1940–1949]*, Bagdad ⁶1986.
- al-‘Aisamī, Šiblī, *Ḥizb al-Ba‘ṭ al-‘Arabī al-Ištirākī. Marḥalat an-Numū wa-t-Tauassu‘ 1949–1958 [Die arabische sozialistische Ba‘ṭ-Partei. Die Wachstums- und Ausbreitungsphase 1949–1958]*, Bagdad ³1987.

- Alajaji, Sylvia Angelique, *Music and the Armenian Diaspora. Searching for Home in Exile*, Bloomington 2015.
- ‘Alī, Muḥammad ‘Abdū, *Ġabal al-Kurd (‘Afrīn). Dirāsa Ta’rīḥīya, Iġtimā’īya, Tauḥīqīya [Kurdenberg (‘Afrīn). Eine historische, soziologische und dokumentarische Studie]*, Sulaimānīya 2009.
- Antholz, Heinz, Art. „Jugendmusikbewegung“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11512>> 04.12.2018.
- Aksoy, E. Ozan, „The Politicization of Kurdish Folk Songs in Turkey in the 1990s“, in: *Music and Anthropology. Journal of Musical Anthropology of Mediterranean* 11 (2006), <http://www.umbc.edu/MA/index/number11/aksoy/ak_0.htm> 03.11.2019.
- Apor, Balázs u. a. (Hrsg.), *The Handbook of Courage. Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*, Budapest 2018.
- Applegate, Celia und Potter, Pamela, „Germans as the ‚People of Music‘. Genealogy of an Identity“, in: ders. (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. I–35.
- ‘Arabī, Walā’, „,Naġīb Abū ‘Asalī‘ wa-Auwal Bakalūrīus Sūrīya fī l-Mūsīqā [Naġīb Abū ‘Asalī‘ und der erste syrische Bachelor of Music]“, veröffentlicht am (03.11.2010), <<https://www.esyria.sy/2010/11/%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-%D8%A3%D8%A8%D9%88-%D8%B9%D8%B3%D9%84%D9%8A-%D9%88%D8%A3%D9%88%D9%84-%D8%A8%D9%83%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B1%D9%8A%D9%88%D8%B3-%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D8%A7>> 01.06.2022.
- Armenian National Committee of America, „Paul Baghdadlian – the King“, veröffentlicht am (28.07.2011), <<https://anca.org/press-release/paul-baghdadlian-the-king/>> 02.12.2019.
- Ascari, Maurizio, *Literature of the Global Age. A Critical Study of Transcultural Narratives*, Jefferson und London 2011.
- Ascherson, Neal, „Cultural Destruction by War and its Impact on Group Identities“, in: Nicholas Stanley-Price (Hrsg.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4–6, 2005 (= ICCROM Conservation Studies 6)*, Rom 2007, S. 17–25, <https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICSO6_CulturalHeritagePostwar_en_0.pdf>, heruntergeladen am 17.07.2018.
- Ashtor, Eliyahu und Ma’oz, Moshe, Art. „Syria. From the Arab Conquest“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 19, Jerusalem ²2007, S. 388–397.
- Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1895/1/Assmann_Kollektives_Gedaechtnis_1988.pdf>, heruntergeladen am 21.12.2018.

- Australia ICOMOS, *Practice Note. Understanding and Assessing Cultural Significance*, <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Practice-Note_Understanding-and-assessing-cultural-significance.pdf>, heruntergeladen am 28.04.2020.
- ‘Awad, ‘Abd al-‘Azīz Muḥammad, *Al-Idāra al-‘Uṭmānīya fī Wilāyat Sūrya (1864–1914) [Die osmanische Verwaltung in der Provinz Syrien (1864–1914)]*, Kairo [1969].
- Baily, John, „The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923–1973“, in: Martin Stokes (Hrsg.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford und Providence 1994, S. 45–60.
- al-Bakr, Maḥmūd Mifliḥ, *Madḥal. Al-Baḥṭ al-Maidānī fī t-Turāt aš-Ša‘bī. ‘Arḍ – Muṣṭalahāt – Tauṭīq – Muqtarahāt – ‘āfāq [Einführung in die Feldforschung des Volkserbes. Darstellung – Terminologien – Dokumentation – Empfehlungen – Horizonte]* (= Mašrū‘ Ğam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 21), Damaskus 2009, <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20140423094826.doc>, heruntergeladen am 15.01.2017.
- al-Bakr, Maḥmūd Mifliḥ, *Urgūzat al-Mar‘a fī Bilād aš-Šām. Al-Muhāhā [Frauengesang im Ostmittelmeerraum. Al-Muhāhā]* (= Mašrū‘ Ğam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 52), Damaskus 2014, <<http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/orjuzet%20al%20maraa.pdf>>, heruntergeladen am 24.01.2017.
- al-Bakr, Maḥmūd Mifliḥ, *Fann al-Ḥġainī fī l-Ġinā’ al-Badawī [Die Kunst von al-Ḥġainī im beduinischen Gesang]* (= Mašrū‘ Ğam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 57), Damaskus 2015.
- Barakat, Sultan, „Postwar Reconstruction and the Recovery of cultural Heritage. Critical Lessons from the last fifteen Years“, in: Nicholas Stanley-Price (Hrsg.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4–6, 2005* (= ICCROM Conservation Studies 6), Rom 2007, S. 26–39.
- Bārūt, Muḥammad Ğamāl, *At-Takawwun at-Tārīḥī al-Ḥadīṭ lil-Ġazīra as-Sūrīya. As‘ilat wa-l-škalīyāt at-Taḥawwul mina l-Badwana ilā l-‘Umrān al-ḥaḍarī [Eine zeitgenössische Geschichte der syrischen Ġazīra: Herausforderungen der urbanen Transition für die nomadischen Communitys]*, Doha und Beirut 2013.
- Barth, Dorothee, *Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturellen Musikpädagogik*, Augsburg 2008.
- Barth, Dorothee, „Was heißt ‚kulturelle Identität‘? Eine musikpädagogische Auseinandersetzung mit einem provozierenden Begriff“, in: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 2, Kassel 2012, S. 158–163.
- Baumann, Max Peter, „Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt musikbezogenen Handelns“, in: Ursula Hemetek u. a. (Hrsg.), *Transkulturelle Erkundungen. Wissenschaftlich-künstlerische Perspektiven*, Wien 2019, S. 63–78.
- BBC News Arabic, *BBC Tataḡauwal fī Ḥārat al-Yahūd fī Dimašq [BBC geht durch das*

- jüdische Viertel von Damaskus] [YouTube-Video], veröffentlicht am (08.08.2019), <<https://www.youtube.com/watch?v=KAQ0PzO42KM>> 22.08.2019.
- Beer, Bettina, „Ethnos, Ethnie, Kultur“, in: Bettina Beer und Hans Fischer (Hrsg.), *Ethnologie. Einführung und Überblick*, Berlin ⁵2003, S. 53–72.
- Bin ‘Abd al-Wahhāb, Muḥammad, *Kitāb at-Tauḥīd alladī huwa ḥaqq Allāh ‘alā l-‘abīd* [Das Buch des Monotheismus], Riad 1998.
- Bin Ḍurail, ‘Adnān, *Al-Mūsīqā fī Sūrya. Al-Baḥṭ al-Mūsīqī wa-l-Funūn al-Mūsīqīya munḍu Mi`at ‘Ām ilā l-Yaum* [Die Musik in Syrien. Die Musikforschung und die Tonkünste seit hundert Jahren bis heute], Damaskus 1969.
- Böhme, Gernot, „Selbstsein und derselbe sein. Über ethische und sozialtheoretische Voraussetzungen von Identität“, in: Annette Barkhaus u. a. (Hrsg.), *Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens* (= Suhrkamp-Taschenbuch 1247), Frankfurt am Main 1996, S. 322–340.
- Bohlman, Philip V., „Landscape – Region – Nation – Reich: German Folk Song in the Nexus of National Identity“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 105–127.
- Bohlman, Philip V., „Music and Culture. Historiographies of Disjuncture“, in: Martin Clayton u. a. (Hrsg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York und London 2003, S. 45–56.
- Bohlman, Philip V., „Verdrängung, Vertreibung, Verstummen. Thesen zum Identitätsdiebstahl der heutigen Kulturen“, in: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 1, Kassel 2012, S. 47–58.
- al-Bustānī, Buṭrus, *Nafīr Sūrya*, Beirut 1860–61, herausgegeben von Ġān Dāya, [Beirut] 1981 (Zit. 1981a), S. 113–162.
- al-Bustānī, Buṭrus, *Ḥiṭāb fī l-Hai`a al-Iġtimā`īya wa-l-Muqābala baina l-‘Awā`id al-‘Arabīya wa-l-Ifranġīya* [Eine Rede über die gesellschaftliche Lage und den Vergleich zwischen dem arabischen und ausländisch-europäischen Habitus], Beirut 1869, herausgegeben von Ġān Dāya, [Beirut] 1981 (Zit. 1981b), 163–187.
- Cahn, Peter, Art. „Diatonik – Chromatik – Enharmonik“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12490>> 26.02.2021.
- Campbell, Bruce, „Kein schöner Land: The Spielschar Ekkehard and the Struggle to Define German National Identity in the Weimar Republic“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 128–139.
- Chatelard, Géraldine, *Evaluation of the national Assessments of the State of Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, o. O. u. J., <<https://ich.unesco.org/doc/src/07953-EN.doc>>, heruntergeladen am 05.11.2024.
- Cherie, Moneer, „Early Assyrian Music Records from Iran“, veröffentlicht am

- (10.02.2017), <<https://www.queenatha.com/blog/early-assyrian-music-records-from-iran/>> 16.12.2019.
- Cherie, Moneer, „Assyrian Bands in Iraq“, veröffentlicht am (18.07.2018), <<https://www.queenatha.com/blog/assyrian-bands-in-iraq/>> 16.12.2019.
- Clarke, John u. a., „Subkulturen, Kulturen und Klasse“, in: Axel Honneth u. a. (Hrsg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1979, S. 39–131.
- Cohen, Hayyim J. u. a., Art. „Aleppo“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 1, Jerusalem ²2007, S. 613–617.
- Covington-Ward, Yolanda, *Gesture and Power. Religion, Nationalism, and Everyday Performance in Congo*, Durham und London 2016, <<http://www.oapen.org/search?identifier=604616>>, heruntergeladen am 28.01.2019.
- Daftery, Farhad (Hrsg.), *A Modern History of the Ismailis. Continuity and Change in a Muslim Community* (= Ismaili Heritage Series 13), London 2011.
- Dam, Nikolaos van, *The Struggle for Power in Syria. Sectarianism, Regionalism and Tribalism in Politics, 1961–1980*, London ²1981.
- Danielson, Virginia Louise, *Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthūm*, [Urbana-Champaign] 1991.
- Dietrich, Brian, „Chanting Diplomacy: Music, Conflict, and Social Cohesion in Micronesia“, in: Kirsty Gillespie, Sally Treloyn und Niles Don (Hrsg.), *A Distinctive Voice in the Antipodes. Essays in Honour of Stephen A. Wild*, Acton A.C.T 2017, S. 195–218.
- Dīk, Ignāṭīyus, *Al-Masīhīya fī Sūrya. Tārīḥ wa-Is‘ā‘ [Das Christentum in Syrien. Geschichte und Ausstrahlung]*, 3 Bde., Aleppo 2007–2009.
- Donabed, Sargon und Mako, Shamiran, „Ethno-cultural and Religious Identity of Syrian Orthodox Christians“, in: *Chronos* 19 (2009), S. 71–113.
- Douwes, Dick, „Modern History of the Nizari Ismailis of Syria“, in: Farhad Daftery (Hrsg.), *A Modern History of the Ismailis. Continuity and Change in a Muslim Community* (= Ismaili Heritage Series 13), London 2011, S. 19–43.
- Ehrenforth, Karl Heinrich, Art. „Musikpädagogik“, B.VII., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47907>> 09.12.2018.
- El Shakry, Omnia, *The Great Social Laboratory. Subjects of Knowledge in Colonial and Postcolonial Egypt*, Stanford 2007.
- Fahmy, Ziad, „Media-Capitalism. Colloquial Mass Culture and Nationalism in Egypt, 1908–1918“, in: *IJMES* 42/1 (2010), S. 83–103, <<https://www.jstor.org/stable/40389586>>, heruntergeladen am 03.02.2019.
- Faḥrī, Ṣabāḥ, *Ṣabāḥ Faḥrī – Yā ‘Abratī Dūm. Tikaydnī līh* [YouTube-Video], (veröffentlicht von Wassim al-Dehni am 22.04.2020), <<https://www.youtube.com/watch?v=Hm0QCbqeNpE>> 09.07.2020.
- al-Fārābī, Abī Naṣr Muḥammad Bin Muḥammad Bin Ṭarḥān, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr [Das große Buch der Musik]*, Kairo [1967], herausgegeben von Ġattās ‘Abd

- al-Malik Ḥašaba, überarbeitet und eingeleitet von Maḥmūd Aḥmad al-Ḥafnī, S. 35–1189.
- Farmer, Henry George, *A History of Arabian Music*, London 1929.
- Farmer, Henry George, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, London [1930].
- al-Ġābirī, Muḥammad ‘Ābid, *Takwīn al-‘Aql al-‘Arabī [Die Genese der arabischen Vernunft]*, Beirut ¹⁰2009.
- Gafni, Isaiah, Art. „Syria. Biblical and Second Temple Period“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 19, Jerusalem ²2007, S. 388–397.
- Gerberding, Elke, *Kultureller Wiederaufbau. Darmstädter Kulturpolitik in der Nachkriegszeit (1945–49)* (= Darmstädter Schriften 69), Darmstadt 1996.
- Ghortsy, *Dār al-Oppera – Miḥraġān Qaus Quzah – ‘Ard Firqat Ghortsy [Das Opernhaus – Qaus-Quzah-Festival – Ghortsy-Bands Show]* [YouTube-Video], veröffentlicht am (29.05.2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=LO5U3F63fuc>> 15.11.2019.
- Ġibrān Maqdisī Šūmī [Gabriel Assad], *Al-Mūsīqā as-Sūrīya ‘abra t-Tārīḥ [Die syrische Musik im Laufe der Geschichte]*, o. O. 1990.
- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991.
- Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948*, München und Wien 1985.
- Glomb, Stefan, Art. „persönliche Identität“, in: *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 72–73.
- Gregorian, Vartan, *The Emergence of Modern Afghanistan. Politics of Reform and Modernization, 1880–1946*, Stanford 1969.
- Ḥadīdī, Šubḥī, „Adūnīs wa-l-Wahhābīya: ‘Audun ‘alā Bad’ [Adūnīs und der Wahhabismus: Rückkehr zu den Anfängen]“, veröffentlicht am (26.06.2007), <<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=100828&r=0>> 25.06.2019.
- Haeri, Nilofer, „The Reproduction of Symbolic Capital. Language, State, and Class in Egypt“, in: *Current Anthropology* 38/5 (1997), S. 795–816, <<http://search1.ebscohost-1.com-10098315y034e.erf.sbb.spk-berlin.de/login.aspx?direct=true&db=edsfra&AN=edsfra.2468987&lang=de&site=eds-live>> 05.02.2019.
- Haeri, Nilofer, *Sacred Language, Ordinary People. Dilemmas of Culture and Politics in Egypt*, New York und Hampshire 2003.
- Hafstein, Valdimar Tr., „Intangible Heritage as a List. From Masterpieces to Representation“, in: Laurajane Smith und Natsuko Akagawa (Hrsg.), *Intangible Heritage*, Abingdon 2009, S. 93–111.
- Hamam, Abdel-Hamid, Art. „Bedouin Music“, in: *NNGrove*, Bd. 3, London 2001, S. 60–63.
- Hammel, Lina, „Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Versuch eines Literaturberichts“, in: *Zeitschrift für*

- Kritische Musikpädagogik* (2007), S. 1–21, <<http://www.zfkm.org/07-hammel.pdf>>, heruntergeladen am 21.08.2018.
- Ḥanašat, Yūsuf Mūsā, *Ṭarāʿif al-Ams Ġarāʿib al-Yaum au Šuwar min Ḥayāt an-Nabk wa-Ġabal al-Qalamūn fī Awāsit al-Qarn at-Tāsiʿ ʿAšar [Gestrige Lustigkeiten, heutige Kuriositäten bzw. Bilder aus dem Leben in an-Nabk und al-Qalamūn-Berg in der Mitte des 19. Jahrhunderts]*, Harissa 1936.
- Hannick, Christian, Art. „Byzantinische Musik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 288–310.
- Hartmann, Karl Amadeus, *Kleine Schriften*, Mainz 1965.
- Hassan, Scheherazade Qassim, Art. „Syria [Syrian Arab Republic]“, in: *NNGrove*, Bd. 24, London 2001, S. 852–857.
- Hassan, Scheherazade Qassim, „Fī l-Manhağ wa-Siyāqātih [Über die Methode und deren Zusammenhänge]“, in: *At-Taqāfa aš-Šaʿbīya [Die Volkskultur]* 4 (2009), S. 100–109.
- al-Ḥaurānī, ʿAbd ar-Raḥmān, *Al-Uğniya aš-Šaʿbīya fī Ḥaurān [Das Volkslied in Ḥaurān]*, [Damaskus] o. J., <http://www.syrbook.org/img/uploads1/library_pdf20140427083055.doc>, heruntergeladen am 07.01.2017.
- Ḥawanda, Muḥammad, *Al-ʿUrs wa-l-Ağānī aš-Šaʿbīya fī Rif al-Mantiqa as-Sāhilīya min Sūrya fī Huqbat at-Talātīnāt wa-l-Arbaʿīnāt wa-l-Ḥamsīnāt mina l-Qarn al-ʿIšrīn [Die Hochzeit und die Volkslieder in der ländlichen Gegend des syrischen Küstengebiets in den 30er-, 40er- und 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts]*, Damaskus 2008.
- Heidegger, Martin, *Über den Humanismus*, Frankfurt am Main 1949.
- Hermant, Jost, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965*, München 1986.
- Ḥiğāzī, Mušafa, *At-Taḥalluf al-Iğtimāʿī. Madḥal ilā Saikūlūğīa al-Insān al-Maqḥūr [Die soziale Rückständigkeit. Einleitung zur Psyche des unterdrückten Menschen]*, Beirut 2005.
- Hildebrandt, Mathias, „Von der Transkulturalität zur Transdifferenz“, in: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke (Hrsg.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Frankfurt am Main 2005, S. 342–352.
- Hindī, Iḥsān, *Lamḥa ʿan al-Mauwālāt as-Sūrīya. Dirāsa maʿa n-Nuṣuṣ [Eine Übersicht über die syrischen Mauwālāt. Eine Untersuchung plus Texte]*, Damaskus 1991.
- Hinnebusch, Raymond, *Syria. Revolution from above*, London und New York 2001.
- Hobsbawm, Eric, „Introduction: Inventing Traditions“, in: Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge und New York 2013, S. 1–14.
- Höffer, Paul, „Neue Wege der zeitgenössischen Musik“, in: *Aufbau* 4 (1946), S. 381–385.

- Hood, Kathleen, *Music in Druze Life. Ritual, Values and Performance Practice*, London 2007.
- Hourani, Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798–1939*, Cambridge 192009.
- al-Ḥūmad, Muḥammad al-Mūsā, *Aḥādīt ‘alā l-Hāmiš fī š-Ši’r aš-Ša’bī ar-Raqqī [Randgespräche über die Volkspoesie von ar-Raqqa]* (= Mašrū’ Ğam’ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša’bī 48), Damaskus 2012, <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20140427093903.pdf>, heruntergeladen am 09.08.2017.
- al-Ḥūrī, Ḥalīl Afandī, *Harābāt Sūrya*, Beirut 1860, <<http://menadoc.bibliothek.uni-halle.de/download/pdf/1156259?name=%E1%B8%AAar%C4%81b%C4%81t%20S%C5%ABr%C4%ABya>> 13.09.2019.
- al-Ḥusain, Aḥmad, *Funūn al-Ma’tūrāt aš-Šifāhīya fī l-Ġazīra [Mündlich überlieferte Künste in al-Ġazīra]* (= Mašrū’ Ğam’ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša’bī 1), Damaskus 2005.
- Husmann, Heinrich und Jeffery, Peter, Art. „Syrian Church Music“, in: *NNGrove*, Bd. 24, London 2001, S. 857–867.
- Huster, Ernst-Ulrich u. a., *Determinanten der westdeutschen Restauration 1945–1949*, Frankfurt am Main 1972.
- International Centre for Circassian Studies, „Circassian Music & Musicology“, <<http://iccs.synthasite.com/circassian-music-and-musicology.php>> 22.05.2019.
- al-Iṣfahānī, Abū l-Faraġ, *Kitāb al-Aġānī [Das Buch der Lieder]*, 25 Bde., herausgegeben von Iḥsān ‘Abbās u. a., Beirut 32008.
- Ismā’īl, Kāmil und aṭ-Ṭabbāl, ‘Abbās (Hrsg.), *Mina t-Turāt aš-Ša’bī al-Furātī. Muḥtārāt min A’māl al-Bāḥit ‘Abd al-Qādir ‘Aiyāš [Aus dem euphratischen Volkserbe. Kollektaneen aus den Schriften des Forschers ‘Abd al-Qādir ‘Aiyāš]* (= Mašrū’ Ğam’ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša’bī 9-11), 3 Bde., Damaskus 2007.
- Issawi, Charles, „De-Industrialization and Re-Industrialization in the Middle East since 1800“, in: *IJMES* 12/4 (1980), S. 469–479, <<https://www.jstor.org/stable/163130>>, heruntergeladen am 31.01.2019.
- Iwersen, Ann-Kristin (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität* (= Schriften zur Kulturwissenschaft 91), Hamburg 2012.
- Izady, Michael, „Syria: Linguistic Composition in 2010“, in: Atlas of the Islamic World and Vicinity (Columbia University, Gulf2000 project, 2006–present), <http://gulf2000.columbia.edu/images/maps/Syria_Languages_Detailed_lg.png> 03.02.2018.
- Izady, Michael, „Syria: Religious Composition in 2010“, in: Atlas of the Islamic World and Vicinity (Columbia University, Gulf2000 project, 2006–present), <http://gulf2000.columbia.edu/images/maps/Syria_Religion_Detailed_lg.png> 03.02.2018.
- Izady, Michael, „Syria: Ethnic Composition in 2010“, in: Atlas of the Islamic World and Vicinity (Columbia University, Gulf2000 project, 2006–present).

- Jakubov, Manašir, Art. „Kaukasien“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16070>> 11.11.2019.
- Jalo, Daisam, *At-Tūn al-Kurdī. Baḥṭ fī s-Salālim al-Mūsīqīya al-Kurdīya fī Ḍau' an-Nizām aṣ-Ṣawṭī at-Turkī* [Der kurdische Ton. Eine Untersuchung der kurdischen Skalen im Licht des türkischen Tonsystems], Sulaimānīya 2016.
- Juneja, Monica und Falser, Michael (Hrsg.), *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013.
- Kaesler, Dirk, *Max Weber. Eine Einführung in Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main und New York 2014.
- Kelly, Michael, *The Cultural and Intellectual Rebuilding of France after the Second World War*, Hampshire und New York 2004.
- al-Khabar-TV, „Aršif ‘Ṣabāḥāt’ as-Sittīnāt li-Idā‘it Dimašq Yuwaddi‘ al-Muḍī‘a Naḡāt al-Ġim [Damaskus-Radiostation verabschiedet sich von der Rundfunksprecherin Naḡāt al-Ġim]“, veröffentlicht am (28.11.2018), <<https://alkhabarsy.com/archives/45949>> 07.11.2024.
- Khoury, Philip S., *Syria and the French Mandate. The Politics of Arab Nationalism 1920–1945*, Princeton 1987.
- al-Kindī, Ya‘qūb Bin Iṣḥāq, *Risāla fī l-Luḥūn wa-n-Naḡam* [Brief über die Melodien und die Töne], herausgegeben von Zakarīyā Yūsuf, Bagdad 1965, S. 9–30.
- Klein, Hassan Peter, <http://www.islam.de>, 13.12.2020.
- Komīna Film a Rojava, *Yasīn Xidir – Mihemed Hemūd / Kul Alhana (Ji Belgefīlma Darēn Bi Tenē)* [Yasīn Xidir – Mihemed Hemūd / Kul Alhana (aus dem Film „Die einsamen Bäume“)] [YouTube-Video], veröffentlicht am (17.06.2024), <<https://www.youtube.com/watch?v=Uvmpe--TRJ0>> 05.11.2024.
- Kordes, Gesa, „Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 205–217.
- Krappmann, Lothar, *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Stuttgart 1969.
- Kreyenbroek, Philip G., „Orality and Religion in Kurdistan. The Yezidi and Ahl-e Haqq Traditions“, in: Philip G. Kreyenbroek und Ulrich Marzolph (Hrsg.), *Oral Literature of Iranian Languages Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic, Persian and Tajik. Companion Volume II to A History of Persian Literature* (= A History of Persian Literature 18), London und New York 2010, S. 70–88.
- Kriek, Ernst, *Musische Erziehung*, Leipzig 1933.
- Kroeber, A. L. und Kluckhohn, Clyde, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge 1952.
- Lambourne, Nicola, *War Damage in Western Europe. The Destruction of Historic Monuments during the Second World War*, Edinburgh 2001.
- Larkey, Edward, „Postwar German Popular Music: Americanization, the Cold War, and the Post-Nazi Heimat“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music*

- and *German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 234–250.
- Macran, Henry S., *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford 1902.
- Maisel, Sebastian, *Yezidis in Syria. Identity Building among a Double Minority*, Lanham und London 2017.
- Malkī, Ġūzīf Asmar, *Al-Ġinā' as-Suryānī min Sūmar ilā Zālīn (al-Qāmišlī) [Der syrisch-orthodoxe Gesang von Sumer bis Zālīn (al-Qāmišlī)]*, al-Qāmišlī 2004.
- Mašlah, 'Abd al-Ĥamīd, *Magnā wa-Ma'nā min Idlib [Gesänge aus Idlib und deren Inhalte]*, Damaskus 1999.
- Massow, Albrecht von und Auhagen, Wolfgang, „Kultur und Identität. Einführung“, in: Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 1, Kassel 2012, S. 45–47.
- Maurer, Michael, *Johann Gottfried Herder. Leben und Werk*, Köln u. a. 2014, <<https://www-1degruyter-1com-10088f8km0db1.erf.sbb.spk-berlin.de/viewbooktoc/product/447963>>, heruntergeladen am 27.12.2018.
- Mellor, Noha, *The Egyptian Dream. Egyptian National Identity and Uprisings*, Edinburgh 2016, <<https://www.cambridge.org/core/product/B36C1520B2C6391A58A72AFF9F5DFCE7>>, heruntergeladen am 31.01.2019.
- Mendívil, Julio, „Oh, wie schön ist Panama‘ – Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikethnologie in der heutigen Welt“, in Theresa Beyer und Thomas Burkhalter (Hrsg.), *Out of the Absurdity of Life. Globale Musik*, Deitingen 2012, S. 288–303.
- Mendívil, Julio, „Transkulturalität revisited: Kritische Überlegungen zu einem neuen Begriff der Kulturforschung“, in: Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld (Hrsg.), *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis* (= Musik und Gesellschaft 33), Frankfurt am Main 2012, S. 43–61.
- Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.
- Mesopotamian Fusion, *Mesopotamian Fusion* [YouTube-Kanal], beigetreten am (30.11.2018), <<https://www.youtube.com/channel/UCojfzTFvGLBE5bXfLCZ2iDw>> 16.12.2019.
- Metalsi, Mohamed, *Evaluation of the national Assessments of the State of Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, o. O. u. J., <<https://ich.unesco.org/doc/src/07952-EN.pdf>>, heruntergeladen am 05.11.2024.
- Meyer, Frank, *Dōm und Turkmān in Stadt und Land Damaskus. Vom geflickten Sackleinenzelt zur vornehmen Stadtwohnung* (= Erlanger geographische Arbeiten 22), Erlangen 1994.
- Migliorino, Nicola, „‘Kulna Suriyyin’? The Armenian community and the State in contemporary Syria“, in: *Remmm* 115–116 (2006), S. 97–115.
- Migliorino, Nicola, *(Re)Constructing Armenia in Lebanon and Syria. Ethno-cultural Diversity and the State in the Aftermath of a Refugee Crisis* (= Studies in

- Forced Migration 21), New York und Oxford 2008.
- al-Miqdad, Faisal, „Iraqi Refugees in Syria“, in: *Forced Migration Review* (Juni 2007), S. 19–20, <<https://www.fmreview.org/iraq/almiqdad>> 22.08.2019.
- al-Munaġġim, Yaḥiā Bin ‘Alī Bin Yaḥiā, *Risālat Yaḥiā Bin ‘Alī Bin Yaḥiā al-Munaġġim Maulā Amīr al-Mu`minīn al-Mu`taḍid bi-llah fī l-Mūsīqā [Brief von Yaḥiā Bin ‘Alī Bin Yaḥiā al-Munaġġim, dem Diener des Kalifen al-Mu`taḍid bi-llah, über die Musik]*, herausgegeben von Yūsuf Šauqī, [Kairo] 1976, S. 189–246.
- Naufal, Naufal Afandī Ni`mat-Allah (Übersetzer), *Ad-Dastūr [Die [osmanische] Verfassung]*, 2 Bde., Beirut [1930], <<https://fada.birzeit.edu/jspui/bitstream/20.500.11889/5977/1/A8-1.pdf>>, heruntergeladen am 08.09.2019.
- Neubauer, Eckhard und Doubleday, Veronica, Art. „Islamic Religious Music“, in: *NNGrove*, Bd. 12, London 2001, S. 599–610.
- Nieten, Ulrike, Art. „Syrische Kirchenmusik“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 185–200.
- Pahlevanian, Alina und Kerovpyan, Aram, Art. „Armenia, Republic of (Armenian Hayastan). Folk Music“, in: *NNGrove*, Bd. 2, London 2001, S. 10–28.
- Papademetriou, Tom, *Render unto the Sultan: Power, Authority, and the Greek Orthodox Church in the Early Ottoman Centuries*, Oxford und New York 2015, <<https://oxford-1universitypressscholarship-1com-1195sobka0499.erf.sbb.spk-berlin.de/view/10.1093/acprof:oso/9780198717898.001.0001/acprof-9780198717898-miscMatter-1>>, heruntergeladen am 24.04.2021.
- Pennacchiotti, Fabrizio, „Zmiryata-D Rawe“, in: *Journal of Assyrian Academic Studies* 1 (1985–86), S. 39–44, <<http://www.jaas.org/edocs/v1/pennacchiotti.pdf>>, heruntergeladen am 15.12.2019.
- Philipp, Thomas, „Identities and Loyalties in Bilād al-Shām at the Beginnings of the Early Modern Period“, in: Thomas Philipp und Christoph Schumann (Hrsg.), *From the Syrian Land to the States of Syria and Lebanon* (= Beiruter Texte und Studien 96), Würzburg 2004, S. 9–26.
- Pierret, Thomas, „Sunni Clergy Politics in the Cities of Ba`thi Syria“, in: Lawson, Fred H. (Hrsg.), *Demystifying Syria*, London 2009, S. 70–84.
- Pinto, Tiago de Oliveira, „Musik als Kultur. Eine Standortsuche im immateriellen Kulturerbe“, in: *Die Tonkunst* 10/4 (2016), S. 378–389.
- Pinto, Tiago de Oliveira, *Music as Living Heritage. An Essay on Intangible Culture* (= Sounding Heritage 3), Berlin 2018, <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/4071/file/Pinto_Tiago_Music_Heritage.pdf>, heruntergeladen am 14.04.2020.
- Pinto, Tiago de Oliveira, *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*, Wintersemester 2020/21 (30.11.2020), Institut für Musikwissenschaft Weimar/Jena, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, unveröffentlicht.

- Poiger, Uta G., „American Jazz in the German Cold War“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 218–233.
- Qal‘ahgī, ‘Abd al-Fattāh Rauwās, *At-Taušīḥ wa-l-Aġānī ad-Dīniya fī Ḥalab [Al-Muwaššah-Schaffung und die religiösen Gesänge in Aleppo]*, Kuwait-Stadt 2006.
- Qal‘ahgī, ‘Abd al-Fattāh Rauwās, *Dirāsāt wa-Nuṣūṣ fī š-Ši‘r aš-Ša‘bī al-Ġinā‘ī [Studien und Texte über die Volksgesangpoesie]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 28), Damaskus 2009.
- Racy, A. J., Art. „Lebanon“, in: *NINGrove*, Bd. 14, London 2001, S. 419–428.
- Racy, A. J., *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Ṭarab*, Cambridge u. a. 2003.
- Ramaḍān, Muḥammad Ḥalīd, *Aġānī al-Ḥaṣād fī Rīf Dimašq [Erntelieder in der ländlichen Gegend von Damaskus]* (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-Ḥifẓ at-Turāt aš-Ša‘bī 53), Damaskus 2014, <http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20141002091123.pdf>, heruntergeladen am 29.04.2017.
- Raṣās, Muḥammad Saiyid, „Ḥarīṭa Iġtimā‘īya Sīāsīya Iqtisādīya lil-Iḥtiġāġāt fī Sūrya [Eine soziale, politische und wirtschaftliche Karte der Proteste in Syrien]“, veröffentlicht am (04.08.2011), <<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=269941&r=0>> 30.09.2019.
- Rigby, Brian, „The Reconstruction of Culture: People et Culture and the Popular Education Movement“, in: Nicholas Hewitt (Hrsg.), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945–50*, Hampshire und London 1989, S. 140–52.
- Rigby, Brian, *Popular Culture in Modern France. A Study of Cultural Discourse*, London und New York 1991.
- Rizq, Qaṣṭandī, *Al-Mūsīqā aš-Šarqīya wa-l-Ġinā‘ al-‘Arabī. Ma‘a as-Sīra aḍ-Ḍātīya lil-Fannān ‘Abduh al-Ḥāmūlī [Die orientalische Musik und der arabische Gesang plus die Biografie des Künstlers ‘Abduh al-Ḥāmūlī]*, Gizeh 2015.
- Royl, Jan Ekkehart, Tonaufnahmen-Sammlung samt der Dokumentation, 1972–76, (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum Ident.-Nr. VII OA 0121; VII OA 0132; VII OA 0147; VII OA 0148; VII OA 0203; sowie VII OA 0449).
- Royl, [Jan] Ekkehart, *Die Realisierung des Ataba in Syrien. Eine Forschung über gesungene arabische Volkspoesie*, Berlin 2020.
- Sa‘āda, Anṭūn, *Anṭūn Sa‘āda. Al-A‘māl al-Kāmilah 1921–1949 [Anṭūn Sa‘ādas sämtliche Werke 1921–1949]*, Bd. 3, Beirut 2001, <<http://antoun-saadeh.com/works/book/book3-2>> 19.09.2019.
- Šabbāġ, Māzīn Yūsuf, *Siġill (ad-Dastūr) as-Sūrī [Ein Verzeichnis der syrischen (Verfassung)]*, Damaskus 2010.
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York 1979.

- Sallūm, Sallūm Dirġām, „Al-Mawāwīl fī Bilād aš-Šām wa-l-‘Irāq fī l-Adab aš-Ša‘bī [Al-Mawāwīl des Ostmittelmeerraums und Iraks in der Volksliteratur]“, in: *Al-Taqafa aš-Ša‘bīya [Die Volkskultur]* 13 (2011), S. 48–63.
- aš-Šarīf, Šamīm, *Al-Mūsīqā fī Sūrya. A‘lām wa-Tārīh [Die Musik in Syrien. Meister und Geschichte]* (= Dirāsāt Mūsīqīya [Musikstudien] 7), Damaskus 2011.
- Sawa, George D., „The Survival of Some Aspects of Medieval Arabic Performance Practice“, in: *Ethnomusicology* 25/1 (1981), S. 73–86, <<https://www.jstor.org/stable/850975>>, heruntergeladen am 18.05.2019.
- Sawa, George D., *Music Performance Practice in the Early ‘Abbāsīd Era 132–320 AH/750–932 AD* (= Studies and texts 92), Toronto 1989.
- Sawa, George D., *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī* (= Islamic History and Civilization 110), Leiden 2015.
- Sawa, George D., *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī al-Kabīr. Annotated Translations and Commentaries* (= Islamic History and Civilization 159), Leiden 2019.
- Šauqī, Yūsuf, *Risālat al-Kindī fī Ḥubr Šīnā‘at at-Ta‘līf [Al-Kindīs Brief über den Zustand der Musik]*, [Kairo] 1969.
- Schilcher, L. Schatkowski, „The Hauran Conflicts of the 1860s: A Chapter in the Rural History of Modern Syria“, in: *IJMES* 13/2 (1981), S. 159–179, <<https://www.jstor.org/stable/162818>>, heruntergeladen am 30.01.2020.
- Schleifer, Eliyahu, Art. „Jewish Music. Psalmody“, in: *NNGrove*, Bd. 13, London 2001, S. 39–41.
- Seroussi, Edwin, Art. „Jewish Music. Sephardi“, in: *NNGrove*, Bd. 13, London 2001, S. 59–61.
- Shami, Seteney, „Historical Processes of Identity Formation: Displacement, Settlement, and Self-Representations of the Circassians in Jordan“, in: *Iran & the Caucasus* 13/1 (2009), S. 141–159.
- Shannon, Jonathan Holt, *Among the Jasmine Trees. Music and Modernity in Contemporary Syria*, Middletown 2006.
- Shiloah, Amnon, Art. „Arab Music. §II: Folk music“, in: *NNGrove*, Bd. 1, London 2001, S. 824–833.
- Shiloah, Amnon, Art. „Aleppo. Musical Tradition“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 1, Jerusalem ²2007, S. 613–617.
- Shiloah, Amnon, Art. „Bakkashah. Musical Tradition“, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 3, Jerusalem ²2007, S. 72–73.
- Silverman, Carol, „The Politics of Folklore in Bulgaria“, in: *Anthropological Quarterly* 56/2 (1983), S. 55–61, <<https://www.jstor.org/stable/3317339>>, heruntergeladen am 11.05.2019.
- Smith, Anthony D., *National Identity*, London 1991, Reprints Reno 1993.
- Smith, Laurajane und Akagawa, Natsuko (Hrsg.), *Intangible Heritage*, Abingdon 2009.

- Spät, Eszter, *Late Antique Motifs in Yezidi Oral Tradition* (= Perspectives on Philosophy and religious Thought 8), Piscataway 2013.
- Sponheuer, Bernd, „Reconstructing Ideal Types of the ‚German‘ in Music“, in: Celia Applegate und Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago und London 2002, S. 36–58.
- Sponheuer, Bernd, Art. „Nationalsozialismus“, III.3., in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14866>> 09.12.2018.
- Stock, Kristina, *Basiswissen. Arabische Dichtung*, Leipzig 2016.
- Stokes, Martin (Hrsg.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford und Providence 1994.
- Stone, Christopher, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Nation*, London und New York 2008.
- Sutton, Julie P. (Hrsg.), *Music, music therapy and trauma: international perspectives*, London und Philadelphia 2002.
- aš-Šwaikī, Firyāl Salīmah, *Al-Baḥr at-Ṭāliḩ. Al-Aġānī ar-Rifīya as-Sāḩilīya. Lamḩa Ṭārīḩīya ma‘a t-Tauṭīq wa-š-Šarḩ wa-t-Ta‘līq* [Das dritte Meer. Die ländlichen Küstenlieder. Eine kurze geschichtliche Darstellung mit Dokumentation, Erklärung und Annotation] (= Mašrū‘ Ġam‘ wa-ḩifz at-Turāt aš-Ša‘bī 39), 2 Bde., Damaskus 2012.
- The Syria Trust for Development, „Al-Qā‘ima al-Waṭanīya li-ḩaṣr ‘Anāṣir at-Turāt at-Ṭaqāfi al-Lāmāddī as-Sūrī [Das nationale Verzeichnis für die Erfassung der syrischen immateriellen Kulturerbenelemente]“, <<https://www.ich.sy/ar/category/NAT>> 20.08.2017.
- Syrisches Kulturministerium, *Die Satzung des Kulturministeriums*, [Damaskus 2006], <<http://moc.gov.sy/wp-content/uploads/2019/02/nitham.pdf>>, heruntergeladen am 01.03.2019.
- Syrisches Kulturministerium, *National Assessment of the State of Safeguarding Intangible Cultural Heritage in Syrian Arab Republic*, Damaskus 2010, <<https://ich.unesco.org/doc/src/07951-EN.pdf>>, heruntergeladen am 05.11.2024.
- Syrisches Kulturministerium, *Periodic Report No. 00783/Syrian Arab Republic*, [Damaskus] 2012, <<https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=18513>>, heruntergeladen am 11.07.2023.
- Syrisches Kulturministerium, *Report on the Implementation of the Convention and on the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*, [Damaskus 2017], <<https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=46773>>, heruntergeladen am 17.12.2017.
- Syrisches Kulturministerium, „Al-Qā‘ima al-Waṭanīya li-‘Anāṣir at-Turāt at-Ṭaqāfi Ġair al-Māddī [Das nationale Verzeichnis für die syrischen immateriellen Kulturerbenelemente]“, [Damaskus] 2017, <https://www.ich.sy/storage/nationalMenu/national_menu.pdf>, heruntergeladen am 03.02.2018.

- Szeskus, Reinhard, *Das deutsche Volkslied. Geschichte, Hintergründe, Wirkung*, Wilhelmshaven 2010.
- Taisīr, Ayman und Ḥaddād, Rāmī Naǧīb, „Al-Mauwāl aš-Šarqāwī ‚as-Sab‘āwī‘ ka-Aḥad Aškāl al-Irtigāl fī t-Turāt al-Mūsīqī as-Sūrī [Al-Mauwāl aš-Šarqāwī ‚as-Sab‘āwī‘ als eine Improvisationsform im syrischen Musikerbe]“, in: *Dirāsāt al-‘Ulūm al-Insānīya wa-l-Īǧtimā‘īya [Studien der Human- und Sozialwissenschaften]* 38/1 (2011), S. 184–196, <<https://archives.ju.edu.jo/index.php/hum/article/view/2392/2270>>, heruntergeladen am 05.11.2024.
- Tejel, Jordi, *Syria's Kurds. History, Politics and Society*, London und New York 2009.
- Tembürvan, Şefiqê, *Edelayê* [YouTube-Video], veröffentlicht am (29.05.2019), <<https://www.youtube.com/watch?v=sNq7ZdrQOFs>> 15.05.2022.
- Touma, Habib Hassan, „The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East“, in: *Ethnomusicology* 15/1 (1971), S. 38–48.
- Touma, Habib Hassan, *Die Musik der Araber* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 37), Wilhelmshaven u. a. 1975.
- Turgut, Lokman: *Mündliche Literatur der Kurden in den Regionen Botan und Hekarî*, Berlin 2010.
- UNESCO, *Final Report. International Round Table on ‘Intangible Cultural Heritage – Working Definitions’ 14–17 March. Turin. Italy*, o. O. u. J., <<https://ich.unesco.org/doc/src/00077-EN.pdf>>, heruntergeladen am 30.05.2017.
- UNESCO, *Action plan for the safeguarding of the intangible cultural heritage as approved by the international experts on the occasion of the International Round Table on “Intangible Cultural Heritage – Working Definitions” organized by UNESCO in Piedmont, Italy, from 14 to 17 March 2001*, o. O. u. J., <<https://ich.unesco.org/doc/src/05220-EN.pdf>>, heruntergeladen am 30.05.2017.
- UNESCO und Korean National Commission for UNESCO, *Guidelines for the Establishment of Living Human Treasures Systems*, Paris und Seoul 2002, <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001295/129520eo.pdf>>, heruntergeladen am 26.01.2017.
- UNESCO, *Masterpieces of the oral and Intangible Heritage of Humanity. Proclamations 2001, 2003 and 2005*, Paris o. J., <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344/PDF/147344eng.pdf.multi>>, heruntergeladen am 05.11.2024.
- UNESCO, *Sixth session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, o. O. u. J., <<https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf>>, heruntergeladen am 27.08.2018.
- UNESCO, *Mediterranean Living Heritage (MedLiHer). Contribution to implementing the convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Mediterranean Partner Countries*, o. O. u. J., <<https://ich.unesco.org/doc/src/01347-EN.doc>>, heruntergeladen am 05.11.2024.

- UNESCO, *High-Level Technical Meeting on the Safeguarding of the Syrian Cultural Heritage. UNESCO Action Plan*, Paris 2013, <https://www.unesco.nl/sites/default/files/uploads/Cultuur/action_plan_syria_en.pdf>, heruntergeladen am 25.02.2017.
- UNESCO, *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris 2016, <https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2016_version-EN.pdf>, heruntergeladen am 05.11.2024.
- UNESCO, „Meetings and Workshops“, <<https://ich.unesco.org/en/meetings-and-workshops-00232>> 05.06.2017.
- UNESCO, „Phase III: National and Multinational Projects for the Safeguarding of intangible cultural Heritage in Egypt, Jordan, Lebanon and Syria“, <<https://ich.unesco.org/en/national-and-multinational-projects-00376>> 05.06.2017.
- UNESCO, „Safeguarding Syrian Cultural Heritage“, <<https://webarchive.unesco.org/20170509053137/http://www.unesco.org/new/en/safeguarding-syrian-cultural-heritage/international-initiatives/emergency-safeguarding-of-syria-heritage/>> 03.06.2022.
- UNESCO, „Syrian Experts unite at UNESCO to preserve Syrian traditional Music“, veröffentlicht am (14.05.2016), <https://webarchive.unesco.org/20180708032912/http://www.unesco.org/new/en/member-states/single-view/news/syrian_experts_unite_at_unesco_to_preserve_syrian_traditiona/> 03.06.2022.
- UNRWA, „Where We Work“, <<https://www.unrwa.org/where-we-work/syria>> 22.08.2019.
- Various Artists, *Sung Poetry of the Middle East* (= Musical Sources VII-1), LP UNESCO und IICMSD [1975], Remastered CD Auvidis 1989.
- Volney, Constantin François, *Travels through Syria and Egypt in the Years 1783, 1784, and 1785*, 2 Bde., London ²1788, Originalausgabe: *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 & 1785*, Paris ²1787, <<https://nl-1sub-1uni-2goettingen-1de-10072b75y04be.erf.sbb.spk-berlin.de/id/1726800201?page=1#{%22panel%22:%22metadata%22,%22zoom%22:1,%22lat%22:-114.5,%22lng%22:143.75}>>> 02.03.2021.
- Warren, John, „War and the Cultural Heritage of Iraq. A Sadly Mismanaged Affair“, in: *Third World Quarterly* 26/4-5 (2005), S. 815–830, <<http://widsnets.ebscohost.com/prod/customerspecific/s2872380/p.php?url=http%3a%2f%2fsearch.ebscohost.com%2flogin.aspx%3fdirect%3dtrue%26db%3dedsjsr%26AN%3dedjsr.3993722%26lang%3dde%26site%3ded-live>> 23.09.2018.
- Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: *Das Magazin* 3 (1994a), S. 10–13.
- Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität. Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder“, in: *Via Regia* 20 (1994b), S. 28–47.
- Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität“, in: *Universitas* 52/1 (1997), S. 16–24.

- Welsch, Wolfgang, „Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften“, in: *Paragrana* 10/2 (2001), S. 254–284.
- Welsch, Wolfgang, „Was ist eigentlich Transkulturalität?“, in: Lucyna Darowska u. a. (Hrsg.), *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, Bielefeld 2010, S. 39–66.
- Wijesuriya, Gamini, „The Restoration of the Temple of the Tooth Relic in Sri Lanka. A Post-Conflict Cultural Response to Loss of Identity“, in: Nicholas Stanley-Price (Hrsg.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4–6, 2005* (= ICCROM Conservation Studies 6), Rom 2007, S. 87–97.
- Williams, Raymond, *The Sociology of Culture*, Chicago 1995.
- Winter, Stefan, *A History of the 'Alawis. From Medieval Aleppo to the Turkish Republic*, Princeton 2016.
- Wright, Owen, *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250–1300* (= London Oriental Series 28), Oxford u. a. 1978.
- Yazigi, Youhanna, *Mabādi' al-Mūsīqā al-Bizānīya [Die Grundlagen der byzantinischen Musik]*, Tripoli (Libanon)²2001.
- Yildiz, Kerim, *The Kurds in Syria. The forgotten People*, London 2005.
- Young, James O., *Cultural Appropriation and the Arts* (= New Directions in Aesthetics 6), Chichester 2010.
- Zachs, Fruma, „Building a Cultural Identity: the Case of Khalīl al-Khūrī“, in: Thomas Philipp und Christoph Schumann (Hrsg.), *From the Syrian Land to the States of Syria and Lebanon* (= Beirut Texte und Studien 96), Würzburg 2004, S. 27–39.
- Zain ad-Dīn, Tā'ir, *Mina l-Ādāt wa-t-Taqālīd fī Ġabal al-'Arab. Al-Ma'tam: al-'Azā' wa-n-Nuwāḥ wa-n-Nadb [Aus den Gewohnheiten und Traditionen in Ġabal al-'Arab. Die Begräbniszeremonie: die Beileidsversammlung, an-Nuwāḥ und an-Nadb]* (= Mašrū' Ġam' wa-Ḥifz at-Turāṭ aš-Ša'bī 38), Damaskus 2011.
- Zakarīyā, Aḥmad Waṣfī, *'Ašā'ir aš-Šām [Die Stämme des Ostmittelmeerraums]*, Damaskus²1983.
- Zannos, Ioannis, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Bonn 1994.

Anhang

Die Metrik der arabischen Dichtung

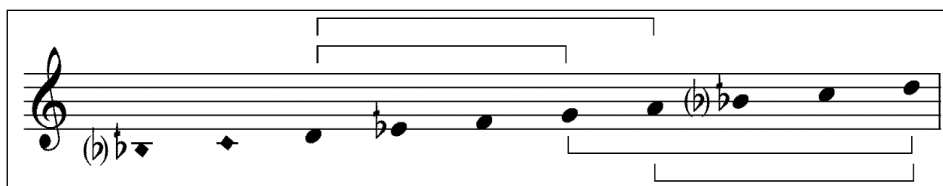
Im Gegenteil zur akzentuierenden Metrik, wie bei der deutschen Dichtung, und der quantifizierenden Metrik, wie bei der lateinischen Dichtung, bezieht sich die arabische Metrik auf die Vokalisierung und nimmt dabei die Unterscheidung zwischen bewegtem Konsonanten (O) und ruhendem Konsonanten (|) in Anspruch. Hauptsächlich gibt es in der arabischen Dichtung acht Versfüße, durch deren Wiederholungen jeweils die einfachen Versmaße bzw. Metren entstehen. Z. B. besteht ar-Rağaz-Metrum aus acht – bzw. vier in jedem Halbvers – Wiederholungen des folgenden Versfußes (O|O|OO|). Durch das Kombinieren verschiedener Versfüße ergeben sich die zusammengesetzten Versmaße bzw. Metren, wie beim Basī-Metrum, das durch die Zusammensetzung sowie die viermalige, abwechselnde Wiederholung der Versfüße (O|O|OO|) und (O|OO|) entsteht.⁸⁵⁹ Jedoch stößt man in der arabischen Dichtung auf brachykatalektische Metren, von denen, im Vergleich zu den normalen Metren, entweder ganze Versfüße oder Teile davon ausfallen. Diese Versmaße werden jeweils als *Mağzū'*, *Mašṭūr* oder *Manhūk* bezeichnet. Die in dieser Arbeit vorkommenden Metren der arabischen Dichtung können wie folgend dargestellt werden:

al-Basī: O O OO O OO O O OO O OO	O O OO O OO O O OO O OO
al-Wāfir: OO OOO OO OOO OO OOO	OO OOO OO OOO OO OOO
ar-Rağaz: O O OO O O OO O O OO O O OO	O O OO O O OO O O OO O O OO
ar-Ramal: O OO O O OO O O OO O	O OO O O OO O O OO O

Notenbeispiele

Die Maqāmāt

Hier werden die in den vorigen Kapiteln erwähnten Maqāmāt vorgestellt, jedoch in einer ganz vereinfachten Art und Weise der Darstellung, da es hier dabei nur der Orientierung dient.



Notenbeispiel 9: Eine vereinfachte Darstellung des Bayātī-Maqām

⁸⁵⁹ Vgl. Kristina Stock, *Basiswissen. Arabische Dichtung*, Leipzig 2016, S. 24–28.

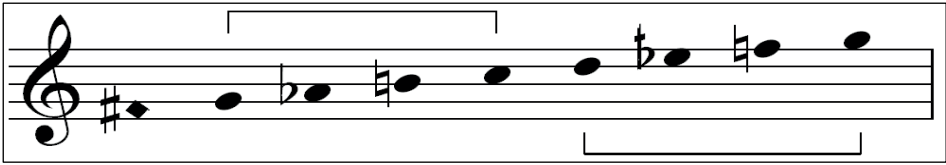
Notenbeispiel 10: Eine vereinfachte Darstellung des Maqām Musta'ār aufgrund dessen theoretischer Darstellung in der kirchlich-byzantinischen Musiktheorie⁸⁶⁰

Notenbeispiel 11: Eine vereinfachte Darstellung des Maqām Musta'ār aufgrund dessen Darstellung in der türkischen Musiktheorie

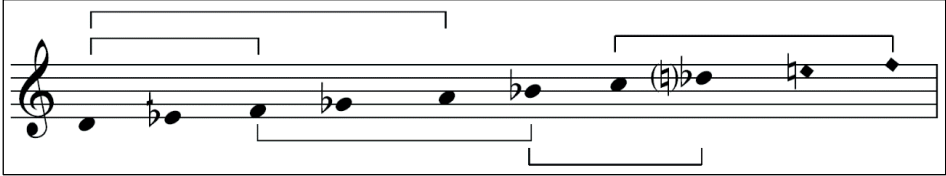
Notenbeispiel 12: Eine vereinfachte Darstellung des Huzām-Maqām

Notenbeispiel 13: Eine vereinfachte Darstellung des Nahawand-Maqām

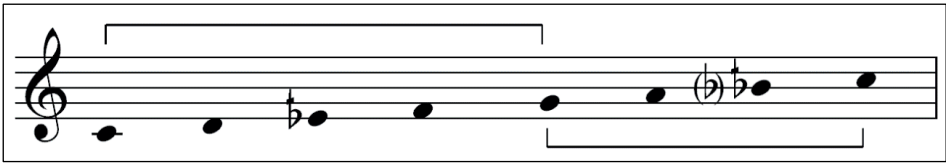
⁸⁶⁰ Die oberen Nummern repräsentieren im beigefügten Notenbeispiel die Kommazahlen, die in der kirchlich-byzantinischen Musiktheorie den Abstand zwischen den Tönen festlegen, wobei die Oktave aus 72 Kommata (je ca. 16,66 Cent) besteht. Die dabei verwendeten Vorzeichen sind nur als eine Approximation des wirklichen Tongeschehens zu betrachten, da die kirchlich-byzantinische Musiktheorie eine eigene Notation verwendet. Die unteren Nummern stellen hingegen dieselben Tonabstände in der türkischen Musiktheorie (53 Kommata in der Oktave, je ca. 22,64 Cent) dar, um einen Vergleich mit dem darauffolgenden Notenbeispiel zu ermöglichen.



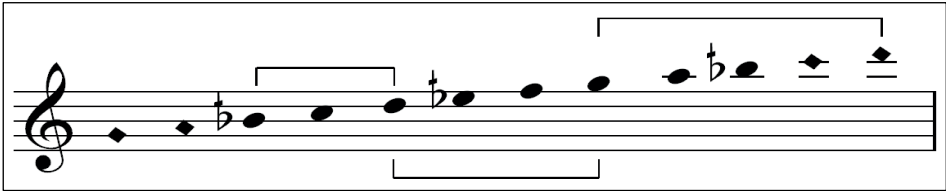
Notenbeispiel 14: Eine vereinfachte Darstellung des Ḥiğāz-Nawā-Maqām



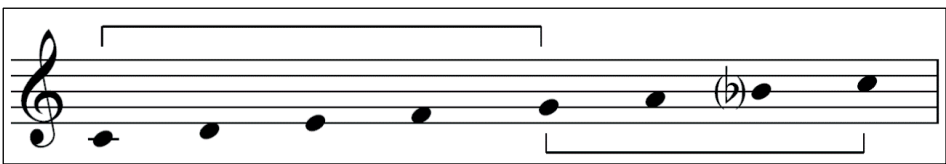
Notenbeispiel 15: Eine vereinfachte Darstellung des Ṣabā-Maqām



Notenbeispiel 16: Eine vereinfachte Darstellung des Rast-Maqām



Notenbeispiel 17: Eine vereinfachte Darstellung des Sikāh-Maqām



Notenbeispiel 18: Eine vereinfachte Darstellung des ‘Ağam-Maqām

Al-Mauwāl

In diesem Abschnitt befinden sich Transkriptionen von zwei Mauwāl-Vorträgen. Diese wurden im Rahmen der Vergleiche zwischen den verschiedenen Aufführungspraxen dieses Genres in Syrien bereits erwähnt. Die Notenbeispiele hier sind, wie alle anderen in diesem Anhang, also nur zur Orientierung und, v. a. im Falle von al-Mauwāl, zur Verfolgung der strukturellen Unterschiede.

de zwischen den verschiedenen Aufführungspraxen gedacht. Deshalb entschied sich der Autor für eine eigene Transkriptionsform, die einerseits der jeweiligen improvisatorischen Aufführungspraxen und andererseits der erstrebten vergleichenden Untersuchung gerecht wird.

Jede Transkription teilt sich in mehrere Abschnitte auf, die jeweils ggf. die anschließenden instrumentalen Intermezzi miteinbeziehen. Vor der Gesangsnotation sind im Falle der beiden Mauwāl-Transkriptionen immer die Nummern der im jeweiligen Abschnitt gesungenen Halbverse genannt. Unter den Notenlinien stehen sowohl die melismatisch gesungenen Aufrufe wie *yā bāy* (abgekürzt in *yā...*) oder *Amān* als auch die Reimworte. Beide markieren das Ende des jeweiligen Halbverses bzw. der jeweiligen melodischen Linie und sind daher für die strukturelle Aufteilung des ganzen Vortrags wichtig. Diese darstellende Markierungsfunktion teilen die aufgeschriebenen Reimworte und Aufrufe jedenfalls mit den Kommas, denen auch zusätzlich eine weitere Funktion zugeschrieben ist, nämlich die Darstellung von den Pausen und den Halten. In allen hier zugefügten Transkriptionen der improvisatorischen Genres werden die Pausen und die Halte einfachheitshalber durch Kommas ersetzt, da einerseits eine Ermittlung des genauen Pausenwerts durch die ständige Schwankung des Tempos gestört wird. Andererseits wird die Bedeutung der Pausen hier auf ihre Funktion reduziert, die wichtigen strukturellen Veränderungen anzudeuten. Falls der Sänger keinen Halt am Ende des Halbverses gemacht hat, dienen allerdings die aufgeschriebenen Reimworte als Markierungsmittel.

Für die Darstellung der melodischen Progression werden nur Notenköpfe ohne Hälse und Fähnchen verwendet. Ebenfalls wird auf eine Aufteilung der melodischen Linie durch Taktstriche verzichtet, da diese Musik improvisatorischer Natur ist. Stattdessen wird die Zeile sozusagen als eine Sammeleinheit der Klänge betrachtet. Die Notenköpfe selbst stehen jedoch in zwei Formvarianten auf den Notenlinien: elliptische und trianguläre. Die Ersteren repräsentieren die langen Töne (hauptsächlich gleich oder größer als Achtelnote) und die Letzteren die kürzeren – einschließlich der Ornamente. Selbstverständlich sind die melodischen Linien des Gesangs und der Mizmār voller Ornamente (siehe z. B. Abschnitt D im ersten Mauwāl der Aufnahme 50). Diese müssten für die gedachte Verwendung der Transkriptionen notwendigerweise nicht transkribiert werden. Jedoch erweisen einige von ihnen nützliche Hinweise auf Maqām-Ausweichungen und die Erweiterung des Tonumfangs und werden deswegen transkribiert. Alle anderen Verzierungen werden hingegen mit einer Zick-Zack-Linie über den jeweiligen Notenköpfen dargestellt.

Eine Ausnahme von dieser Art der Darstellung ist die Perkussionslinie. Dort befinden sich die Noten trotz der Temposchwankung möglichst in der regulären Darstellung, um auch eine genauere Idee von der Interaktion mit den ggf. anderen Begleitinstrumenten zu verschaffen. In der arabischen Musiktheorie werden normalerweise für die Darstellung der Perkussion zwei Ausdrücke verwendet: *Dum* und *Tak*. Der eine steht für die von der Klangfarbe her sanften und tiefen Schläge auf dem Zentrum – oder nahe des Zentrums – der jeweiligen Trommel. Der andere bezeichnet die Schläge in der Nähe des Randes und am Rand, die im Vergleich sozusagen trockener und höher sind. In den vorliegenden Transkriptionen werden zwei Perkussionslinien verwendet. Die obere steht für das Tak und die untere für das Dum.

Die vorliegenden Transkriptionen werden notwendigerweise nicht auf der Basis des ursprünglichen bzw. absoluten Grundtons angelegt, sondern – je nach „Maqām“ – auf der Basis eines ihm vertrauten Grundtons. Was die Transkriptionen der beiden Mauwāl-Darbietungen der Aufnahme 50 angeht, mussten relative Grundtöne als Basis genommen werden. Der ursprüngliche Grundton des ersten Mauwāl ist H^{\sharp} (ein um ein Viertelton erhöhtes H), welches aber im Maqām Huzām ganz selten vorkommt und die Verwendung von vielen komplizierten Vorzeichen erfordert. Vertrauter ist eigentlich Huzām E^{\flat} oder Huzām B^{\flat} . Im Letzteren wurde dann das erste Mauwāl transkribiert, wobei B^{\flat} (ein um ein Viertelton erniedrigtes H) der relative Grundton ist. Das zweite Mauwāl brachte eine weitere Herausforderung mit sich. Der zweite Sänger, der kurz nach dem Ende der ersten Mauwāl-Darbietung zu singen beginnt, geht dabei zwar vom absoluten Grundton H^{\sharp} aus, weicht aber plötzlich ab dem Beginn des zweiten Halbverses in den absoluten Grundton C aus und beendet mit ihm die zweite melodische Linie. Die begleitende Mizmār ist seinerseits anscheinend schon in H^{\sharp} gestimmt bzw. es ist der Mizmār-Spieler damit vertrauter, ab diesem Grundton zu spielen. Gleichwohl wirkt die Differenz zwischen H^{\sharp} und C, nämlich ungefähr ein Viertelton, nicht so „dissonanzartig“, da die beiden Musiker nie gleichzeitig zu hören sind. Dennoch merkt man immer am Beginn der Gesangslinie (ab Abschnitt C) die Ausweitung vom H^{\sharp} ins C. Diese Klangverschiebung vermittelt das Gefühl, dass der Gesang etwas „verstimmt“ ist, beeinflusst aber kaum die gesamte Darbietung. Jedenfalls hat der Autor hier entschieden, das zweite Mauwāl weder in Bayātī H^{\sharp} noch in Bayātī C zu transkribieren. Bayātī D ist vertrauter und schien ersatzweise besser, da auch wenige Vorzeichen in ihm verwendet werden. Jedenfalls war es sowohl in den Mauwāl-Transkriptionen als auch in den vorliegenden Transkriptionen anderer

A

Gesang
Yä...

Mizmār

Tabl

B

Gsg.

Yä...

Gsg.

Halbverse 1 und 2 **C**

Gsg.

Bräk Bräk Yä...

Gsg.

Gsg.

1

Gsg. Halbverse 1, 2 und 3 **D**

Gsg. Bräk Bräk Bräk

Gsg. Yā...

Gsg. Yā... Bräk

Gsg. *accel.*

Gsg. *rit.*

Gsg. Halbverse 4, 5, 6 und 7 **E**

Gsg. Al-Fağir Al-Fa-

Gsg. *Tempo*

Gsg. ği - r (Yā...)

Gsg. Al-Fağir Brāk Yā...

Gsg.

Gsg. *accel.*

Gsg. *Tempo* 6

Gsg.

3

Notenbeispiel 19: Die Transkription des ersten Mauwāl der Aufnahme 50 aus der Roysl-Sammlung

A

Gesang Amān...

Mizmār

Tabl II

Gsg.

II

Halbverse 1, 2 und 3 **B**

Gsg. Asafāh

II

Gsg. Ti'asafāh Asafāh Yā...

II

Gsg.

II

Halbverse 3, 4 und 5 **C**

Gsg. Asa-

II

1

Gsg. fä - h Māt

Gsg. Māt Yā...

Gsg.

Gsg. Halbverse 5, 6 und 7 **D**

Gsg. Mā - t Mā - t

Gsg. Asafāh Yā...

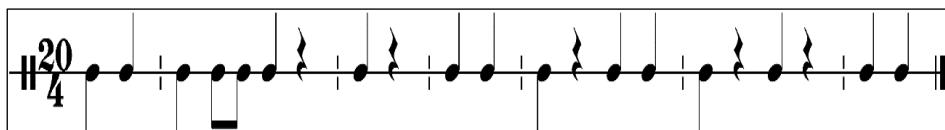
2 → weiter Tabl und Miznār

Notenbeispiel 20: Die Transkription des zweiten Mauwāl der Aufnahme 50 aus der Royl-Sammlung

Genres nicht möglich, die genauen Intervalle zu messen. Vor allem in den beduinischen und euphratischen Genres tauchen Intervalle auf, die zwar etwas kleiner als ein Ganzton sind, jedoch nicht als der sog. Dreivierteltonschritt zu kategorisieren sind. Ebenfalls waren Intervalle zu hören, welche etwas größer oder kleiner als der Halbton klingen. Der Autor hat sich dennoch in den beiden Fällen entschieden, sie jeweils als Ganz- oder Halbtöne zu transkribieren, da die Bestimmung ihrer genauen Cent- oder Komma-Werte außerhalb des Bereichs der vorliegenden Arbeit liegt. Zudem wurde der sog. Dreiviertelton als eine einheitliche Kategorie für die Töne betrachtet, die ähnlich, jedoch nicht gleich klingen.

Al-Muwaššahāt Al-Ḥalabīya

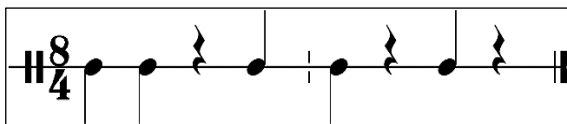
Als Beispiele für die verwendeten Rhythmen in al-Muwaššah werden hier *al-Faḥt* (NB 21), *az-Zarāfāt* (NB 22) und *al-Mašmūdī* (NB 23) genannt. Notenbeispiele von al-Muwaššah selbst können in vielen Veröffentlichung über dieses Genre gefunden werden, wie z. B. im Anhang (S. 210–218) der Veröffentlichung *At-Taušīḥ wa-l-Aḡānī ad-Dīnīya fī Ḥalab [Al-Muwaššah-Schaffung und die religiösen Gesänge in Aleppo]* des Forschers ‘Abd al-Fattāḥ Rauwās Qal‘ahḡī.



Notenbeispiel 21: Der Rhythmuszyklus al-Faḥt



Notenbeispiel 22: Der Rhythmuszyklus az-Zarāfāt



Notenbeispiel 23: Der Rhythmuszyklus al-Mašmūdī

Zwei weitere interessante Rhythmuszyklen sind Samā‘ī Taqīl und Waḥda, die jeweils in den Formen as-Samā‘ī und ad-Dūlāb verwendet werden.



Notenbergispiel 24: Die Hauptversion vom Rhythmuszyklus Samā'ī Taqīl



Notenbergispiel 25: Der Rhythmuszyklus Waḥḍa

Al-Miḡanā

Wie im vierten Kapitel gesagt wurde, hat al-Miḡanā drei Melodietypen in Syrien. Der erste Melodietypus (NB 26) wurde aus einer Miḡanā-Darbietung transkribiert, die im Anschluss an einer 'Atābā-Darbietung von einem sich selbst mit der Rabāb begleitenden Sänger und seinen beiden Kindern vorgetragen wird. Die ganze Darbietung ist in der Tonaufnahme 151 der Roysl-Sammlung zu finden und wurde in as-Suwaidā' aufgezeichnet (siehe Royl [1972], Dokumentation zur VII OA 0121, Bd. 28, Spur II, Aufnahme-Nr. 151). Die in der Aufnahme zu hörenden Miḡanā-Zeilen werden alle mit demselben Melodietypus gesungen. Im NB 27 wird der zweite Melodietypus von al-Miḡanā mittels eines Auszugs aus der Aufnahme 167 der Roysl-Sammlung vorgestellt. Die Aufnahme wurde in Mḡardi getätigt und zeigt einen Chor, einen Ud-, Nāy- und Darbuka-Spieler sowie einen Solo-Sänger (siehe Royl [1972], Dokumentation zur VII OA 0121, Bd. 30, Spur II, Aufnahme-Nr. 167). Hier auch werden alle Zeilen mit demselben Melodietypus vorgetragen, tauchen aber als Einleitung zu den 'Atābā-Vierzeilern auf. Von demselben Melodietypus gibt es eine freirhythmische Version, welche auch im Anschluss an al-'Atābā oder als Einleitung zu ihm, wie z. B. in der Aufnahme 241 aus der Roysl-Sammlung, gesungen wird. Die dritte Aufnahme, aus der der letzte Auszug (NB 28) transkribiert wurde, stammt aus Dair az-Zūr und zeigt einen sich selbst mit der Rabāb begleitenden Sänger. Hier werden jede zwei Zeilen mit demselben Melodietypus gesungen.



Notenbergispiel 26: Die Transkription der ersten Zeile der Miḡanā-Darbietung (Vierzeiler) aus der Aufnahme 151 in der Roysl-Sammlung

Notensbeispiel 27: Die Transkription der zweiten Zeile der Miḡanā-Darbietung (Zweizeiler) aus der Aufnahme 167 in der Roysl-Sammlung

Notensbeispiel 28: Die Transkription der ersten zwei Zeilen der Miḡanā-Darbietung (Vierzeiler) aus der Aufnahme 220 in der Roysl-Sammlung

Lieder mit erkennbaren Melodietypen

In diesem Abschnitt werden Auszüge aus mehreren fast in ganz Syrien bekannten Liedern vorgestellt. Diese Lieder sind Yā Hwydalak, Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā und Yā Bū z-Zuluf. In der Roysl-Sammlung sind die beiden letzten Lieder nur als Instrumentalstücke von zwei verschiedenen Miḡwiz-Spielern zu finden (jeweils Aufnahme 182 und 176). Der unten transkribierte Melodietypus des Liedes Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā unterscheidet sich leicht vom heute in Syrien wohlbekannten Melodietypus dieses Liedes, wird aber hier gemäß der vorliegenden Aufnahme vorgestellt. Zudem hat das Lied Yā Bū z-Zuluf andere Melodietypen, die vom hier transkribierten, in einem Dorf nahe Latakia erfassten Melodietypus erheblich abweichen. Der vorliegende Melodietypus ist sowohl im Küstengebirge und as-Suwaidā’ als auch im Libanongebirge verbreitet. Abschnitt A dieses Melodietypus kann als eine freirhythmische Einleitung betrachtet werden.

Notensbeispiel 29: Ein Auszug aus dem Lied Yā Hwydalak in der Aufnahme 184 der Roysl-Sammlung

Notensbeispiel 30: Ein Auszug aus dem Lied Skābā Yā Dmū‘ l-‘ain Skābā (Aufnahme 182 der Royl-Sammlung) in D (ursprünglich in F)

Notensbeispiel 31: Ein Auszug aus dem Lied Yā Bū z-Zuluf (Aufnahme 176 der Royl-Sammlung) in D (ursprünglich in F)

Kontextbedingte Genres

In diesem Abschnitt werden Transkriptionen von den Melodietypen mehrerer Genres vorgestellt, die schon im Rahmen des vierten Kapitels nicht gezeigt wurden. Die ersten drei Transkriptionen (Notensbeispiele 32, 33 u. 34) stellen Melodietypen von al-Mūlaiyā al-Furātīya dar. Die den drei Transkriptionen zugrundeliegenden Darbietungen wurden in Dair az-Zūr aufgenommen.

Notensbeispiel 32: Die Transkription des ersten Zweizeilers der Mūlaiyā Dairīya-Darbietung aus der Aufnahme 102 in der Royl-Sammlung

Die erste Darbietung besteht aus mehreren Zweizeilern, die von Šaḥūla-Intermezzi unterbrochen sind. In der zweiten Darbietung begleitet sich der

Sänger selbst auf der Rabāb. Nach einer Instrumentaleinleitung, die unten nicht wiedergegeben wird, singt er mehrere Vierzeiler, unterbrochen von Rabāb-Intermezzi. Die dritte Darbietung wird mit einer Ud begleitet und beginnt, wie bei den o. g. Darbietungen, mit einer Instrumentaleinleitung. Die Sänger tragen danach zwei Zweizeiler vor, unterbrochen von einem Ud-Intermezzo.

Notensbeispiel 33: Die Transkription des ersten Vierzeilers der Mūlaiyā Ġarbīya-Darbietung aus der Aufnahme 214 in der Royl-Sammlung

Notensbeispiel 34: Die Transkription des ersten Zweizeilers der Mūlaiyā-Darbietung aus der Aufnahme 232 in der Royl-Sammlung

Die vierte Transkription (NB 35) zeigt einen Melodietypus des Genres Yā Zarīfa ṭ-Ṭūl auf. Dieses Genre hat aber – je nach Gebiet – mehrere Melodietypen. Der vorliegende Melodietypus wurde in Dar‘ā erfasst und ist anscheinend nur dort verbreitet. Die Darbietung beginnt mit einer Instrumentaleinleitung von Miḡwiz und Darbuka. Danach singen die Sänger mehrere Zweizeiler, die von Instrumentalintermezzi unterbrochen sind. Die den fünften und sechsten Transkriptionen (Notenbeispiele 36 u. 37) zugrundeliegende Tonaufnahme wurde an den Grenzen der Euphrat-Gebiete gemacht und umfasst u. a. eine Nāiyl- und eine Swyḥlī-Darbietung, die eine fast vollkommene Ähnlichkeit zu den Aufführungspraxen jener Gebiete zeigen. In den beiden Darbietungen wird jeweils nur ein Vier- und Fünfzeiler ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Die vorliegende Swyḥlī-Darbietung entspricht jedenfalls mehr den im vierten Kapitel nach Sallūm zitierten Angaben zur Aufführungspraxis dieses Genres (s. S. 206). Die

siebte Transkription (NB 38) ist hingegen ein Auszug aus einer Mäymir-Darbietung, die in den Euphrat-Gebieten aufgenommen wurde. Die Darbietung beginnt mit einer Instrumentaleinleitung auf der Rabāb. Danach singt der selbstbegleitende Sänger mehrere Mäymir-Vierzeiler, unterbrochen durch Instrumentalintermezzi. Allerdings wiederholt der Sänger immer die ersten zwei Halbverse, bevor er die nächsten zwei Halbverse vorträgt, was anscheinend ein Bestandteil der Aufführungspraxis dieses Genres in Dair az-Zūr ist.

Notensbeispiel 35: Die Transkription der ersten zwei Zeilen der Yā Zarīfa ṭ-Ṭūl-Darbietung aus der Aufnahme 144 in der Royl-Sammlung

Notensbeispiel 36: Die Transkription der Nāyil-Darbietung (ursprünglich in F) aus der Aufnahme 95 in der Royl-Sammlung

Notensbeispiel 37: Die Transkription der Swyḥlī-Darbietung aus der Aufnahme 95 in der Royl-Sammlung

Notensbeispiel 38: Ein Auszug aus einer Māymir-Darbietung (Aufnahme 216 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in E)

Die nächsten vier Transkriptionen (Notensbeispiele 39, 40, 41 u. 42) sind Melodietypen von al-Lālā. Die Verbreitungsgebiete der ersten und zweiten Melodietypen umfassen die westlichen Gebiete, nämlich das Küstengebirge und Idlib. Der erste transkribierte Melodietypus wurde im Dorf ‘Wainit ar-Rīhān nahe Latakia erfasst. In der Aufnahme begleitet sich der Sänger selbst mit der Ud. Der zweite Melodietypus, der in der Roysl-Sammlung nur als Miḡwiz-Instrumentalstück zu finden war, ist jedenfalls auch in den mittleren Regionen bis Damaskus bekannt.

Notensbeispiel 39: Ein Auszug aus einer Lālā-Darbietung (Aufnahme 46 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in Gis)⁸⁶¹

Notensbeispiel 40: Ein Auszug aus einer instrumentalen Lālā-Darbietung (Aufnahme 171 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in Es)

⁸⁶¹ Der abweichende 5/4-Takt ist eine eigene Interpretation des Interpreten. Ebenfalls besteht eine Verschiebung des Rhythmus im siebten Takt, die in der Transkription nicht berücksichtigt wurde. Diese eigene Interpretation sollte allerdings nicht mit den Varianten des ersten Melodietypus verwechselt werden, die im Küstengebirge und in Idlib verbreitet sind (siehe z. B. Aufnahme 51 der Roysl-Sammlung).

Dem dritten melancholischen Melodietypus begegnet man hingegen nur in den Euphrat-Gebieten.⁸⁶² Die Aufführungspraxis dieses Melodietypus schließt die Wiederholung des zweiten und vierten Halbverses ein und unterscheidet sich dadurch von den anderen Melodietypen des Lālā-Genres. Der letzte Melodietypus ist seinerseits – wahrscheinlich durch das Radio – sowohl in den östlichen als auch in den westlichen und mittleren Gebieten verbreitet. Die den beiden letzten Transkriptionen zugrundeliegenden Tonaufnahmen wurden in ar-Raqqa gemacht und zeigen ein Familientreffen, in dem traditionelle Lieder jeweils mit Šabbāba- und Darbuka-Begleitung gemeinsam gesungen werden (siehe Royl [1973/74], Dokumentation zur VII OA 0132, Bd. 10, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 207 u. zur VII OA 0132, Bd. 11, ohne Spur, Aufnahme-Nr. 208).

Notensbeispiel 41: Ein Auszug aus einer Lālā-Darbietung (Aufnahme 207 der Royl-Sammlung) in Cis (ursprünglich in Eis)

Notensbeispiel 42: Ein Auszug aus einer Lālā-Darbietung (Aufnahme 208 der Royl-Sammlung) in D (ursprünglich in C)

⁸⁶² Wie im vierten Kapitel zu erfahren war, behauptet aš-Šwaikī, dass dieser Melodietypus auch im Küstengebirge bekannt ist. Jedoch konnte der Autor in der Royl-Sammlung keine Beweise dafür finden.

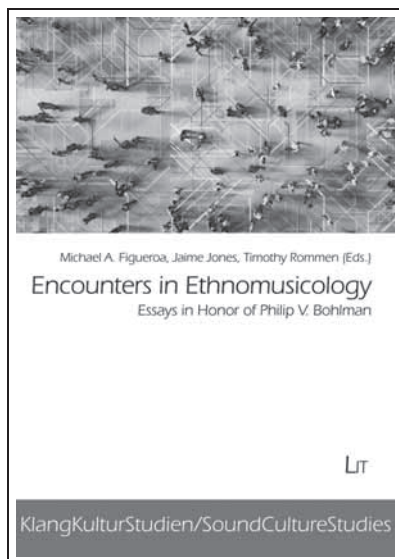
Die nächste Transkription (NB 43) zeigt einen Auszug aus einer Šrūqīy-Darbietung, die in Dar'ā aufgenommen wurde. Der Auszug umfasst sowohl die Stimme als auch die Rabāb-Begleitung. Vor sowie nach dem dargestellten Auszug gibt es eine Rabāb-Einleitung sowie ein Rabāb-Intermezzo, die in der Transkription nicht wiedergegeben werden. Der vorliegende Melodietypus kann als „repräsentativ“ für ähnliche beduinische Genres angesehen werden. Interessant ist hier, dass die Intervalle weder einem Ganz-, Halb- noch Dreivierteltonschritt zugeordnet werden konnten. Sie sind immer größer als ein Halbtonschritt oder kleiner als ein Ganztonschritt. Trotzdem hat der Autor sie hier als solche transkribiert.

The image shows a musical score with three systems of staves. The first system is labeled 'Gesang' and contains a single treble clef staff with a melodic line. Above this staff are three boxed labels: 'A', 'B', and 'C', with horizontal lines indicating their respective spans. The second system is labeled 'Rabāb' and contains a single treble clef staff with a rhythmic accompaniment line. The third system is labeled 'Gsg.' and contains two treble clef staves, with the upper staff having a melodic line and the lower staff having a rhythmic accompaniment line. Above the upper staff of the 'Gsg.' system is a boxed label 'D' with a horizontal line indicating its span. The score is written in a style that uses various note values and rests to represent the original performance.

Notenbeispiel 43: Ein Auszug aus einer Šrūqīy-Darbietung (Aufnahme 149 der Roysl-Sammlung) in D (ursprünglich in B)

KlangKulturStudien / SoundCultureStudies

hrsg. von Lars-Christian Koch und Raimund Vogels



Michael A. Figueroa; Jaime Jones; Timothy Rommen (Eds.)

Encounters in Ethnomusicology

Essays in Honor of Philip V. Bohlman

Philip V. Bohlman's impact on the scope and meaning of ethnomusicology is profound. This volume, featuring essays written by his students and peers, honors his enormous contributions to the discipline by focusing on the complexities of encounter. *Part I: Ethics* addresses scholarship as activism, the power/politics of knowledge, and the ethics of musical practice and performance. *Part II: Memory* examines commemoration, the nation, and historiography. *Part III: Performance* interrogates historical, symbolic, and experiential aspects of musical performance, wrestling with enduring questions of belonging.

vol. 13, 2024, ca. 264 pp., ca. 39,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-91411-8

Shin-Hyang Yun

Koreanisch-deutsche Komponistinnen und Komponisten unterwegs

Bd. 14, 2024, ca. 128 S., ca. 29,90 €, br., ISBN 978-3-643-25063-6

Madjid Tahriri

Iranisch-europäische Instrumentalmusik im Kontext der Modernisierung der iranischen Musik und des iranischen Musiklebens ab 1850

Bd. 12, 2019, 258 S., 29,90 €, br., ISBN 978-3-643-14308-2

Philip V. Bohlman

Wie sängen wir SEINEN Gesang auf dem Boden der Fremde!

Jüdische Musik des Aschkenas zwischen Tradition und Moderne

Bd. 11, 2019, 404 S., 34,90 €, br., ISBN 978-3-643-13574-2

LIT Verlag Berlin – Münster – Wien – Zürich – London

Auslieferung Deutschland / Österreich / Schweiz: siehe Impressumseite

Ricarda Kopal

Herbert von Karajan

Eine musikethnologische Annäherung an einen „klassischen“ Musikstar

Bd. 10, 2015, 244 S., 29,90 €, br., ISBN 978-3-643-12731-0

Sebastian Klotz; Philip V. Bohlman; Lars-Christian Koch (Eds.)

Sounding Cities

Auditory Transformations in Berlin, Chicago, and Kolkata

Bd. 9, 2018, 304 S., 29,90 €, pb., ISBN 978-3-643-90555-0

Lidia Guzy

Marginalised Music

Music, Religion and Politics from Western Odisha/India

Bd. 8, 2013, 264 S., 29,90 €, pb., ISBN 978-3-643-90272-6

Raymond Ammann

Sounds of Secrets

Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu

vol. 7, 2012, 320 pp., 31,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-80130-2

Diana Brenscheidt gen. Jost

Shiva Onstage

Uday Shankar's Company of Hindu Dancers and Musicians in Europe and the United States, 1931 – 38

vol. 6, 2011, 320 pp., 29,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-90108-8

Lars-Christian Koch

My Heart Sings

Die Lieder Rabindranath Tagores zwischen Tradition und Moderne

Bd. 5, 2012, 520 S., 54,90 €, br., ISBN 978-3-643-10800-5

Nicole Manon Lehmann

Sama und die ‚Schönheit‘ im Kathak

Nordindischer Tanz und seine ihn konstituierenden Konzepte am Beispiel der Lucknow-gharana

Bd. 4, 2010, 672 S., 49,90 €, br., ISBN 978-3-643-10252-2

Florian Carl

Berlin/Accra

Music, Travel, and the Production of Space

vol. 3, 2009, 208 pp., 29,90 €, pb., ISBN 978-3-8258-1905-7

Made Mantle Hood

Triguna

A Hindu-Balinese Philosophy for Gamelan Gong Gede Music

vol. 2, 2011, 496 pp., 49,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-8258-1230-0

LIT Verlag Berlin – Münster – Wien – Zürich – London

Auslieferung Deutschland / Österreich / Schweiz: siehe Impressumseite

„Daisam Jalo gelingt es den humanitären Wiederaufbau mit der vielfältigen Kultur in Syrien auf verschiedene Weise kausal in einen Zusammenhang zu bringen. Mit seinem Ansatz veranschaulicht er, dass die Zusammenarbeit im Bereich von Forschung und Kulturarbeit auf vielfältige Weise gelingen kann. In einem so neu erlangten Selbstverständnis kann Syrien dann einer modernen Welt beitreten ohne gewisse weitgehend entwurzelte Zukunftsperspektiven zu riskieren. Ein baldiger Frieden ist neben dem humanitären Aspekt, auch angesichts dieser von Daisam Jalo beschriebenen verheißungsvollen Perspektive dringend zu wünschen.“

Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto



Daisam Jalo ist Musikethnologe, Komponist und Musiker. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt im Bereich der transkulturellen Musikforschung.