universität wien

MASTERARBEIT / MASTER‘S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master‘s Thesis:

„Arabischer Chorgesang:
Bemerkungen zu einem relativ neuen Phänomen anhand des Jordanischen Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008 und 2012) und des *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017) nebst einigen Beispielen aus der (un)mittelbaren Nachbarschaft“

verfasst von / submitted by
Stefan Naschberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 676
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Arabische Welt: Sprache und Gesellschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Rüdiger Lohlker

Inhaltsverzeichnis

A Hintergründe 5
a) Einleitung: Der Chor als Verein 5
Das Curriculum 13
Zur Entstehung mehrstimmiger Chormusik 19
Drei Charakteristika mehrstimmiger Chöre 24
- Das Konzert: Darbietungsmusik als Trennung von Ausführenden und Zuhörenden 24
- Der statische Ernst: Die Trennung von Musik und Tanz 32
- Die Entflechtung von Wort und Ton: Der Vorzug der Harmonie vor dem Text 34
Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive 35
Akkulturation: Austausch, Einflüsse, Prädominanzen 38
Die Musik des arabisch-türkisch-persischen Raumes 44
Das *Maqām*-Phänomen 50
Improvisation und Notation 56
- Exkurs: Die Entwicklung der Notenschrift in Ägypten und der „Erste internationale Kongress Arabischer Musik in Kairo 1932“ 60
Arabisches und Abendländisches Tonsystem 64
b) Formen einstimmigen Arabischen Chor- und Gruppengesangs 70
ba) Genres säkularer Musik mit Chor 70
Die *Andalusī nūba* 70
Der *Muwaššaḥ* 72
Der *Dōr (Dawr)* 73
Die *Fiǧīrī*-Gesänge am Arabischen Golf 75
Die *Qaṣīda* 77
Andere Formen mit choraler Beteiligung 78
bb) Formen religiöser Praxis mit einstimmiger Kantillation 79
Der *Taǧwīd* 80
Der *Aḏān* 81
Der *Mawlid* 81
Der *Madīḥ nabawī* 82
Der *Ḏikr* 83
c) Polyphone Arabische Chormusik 85

B Die Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008, 2012) und des *Lebanese International Choir Festival (2015, 2017)* 95

a) *Aṣwātunā* 95

- *Aṣwātunā* 2008 95

- *Aṣwātunā* 2012 96

b) Lebanese International Choir Festival 96

- Lebanese International Choir Festival (20-26 April 2015) 97

- Lebanese International Choir Festival II (15-21 May 2017) 98

c) Zielsetzungen und Intentionen 99

-*ʿAṣabīya*, „Active Society“ und „soziales Kapital“ in Praxis 99

- Networking 100

Exkurs: Globalisierung, Netzwerke, Internet 101

d) Programme und Gesangsrepertoires einzelner Chöre 104

- Breiter Fächer: Vielfalt der Programme (*Fayḥā'* Choir e.a.) 104

- Chorgesang im Rahmen einer Gesundheitstherapie (*Imām Ṣadr Foundation* Choir) 108

- Chöre mit explizit christlich-religiösem Hintergrund 111

Aṣwātunā 2008 111

Aṣwātunā 2012 112

Lebanese International Choir Festival 2015 112

Lebanese International Choir Festival 2017 114

Exkurs: Orientalisches Christentum 115

Exkurs: Die Maroniten 125

Exkurs: Syrische Kirchenmusik 128

A) Ostsyrischer Ritus 129

a) Die apostolische und katholische assyrische Kirche des Ostens 129

b) Die chaldäische Kirche 130

c) Die syro-malabarische Kirche 130

B) Westsyrischer Ritus 131

a) Die syrisch-orthodoxe Kirche und die unierten Kirchen 131

b) Die maronitische Kirche 132

- Chöre, die sich explizit auf den Islam beziehen 133

Exkurs: Islam und Musik 134

- *Fújì*-Musik aus Nigeria 156
- *Rap* und die „Nation of Islam“ in den USA 156
- *Rapa'i*-Musik in Aceh (Indonesien) 157

C Arabischer Chorgesang in der Nachbarschaft 159
a) Orientalische Kirchen in Wien 159
- Die Syrisch-Maronitische Gemeinde 160
- Die Syrisch-Orthodoxen Gemeinden 160
- Die Koptisch-Orthodoxe Kirche 161
- Die Chaldäische Gemeinde 162

b) Der Frauenchor der Weltkulturschule (Wien) 163
c) Flüchtlingschöre 165
Voices of Refugees (Wien) 173
(Syrischer) Friedenschor (München) 174
d) Gruppengesang im Ausbildungsrahmen, ein Beispiel: Kurs der Volkshochschule Ottakring „Arabisch als Erstsprache für Kinder (6-10 Jahre)“ 175

Literaturverzeichnis 177

D Anhang
Zusammenfassung / Abstract 198
Summary 200

A Hintergründe

a) Einleitung: Der Chor als Verein

Gegenstandsbereich der vorliegenden Masterarbeit ist arabischer Chorgesang. Zwei Chorfestivals, die in der jüngeren Vergangenheit im arabischen Raum stattgefunden haben, sollen in den Mittelpunkt des Interesses gestellt werden: das Jordanische Chorfestival *Aṣwātunā*, das bisher zweimal, nämlich im Jahr 2008 und 2012 abgehalten wurde und das *Lebanese International Choir Festival*, das ebenfalls zweimal, nämlich 2015 und 2017 im Libanon stattgefunden hat.
Für die Behandlung und Wahl des Gegenstandsbereichs ‚arabischer Chorgesang' sind zwei Kriterien bestimmend: a) die arabische Sprache (Liedgut, das in arabischer Sprache vorgetragen wird) und b) eine Definition von Chorgesang sowohl im weiteren als auch im engeren Sinn:
Im weiteren Sinn soll hier Vokalmusik verstanden werden, die von einem Chor bzw. einer Gesangsgruppe gesungen wird und sowohl einstimmig als auch mehrstimmig sein kann, entweder mit instrumentaler Begleitung oder *a cappella*, d.h. ohne eigenständige Begleitung. (Der weitere Begriff ermöglicht es, auch einstimmigen Chor- bzw. Gruppengesang, wie er in traditionellen arabischen Musikformen aufgetreten bzw. immer noch anzutreffen ist, in die Masterarbeit zu integrieren; vgl. S. 70-85.)
Im engeren Sinn aber soll damit mehrstimmiger (polyphoner), harmonischer Chor- bzw. Gruppengesang gemeint sein, wie er für die beiden Chorfestivals, das Jordanische Chorfestival *Aṣwātunā* und das *Lebanese International Choir Festival* maßgebend war.[1]

1 Zur Definition von ‚Mehrstimmigkeit' schreibt Rudolf Flotzinger im ‚Österreichischen Musiklexikon': „Bezeichnung für Musik mit mehr als einer Stimme. Die Unterscheidung von Einstimmigkeit ist jedoch schwieriger, als es scheinen mag. Zwar ist das deutsche Wort *M.* nicht derart mehrdeutig wie die analogen, von griech.-lat. *polyphonia* (wörtlich eig. „mehr-klingend") abgeleiteten Ausdrücke der meisten anderen europäischen Sprachen (engl. *polyphony,* frz. *polyphonie*, ital. *polifonia*), in denen man sich mit genaueren Umschreibungen oder wenigstens mit der Unterscheidung eines engeren oder weiteren Wortsinns behilft (Polyphonie). Doch enthält auch der Wortanteil „Stimme", der in einem musiktheoretischen Sinne als (komponierte) selbständige melodische Linie in einem mehrstimmigen (polyphonen oder homophonen) Zusammenhang gemeint ist, gewisse Schwierigkeiten, weil jeder musikalische „Ton" in streng akustischem Sinne bereits einen aus Teiltönen zusammengesetzten „Klang" darstellt und somit eig. das jeweilige Zustandekommen des betreffenden Ergebnisses miteinzubeziehen wäre. Versuche, die (außerdem meist noch mit entwicklungsgeschichtlichen Implikationen aufgeladene) Dichotomie Ein- und Mehrstimmigkeit durch die Einführung zusätzlicher Begriffe zu überwinden, sind bislang (2004) erfolglos geblieben. Allerdings sind diese terminologischen Probleme stärker akademischer Natur als sie im Alltagsgebrauch der Musiker eine Rolle spielen." (Vgl. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mehrstimmigkeit.xml; Zugriff am 30.12.2017); Auch die Definition von „Chor", die Walter Blankenburg in der „Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)" gibt, bezieht sowohl Ein- als auch Mehrstimmigkeit mit ein: „Chor (lat. chorus, engl. choir, frz. choeur, ital. und span. coro) bedeutet im heutigen Sprachgebrauch eine Gruppe von Singenden in verschiedenster Besetzung (Kinder-, Knaben-, Mädchen-, Jugend-, Männer-, Frauen-, gemischter-, Volks-, Massenchor usw.), die ein- oder mehrstimmig ohne Begleitung oder mit Instrumenten singen kann." (vgl. Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*" In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019); zur Definition von Mehrstimmigkeit vgl. das Kapitel „Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive", S. 35-38 dieser Masterarbeit

Die beiden Chorfestivals *Aṣwātunā* und das *Lebanese International Choir Festival* sollen im B-Teil dieser Masterarbeit (S. 95-158) ausführlicher zur Sprache kommen.
Hintergründe und Gegenstandsbereiche wie: Mehrstimmigkeit, Improvisation, Notation, harmonisches Tonsystem, die Musik des arabisch-türkisch-persischen Raumes, das *Maqām*-Phänomen, Formen einstimmigen Arabischen Chor- und Gruppengesangs, Polyphone Arabische Chormusik etc. werden im A-Teil dieser Masterarbeit thematisiert (S. 5-94).
Im C-Teil dieser Masterarbeit (S. 159-176) soll der Frage nachgegangen werden, ob es Arabischen Chorgesang auch in der (un)mittelbaren Nachbarschaft (also vor allem: in Wien) gibt, und wenn ja, in welcher Form. Diese Formen werden in Teil C präsentiert.

Der Gegenstandsbereich der vorliegenden Masterarbeit leitet sich aber nicht aus der Beobachtung eines vorhandenen Phänomens (d.h. Chöre, die in arabischer Sprache singen) her, sondern hat seinen gedanklichen Ausgangspunkt in der Theorie, nämlich im Begriff der *ᶜAṣabīya* bei Ibn Ḫaldūn[2]. Die Herleitung dieses Gegenstandsbereichs soll im Folgenden kurz skizziert werden:
Die *ᶜAṣabīya* ist für Ibn Ḫaldūn eine der Hauptursachen allen Geschehens: „Der berühmteste Teil seines Geschichtswerks, die *Einleitung (muqaddima)*, deckt als Hauptursache in allem Geschehen die *ᶜasabiya* auf. Sie kann bei Ibn Khaldun für vieles stehen: für die Blutsverwandtschaft, den Stammesgeist, die Stammessolidarität, das Gemeinschaftsgefühl, die politische Tatkraft oder die Macht, die sich zu behaupten weiß.“[3] Allen verschiedenen Auffassungen der *ᶜAṣabīya* aber ist ein positives Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, ein Gefühl, das ein gemeinsames Ich der Gruppe erzeugt, gemeinsam[4].

Die *ᶜAṣabīya* bildet einen der beiden Schlüsselbegriffe im Denken von Ibn Ḫaldūn. Der andere ist die *ᶜUmrān*: „Umran bildet das ausdrückliche Objekt der neuen khaldunischen Wissenschaft und steht für jede Form menschlicher Zusammenarbeit über dem Niveau individueller Barbarei.“[5]
ᶜUmrān „(…) bezeichnet das kulturelle und wirtschaftliche Ganze einer Gruppe von Menschen, die kooperieren, um zu überleben, also das Resultat der natürlichen Notwendigkeit menschlicher

2 Die persönliche Entscheidung, eine Masterarbeit aus diesem Begriff herzuleiten, stützt sich auf die Behandlung von Texten von Ibn Ḫaldūn im Seminar ‚Medieval Texts‘, angeboten im Sommersemester 2017 durch Daniel Mahoney. Mein ausdrücklicher Dank an dieser Stelle für die anregende Lehrveranstaltung.
3 Ottmann 2004, S. 156; zum Begriff der *ᶜasabiya* vgl. im Originaltext: ᶜAbd as-Salām aš-Šadādī (ed.) 2005. *Ibn Khaldun, Muqaddima.* Vol. 1. Dar al-Bayḍā‘ (ḥizāna Ibn Ḫaldūn, bayt al-funūn wa l-ᶜulūm wa l-ādāb), p. 205ff.; vgl. in Übersetzung: Rosenthal, Franz. 1980. *Ibn Khaldūn. The Muqaddimah. An Introduction to History.* Translatedfrom the Arabic by Franz Rosenthal in three Volumes. New York (Princeton University Press, Bollingen Series XLIII) (Second Printing of Second Edition); Vol. 1, p.261ff.
4 Vgl. Enz 2012, S. 96
5 Enz 2012, S. 41

Gesellschaft. (...) Schwache, einfache Umran kommt Gruppen zu, die nur ihre absoluten Grundbedürfnisse befrieidigen können. Sobald ein Arbeitsüberschuss Luxus generiert, entwickelt er sich, bis er im differenzierten Leben der großen Städte mit all seinen Annehmlichkeiten seine höchste Stufe findet.“[6] Dem Begriff der *ᶜUmrān* stellt Ibn Ḫaldūn aber notwendigerweise die *ᶜAṣabīya* zur Seite, denn: „Der Begriff Umran erklärt [zwar] die Unterschiede zwischen dem Lebensstandard der Bewohner der Städte und dem der Bewohner der Steppen und Wüsten. Den großen Unterschied zwischen den beiden Gruppen im Hinblick auf ihre politische Aktivität, den Ibn Khaldun beobachtet, kann dieser Begriff [aber] nicht erklären. Deshalb wird ein neuer Begriff eingeführt: Asabiya ist das, was die Bewohner der Steppen mit nur wenig entwickelter Kultur haben und was den Bewohnern der kulturell hochstehenden Städte fehlt.“[7] Denn die physische Nähe der ersteren und deren gegenseitiger Beistand wirken sich aus: „Die Beziehung zwischen Menschen, die einander helfen und beistehen, führt zur inneren Einigkeit. Die Asabiya ist also zunächst das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gruppe und das Mitfühlen mit allen anderen Mitgliedern derselben Gruppe.“[8]

---

6 Enz 2012, S. 43

7 Enz 2012, S. 43; in diesem Zusammenhang ist auch die Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärgruppen relevant. Cooley (1864-1929), der den Begriff der Primärgruppe geprägt hat, versteht darunter „(…) Gruppen, die durch eine sehr enge unmittelbare persönliche Verbindung (face-to-face association) und Kooperation gekennzeichnet sind. Sie sind primär in verschiedener Hinsicht, aber hauptsächlich in derjenigen, dass sie fundamental an der Herausbildung der Sozialnatur und der sozialen Ideale der Individuen beteiligt sind. Das Ergebnis dieser sehr engen Verbindung ist – psychologisch betrachtet – eine gewisse Verschmelzung (fusion) von Individualitäten in einem gemeinsamen Ganzen, so dass das eigene Selbst zumindest für viele Zwecke identisch ist mit dem gemeinsamen Leben und dem Ziel der Gruppe. Der vielleicht einfachste Weg, diese Gemeinsamkeit zu beschreiben, besteht in der Feststellung, dass sie (…) zu einem ‚Wir‘ geworden ist. Sie setzt jene Form der Sympathie und der gegenseitigen Identifikation voraus, für die das ‚Wir‘ der natürliche Ausdruck ist. Man lebt mit dem Gefühl der Gemeinsamkeit und findet die wichtigsten Ziele seines Strebens in diesem Gefühl.“ (Schäfers 2016, S.158). Das wichtigste Kennzeichen der Sekundärgruppe ist hingegen „(…) deren Zweckgerichtetheit. Die Kontakte in der Sekundärgruppe sind nicht so häufig und ungezwungen wie in der Primärgruppe, sondern mehr durch rechtliche und formelle Abmachungen geregelt. Die Beziehungen untereinander sind unpersönlich und statt auf den ganzen einzelnen Menschen nur auf einen Ausschnitt der Person beschränkt (z. B. auf die Ausübung der Berufsrolle). Sekundärgruppen sind meist Vereine, Betriebe, Anstalten, Verbände usw., also das, was im heutigen Sprachgebrauch meist unter den Begriff »Organisation« oder »Institution« fällt.“ (Steiger/Lippmann 2013, S. 320). Auf den ersten Blick wären Stämme eher den Primär- als den Sekundärgruppen zuzuordnen, aber bereits hier gibt es starke Ausdifferenzierung (vgl. Varisco 1995, S. 142ff.). Varisco gebraucht eine Körpermetapher, um Stämme in *šaᶜb*, *qabīla*, *ᶜimāra*, *baṭn*, *faḫiḍ* und *faṣīla* einzuteilen. Die Vereinigung des *šaᶜb* kann durchaus als Sekundärgruppe aufgefasst werden, denn: „The shaᶜb comprises a broad range of kin rather than a cohesive group. The members of a shaᶜb could never gather together in one place, even in the imagination of a medieval Arab genealogist. Nevertheless, the term shaᶜb is often used by Islamic scholars to refer to a major Arab genealogical grouping in the distant past, such as the basic distinction between ᶜAdnān, for the northern Arabs, and Qaḥṭān, for the southern Arabs. The basic distinction between northern and southern Arabs is ideological rather than practical.“ (Varisco 1995, S. 142). Die nächstfolgenden Einheiten könnten hingegen als Primärgruppen aufgefasst werden: *qabīla* „(…) is a group in which the members meet face-to-face (...)“ (Varisco 1995, S. 143); *ᶜimāra*: „One of the classical definitions of this term is a large tribal segment that can take care of itself.“ (Varisco 1995, S. 143); *baṭn* und *faḫiḍ:* „Several ethnographic examples support the idea that in the formal genealogical model baṭn is a more inclusive segment level than fakhidh. (…) In the ethnographic literature the term fakhidh is often used for a patrilineal descent group of five generations' depth.“ (Varisco 1995, S. 143); und *faṣīla*: „The family, in the sense of the descendants of a living "father," is the *faṣīla*.“ (Varisco 1995, S. 143).

8 Enz 2012, S. 44

Soweit in Kurzfassung die Bedeutung der Begriffe *ᶜAṣabīya* und *ᶜUmrān* bei Ibn Ḫaldūn.

Ausgehend von der Ibn Ḫaldūn'schen *ᶜAṣabīya* richtete sich mein Interesse in weiterer Folge darauf, ob es gegenwärtige Theorien gibt, die diesen Begriff als Grundlage gebrauchen bzw. sich auf ihn stützen. Fündig geworden bin ich bei Arno Tausch[9], der den Begriff der *ᶜAṣabīya* aber mit neuem Inhalt auflädt: Er versteht darunter nicht nur die Verbundenheit, wie sie in Stammesgesellschaften vorherrscht, sondern einen positiven Wert, ja einen moralischen Imperativ, durch dessen Befolgung die gegenwärtige Welt ein besserer Ort wird. Die *ᶜAṣabīya* ist Tausch zufolge imstande, in einer globalisierten Welt für eine aktive Gesellschaftsbeteiligung der/des einzelnen Menschen zu sorgen. Tausch führt in seiner Studie *What 1.3 Billion Muslims Really Think. An Answer to a Recent Gallup Study, Based on the „World Values Survey“*[10] eine quantitative, multivariate Analyse der 'World Value Survey Data' durch und greift für die theoretische Fundierung seiner Arbeit auf die *ᶜAṣabīya* von Ibn Ḫaldūn zurück. In einem Diskussionspapier, das er 2009 gemeinsam mit Almas Heshmati veröffentlich hat[11], ist diese theoretische Fundierung bereits vorweggenommen. Er schreibt dazu: „A frequently asked question is whether 'modernization' without 'spiritual values' in a globalized world economy and world society possible in the long run? Starting from our multivariate analysis of the World Value Survey Data principal component analysis [PCA = Hauptachsentransformation, Singulärwertzerleger], it is shown that rather two factors are decisive in understanding global value change: a continuum of „traditional versus secular“, and a continuum „cheating versus active society“. Asabiyya is defined then empirically by the residuals from the two factor scores. Asabiyya in the 21st Century, as a way out from the modernization trap of societies, characterized by large-scale social anomaly, is a high secularism combined with a high active society score, thus avoiding the „modernization trap“ of an incereasingly secular society, which accepts cheating on taxes; accepts government benefit fraud and takind bribes. This re-discovery of the „acitve society pradigma“, inherent in Etzioni's sociological theory, for cross-national research on religion and economic growth also shows that the „acitve society“ of volunteer organization work is the best societal medicine against this kind of value decay, which is so common, according to our study, in countries like France, Brazil, or most of East Central Europe and the former USSR.“[12]

---

9 Vgl. Tausch, Arno; Heshmati, Almas. 2009. *Asabiyya: Re-Interpreting Value Change in Globalized Societies.* Bonn (Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit/Institute for the Study of Labour: IZA Discussion Paper 4459) und: Tausch, Arno. 2009. *What 1.3 Billion Muslims Really Think. An Answer to a Recent Gallup Study, Based on the „World Values Survey“*. New York (Nova Science Publishers, Inc.)

10 Tausch, Arno. 2009. *What 1.3 Billion Muslims Really Think. An Answer to a Recent Gallup Study, Based on the „World Values Survey“*. New York (Nova Science Publishers, Inc.);

11 Tausch, Arno; Heshmati, Almas. 2009. *Asabiyya: Re-Interpreting Value Change in Globalized Societies.* Bonn (Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit/Institute for the Study of Labour: IZA Discussion Paper 4459)

12 Tausch/Heshmati 2009, S. 2; es sollen in dieser Arbeit nicht Tauschs Thesen bewertet, sondern lediglich seine Verwendung des Begriffs der *ᶜAṣabīya* aufgezeigt und die Themenfindung nachgezeichnet werden.

Um Aussagen über die Entwicklung globaler Werte treffen zu können, entwirft Tausch ein Modell, das sich aus der „Secular Modern Society Dimension (Inglehart)“[13] einerseits, und andererseits aus der „Active Society Dimension (Etzioni)“ zusammensetzt[14]. Die *ʿAṣabīya* des 21. Jahrhunderts ergibt sich für Tausch diesem Modell zufolge – siehe obiges Zitat - aus einem hohen Grad an Säkularisation in Kombination mit einem hohen Grad an gesellschaftlichem Engagement („Active Society“). Das beste Mittel gegen den Werteverfall moderner Gesellschaften sieht er im gesellschaftlichen Engagement von Freiwilligenorganisationen.[15]

In obigem Zitat beruft sich Tausch ausdrücklich auf Amitai Etzioni's Theorie der „Active Society“, einer soziologischen Makrotheorie, die im klassischen soziologischen Paradigma „Handlungstheorien versus Systemtheorien“[16] eindeutig ersteren zuzurechnen ist und sich auf drei Säulen einer aktiven Orientierung menschlichen Handelns stützt: „(…) einen sehr selbst bewussten

13 Tausch beruft sich auf Inglehart‘s Modell des Übergangs von traditionellen zu modernen Gesellschaften und die Inglehart-Welzel-Landkarte globaler Werte (vgl. Tausch 2009, S. 127ff.); Inglehart‘s Konzept der Säkularisierung („Secularization“) beruht auf existentieller Sicherheit („Existential Security“), die sich aus zwei Axiomen zusammensetzt: dem „Axiom der Sicherheit“ (The Security Axiom) und dem „Axiom kultureller Traditionen“ (The Cultural Traditions Axiom); aus diesen beiden Axiomen leitet er fünf Hypothesen her, die folgende Bereiche betreffen: Religiöse Werte („Religious values“), Religiöse Glaubensüberzeugungen („Religious beliefs“), Religiöse Beteiligung („Religious participation“), Religiöser politischer Aktivismus („Religious political activism“) und Demographische Trends („Demographic trends“), vgl. dazu das Kapitel „The Thesis of Secularization Based on Existential Security“ in: Norris, P.; Inglehart, R. 2011. *Sacred and Secular. Religion and Politics Worldwide.* Cambridge – New York (Cambridge University Press, 2nd ed.), S. 13-27. - Das binäre Modell „religiös-säkular“ ist allerdings umstritten. So schreibt Ahmed Shahab in seiner 2016 erschienenen Abhandlung *„What is Islam? The Importance of Being Islamic.* Princeton and Oxford (Princeton University Press), dass das binäre Modell „religiös-säkular“ als Produkt der „westlichen Moderne“ dem historischen Phänomen Islam nicht gerecht werde: „(…) [T]he concept and term “religion” as it is used today in the language of modern analysis - both by scholars and by laymen - emerged in the wake of the devastating European “Wars of Religion” (1530–1630) as a product of Enlightenment and post-Enlightenment Europe. “Religion” was articulated as instrument and expression of the social and intellectual struggle of Europeans to free themselves from the monopoly of the totalizing truth-claims that were made by and exercised from the social, political, intellectual and material *institution* of the Christian Church. (…) To liberate themselves from their captivity in the truth-monopoly claimed by the Christian episteme and to liberate themselves from the institutional site of the social, political and economic operation of that Christian episteme, the practitioners of European Enlightenment thought and politics had to *carve out* for themselves a new and independent social and epistemological truth-space for “non-religion.” (…) In other words, the long-Enlightenment re-constitution and re-emplotment of the space and content of “religion” took place *in relation to and in distinction from* the constitution and emplotment of “secular.” (…) This New Truth-World Order, with its re-constitution and re-emplotment of religion and non-religion was successfully established and naturalized as a defining constitutive element of the infra-structure and cosmology of the Western Modern; that is to say, of the way in which the Western Modern conceives of and speaks about the natural order of a world in which the “religious” is *self-evidently distinguishable* from the “non-religious.” The Western Modern is a *Weltanschauung* that constrains us to think in certain ways and with certain categories, as well as not to think in certain ways and to not think without certain categories.“ (Ahmed 2016, S. 177f.) - Zu Ahmed Shahabs hermeneutischem Ansatz und Begriff von Islam und dessen multidimensionalem Konzept von „Pre-Text, Text, Con-Text“ vgl. das Kapitel „Islam und Musik“, S. 134-158 dieser Masterarbeit

14 Vgl. Tausch 2009, S. 131

15 Vgl. Tausch 2009, S. 131, vgl. Tausch/Heschmati 2009, S. 2; die Entscheidung, eine Masterarbeit über Chorgesang zu schreiben, fiel genau an dieser Stelle und ist durchwegs persönlicher Natur, ist doch die Teilnahme an Chören eines der spärlichen gesellschaftlichen Engagements in Freiwilligenorganisationen des Verfassers dieser Zeilen.

16 Auf das Schema „Handlungstheorien versus Systemtheorien“ ist die Soziologie freilich nicht reduzierbar; für einen generellen Überblick über soziologische Theorien vgl. z.B. Kneer, G.; Schroer, M. (Hrsg.) 2009. *Handbuch Soziologische Theorien.* Wiesbaden (Springer, VS Verlag für Sozialwissenschaften)

und wissenden Aktor; ein oder mehrere Ziele, an deren Verwirklichung er engagiert ist; sowie Zugang zu den Schaltstellen (der Macht), die die Neufestsetzung des sozialen Codes ermöglichen. (Wir wiederholen, dass das aktive Selbst in der Regel kein Individuum ist; ein einzelner Mensch ist im allgemeinen unfähig, soziale Großgruppen zu transformieren. Aktive soziale Aktoren sind Verbindungen von Personen, die ihre soziale Gemeinsamkeit aktivieren und so ihr kollektives Leben und ihr individuelles Selbst ändern.)“[17] Zusammengefasst ergibt dies die Losung: „Aktiv sein heißt bewusst sein, engagiert sein, Macht haben.“[18]

Etzioni beruft sich in seinem Verständnis von Bewusstsein ausdrücklich auf Marx, er distanziert sich aber von dessen Unterscheidung des richtigen („wissenschaftlichen“) vom falschen Bewusstsein: „Unser Konzept von Bewusstsein kommt dem von Marx (...) ziemlich nahe, obwohl das, was Marx als Klassenbewusstsein bezeichnet, hier als gesellschaftliches Selbstbewusstsein konzipiert ist, das sowohl einer Klasse als auch anderen gesamtgesellschaftlichen Einheiten eigen sein kann. Während Marx darüber hinaus sein Konzept auf sozio-politisches Bewusstsein beschränkt, sprechen wir von einem generalisierten Bewusstsein, das sich auch auf andere Kategorien von Objekten, Beziehungen und Prozessen richten kann. Vor allem aber ist Marx‘ Verwendung dieses Konzepts, wie auch anderer, ideologisch. Marx sieht das Bewusstsein der einen Klasse als „wissenschaftlich“ und das der anderen als falsch. Für uns unterscheiden sich zwar die gesellschaftlichen Einheiten danach, wieweit sie gesamtgesellschaftliches oder Bewusstsein von sich selbst besitzen, aber keine Einheit hat a priori ein valideres Wissen als die anderen, nicht einmal die Intellektuellen (…). Schließlich sollte noch bemerkt werden, dass Marx, genau wie Mannheim, oft vom *Wissen* anstatt vom *Bewusstsein* spricht. In unserer Verwendung des Begriffs kann *Wissen falsch sein; Bewusstsein aber kann eingeschränkt, irregeleitet oder ungerichtet sein, nicht aber falsch*. Gesellschaftliches Bewusstsein ist ein Ausdruck der Stufe, des Umfangs und der „Themen“ der Aufmerksamkeit, nicht des Informationsgrades (…).“[19] Zum Aktiv-Sein und zur Machtfrage schreibt Etzioni: „Die Geschichte handelt von den Spielen und Kämpfen sozialer Giganten, und deren Aktionen spiegeln sich wider in Gestalt und Struktur der Gesellschaft. Armeen und Kirchen, Stämme und Klassen – dies sind die Akteure der sozialen Welt. (…) Was wir im Sinne haben, ist vielmehr eine Erweiterung des Rahmens der allgemeinen Theorie um eine neue Subdisziplin – die Makrosoziologie -, welche Gesellschaften als ganze, ihre Komponenten und sich wandelnden Kombinationen zum zentralen Gegenstand haben würde, genauso wie die Mikrosoziologie sich auf die Untersuchung der Beziehungen in Kleingruppen spezialisiert.“[20]

17 Etzioni 1975, S. 28
18 Etzioni 1975, S. 29
19 Etzioni 1975, S. 249
20 Etzioni 1975, S. 66

Was aber hat Etzioni‘s soziologische Makrotheorie mit Chören zu tun? Wie lassen sie sich mit seiner Theorie der ‚Active Society‘ in Einklang bringen? Braucht es ein revolutionäres Bewusstsein und eine Massenbasis, um beispielsweise das „Ave Maria“ in angemessener Form singen zu können? Und inwiefern trifft der Begriff der *ᶜAṣabīya* auf Chöre zu, die zwar auch gekennzeichnet sind durch ein positives Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, ein Gefühl, das ein gemeinsames Ich der Gruppe erzeugt, das aber doch weit entfernt ist von den existentiellen Implikationen, denen die Primärgruppen der Steppenbewohner ausgeliefert sind?[21]
Auf die Frage der Zuordnung von Chören hat die Organisationssoziologie einige Antworten bereit. In seinem Artikel „Der Verein – ein blinder Fleck der Organisationssoziologie“[22] versucht Walther Müller-Jentsch eine Einteilung von „freiwilligen Vereinigungen“ (*voluntary associations*) und entwirft dazu folgende Tabelle:

Abbildung: Freiwillige Vereinigungen[23]

	expressiv	instrumentell-expressiv	instrumentell
lokal/regional	Selbstzweck-*Verein* Stammtisch Kränzchen	Ideeller *Verein* Bürgerinitiative	Selbsthilfe-, Fremdhilfe-*Verein* Genossenschaft
überregional	Bund Sekte Glaubens-gemeinschaft	NGO Soziale Bewegung	Partei Interessen-verband Professionelle Vereinigung

Wenn Chöre/Gesangsvereine als „freiwillige Vereinigungen“ aufgefasst werden, so sind sie im Regelfall im Schnittpunkt von „expressiv“ und „lokal/regional“ aufzufinden und als „Selbstzweckvereine“ zu bezeichnen.

21 In den Begriffen von Ibn Khaldun formuliert: Chöre setzen bereits, um entstehen zu können, eine sehr hohe *ᶜUmrān* und durch hohe Arbeitsteilung bestimmte Gesellschaften voraus, die den Bewohnern der Steppen fehlt - die aber umgekehrt eine hochentwickelte *ᶜAṣabīya* besitzen, die wiederum Gesellschaften mit einer hohen *ᶜUmrān* fehlt.

22 Müller-Jentsch, Walther. 2008. „Der Verein – ein blinder Fleck der Organisationssoziologie“. In: *Berliner Journal für Soziologie*, BJS 18 (2008) 3: S. 476-502; zur Organisationssoziologie allgemein vgl. Endruweit, Günther. 1981. *Organisationssoziologie.* Berlin, New York (Walter de Gruyter)

23 Müller-Jentsch 2008, S. 480

Als „freiwillige Vereinigungen“ sind Chöre ein Teil der Zivilgesellschaft[24]. In diesem Sinne korrespondiert der *ʿAṣabīya*-Begriff Arno Tauschs und Etzioni‘s Begriff der „Active Society“ mit – um einen Begriff vorzuschlagen, der meiner Ansicht nach zutreffender ist und die Makroebene Etzionis mit der Mikroebene, auf der die Kleingruppen der Chöre anzusiedeln sind, verbindet - der Theorie des „sozialen Kapitals“, wie sie von Robert Putnam entwickelt wurde[25], der sich seinerseits auf den Sozialreformer L. Judson Hanifan beruft, der den Begriff zum erstenmal verwendet hat. Dieser schreibt:

„In the use of the phrase social capital I make no reference to the usual acceptation of the term capital, except in a figurative sense. I do not refer to real estate, or to personal property or to cold cash, but rather to that in life which tends to make these tangible substances count for most in the daily lives of people: namely good will, fellowship, sympathy, and social intercourse among the individuals and families who make up a social unit. . . . The individual is helpless socially, if left to himself. . . . If he comes into contact with his neighbor, and they with other neighbors, there will be an accumulation of social capital, which may immediately satisfy his social needs and which may bear a social potentiality sufficient to the substantial improvement of living conditions in the whole community.“[26]

Der Nutzen, den Soziales Kapital Hanifan zufolge erzeugt, betrifft sowohl den privaten als auch den öffentlichen Bereich:

---

24 Dies gilt seit dem Zeitalter der sog. „Bürgerlichen Gesellschaft“ bis in die heutige Zeit, in der sich Chöre zumeist als Vereine sowohl im soziologischen als auch juristischen Sinn konstituieren. Dass dies bis in die frühe Renaissancezeit anders war und oft Waisenkinder zur Chorbildung herangezogen wurden, zeigt folgendes Zitat von Garretson aus seiner Abhandlung *Choral Music: History, Style, and Performance Practice*: „Traditionally, the Church has taken in, sheltered, and educated orphans. As part of their training, some of these children were prepared for participation in the solemn rites and services of their churches. Initially, boys were used to perform ceremonial rather than musical functions – as altar servers, holy water bearers, and so on. In time, however, the more musically talented boys were given intensive music instruction and participated along with men in the performance of church music of the early Renaissance. Schools for the training of choristers had their beginnings as early as the fourth century. These *scholae cantorum* were sometimes called *orphanotropia* in reference to the orphan children that they sheltered and trained.“ (Garretson 1993, S. 8). Und in der „Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert“ schreibt Irmgard Jungmann zur Entwicklung des deutschen Chorwesens: „Die Entwicklung des Chorwesens stand in mehr oder weniger engem Bezug zu patriotisch-nationalen Strömungen der Zeit. War der Chorgesang zuvor weitestgehend von den im Rahmen der Kirchenmusikpflege ausgebildeten Chören getragen worden, so wurde dem gemeinsamen Singen nun eine gemeinschaftsfördernde, patriotische Kraft zugeschrieben, die verschiedenartige Phantasien beflügelte: kulturell-elitäre, nationale als auch liberale.“ (Jungmann 2008, S. 78). Jungmann unterscheidet verschiedene Ebenen, auf denen sich das gemeinschaftliche, vorrangig vierstimmige Singen ausbildete: 1. die Norddeutschen Liedertafeln, 2. die Süddeutschen Männergesangsvereine, 3. die Lieder der Turnbewegung und 4. die Gründung von Singakademien bis zu den Nationalen Konzerten und Musikfesten (vgl. Jungmann 2008, S 78ff.)

25 Auch Bourdieu verwendet diesen Begriff, allerdings in einer anderen Bedeutung: während Putnam darunter ein kollektives Vermögen versteht, ist bei Bouridieu eher ein individuelles gemeint im Sinne von ‚sozialem Prestige‘.

26 Hanifan L. J. 1916. “The Rural School Community Center,” In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 67 (1916), S. 130 (Zitiert in: Putnam, Robert D. (ed.) 2002. *Democracies in Flux: The Evolution of Social Capital in Contemporary Society.* Oxford, New York (Oxford University Press), S. 4)

„The community as a whole will benefit by the coöperation of all its parts, while the individual will find in his associations the advantages of the help, the sympathy, and the fellowship of his neighbors. . . . When the people of a given community have become acquainted with one another and have formed a habit of coming together occasionally for entertainment, social intercourse, and personal enjoyment, then by skillful leadership this social capital may easily be directed towards the general improvement of the community well-being.“[27]

Chöre verfolgen zumeist kein explizit politisches Programm, sind aber dennoch Träger von Zivilgesellschaft, die in den gesellschaftspolitischen Korpus hineinwirken und eine gesellschaftsbildende Funktion haben. So ist z.B. im Programm des „Lebanese International Choir Festival 2017“ zu lesen: „LICF is a festival with a mission! It is the first step toward promoting and developing choral singing and the composition of Arabic music for choirs in Lebanon and the Arab world through choir networking on an international scale. - Long Term Purpose and Dream: To proudly defend an image of the Arabic countries through the values of choral singing: mutual understanding, co-operation, self-development, living together, promoting peace, and being transformed by each other’s cultures and heritages thanks to the unique experience of vibrating together when we sing in harmony!“[28]
Mit diesem Zitat sollen einige allgemeine Betrachtungen, die mit „Arabischem Chorgesang“ in Zusammenhang stehen, eingeleitet werden.

Das Curriculum

In ihrer Monographie über „Fayrūz und die Brüder Raḥbānī. Musik, Moderne und Nation im Libanon“[29] schreibt Ines Weinrich: „Im Frühjahr 1997 lieferte sich der Direktor des libanesischen Nationalkonservatoriums für Musik, Walīd Ġulmīya, in einer TV-Show ein regelrechtes Fernsehduell mit dem irakischen Musiker Munīr Bašīr angesichts der Frage, ob musikalische Improvisation eine erste Übung und Vorstufe auf dem Weg zur Komposition sei (Ġulmīya) oder die höchste Stufe künstlerischen Ausdrucks nach einer langen Phase des Erlernens (Bašīr). Beide hatten dabei unterschiedliche Konzeptionen von „Musik“ vor Augen: für Bašīr bewegte sie sich innerhalb der klassischen arabischen Musik und der kunstvollen Ausführung von *maqāmāt*, die sowohl die

27 Hanifan L. J. 1916. “The Rural School Community Center,” In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 67 (1916), S. 130 (Zitiert in: Putnam, Robert D. (ed.) 2002. *Democracies in Flux: The Evolution of Social Capital in Contemporary Society.* Oxford, New York (Oxford University Press), S. 4-5)
28 vgl. http://licfestival.org/ unter: Vision (Zugriff am 25.5.2019)
29 Weinrich, Ines. 2006. *Fayrūz und die Brüder Raḥbānī. Musik, Moderne und Nation im Libanon.* Würzburg (ERGON Verlag; Mitteilungen zur Sozial- und Kulturgeschichte der Islamischen Welt, Band 21)

Beherrschung musikalischer Regeln als auch Virtuosität und das Erzeugen von *ṭarab* demonstriert. Für Ġulmīya lag die Weiterentwicklung arabischer Musik im Schreiben großer symphonischer Werke, die auf Themen aus der arabischen Geschichte und arabischen *maqāmāt* (vorzugsweise ohne hindernde Mikrointervalle) basieren, ansonsten sich überwiegend europäischer Kompositionstechniken bedienen.“[30]

Mit dieser Auseinandersetzung sind zwei verschiedene Musikauffassungen angesprochen, von denen die eine als traditionell arabische, auf *Maqāmāt*[31] beruhende, die andere als okzidentale, akkord-harmonische Musikauffassung bezeichnet werden könnte.[32] Diese Dichotomie kommt auch im Curriculum des „Lebanese National Higher Conservatory of Music“[33] zum Ausdruck, das aus zwei Fakultäten (Abteilungen/Departments) besteht: dem „Occidental Department“ und dem „Oriental Department“.[34]

Das „Occidental Department“ bietet folgende Studienmöglichkeiten an:

- Holzblasinstrumente (Flöte, Blockflöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Saxofon)
- Blechblasinstrumente (Waldhorn, Trompete, Posaune, Tuba)
- Streichinstrumente (Violine, Viola, Cello, Kontrabass)
- Percussion (Percussion und traditionelle Percussion)
- Keyboard und andere (Piano, Akkordeon, Harfe, klassische Gitarre, Oper)
- Komposition und Musiktheorie (die „Komposition“ beinhaltet die Fächer: Harmonielehre, angewandte Harmonielehre, Kontrapunkt, Analyse, Orchestrierung, Kompositionstechniken, Fuge, Geschichte der okzidentalen Musik, orientalische Theorien/*naẓarīyāt šarqīya*, Geschichte der orientalischen Musik, Piano_sec, Dirigieren, Musiktechnologie, Kunstgeschichte, Chorbildung, Partiturenlesen[35]; die „Musiktheorie“ beinhaltet die Fächer: Solfeggio, Theorie, Fuge,

30 Weinrich 2006, S. 63

31 Vgl. hierzu die Kapitel „Die Musik des arabisch-türkisch-persischen Raumes“ (S. 44-50) und „Das *Maqām*-Phänomen“ (S. 50-56) dieser Masterarbeit

32 Vgl. hierzu das Kapitel „Arabisches und Abendländisches Tonsystem“ (S. 64-70) dieser Masterarbeit

33 Vgl. http://www.conservatory.gov.lb/program (Zugriff am 8.5.2019)

34 Die Webseite des „High Institute of Music“ (*al-Maᶜhad al-ᶜālī li-l-mūsīqā*) in Damaskus weist diese Zweiteilung nicht auf, ist aber inhaltlich ähnlich in folgende Abteilungen (*aqsām*) aufgeteilt: *Qism al-ālāt al-watarīya* (Saiteintrumente: Violine, Viola, Cello, Kontrabass, Gitarre); *Qism al-ālāt an-nafẖīya wa-l-īᶜqācīya* (harmonische Blasinstrumente: Holzblasinstrumente: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott; Blechblasinstrumente: Trompete, Posaune, Horn, Tuba); *Qism al-biyānū* (Orgel, Cembalo, Harfe); *Qism al-mūsīqā l-ᶜarabīya* (ᶜŪd, Buzuq, Nāy, orientalischer Gesang/*Ġinā’ šarqī*); *Qism al-adā’ al-urkistrālī wa-l-kūrāl* (Orchester- und Chorleitung); *Qism mūsīqā l-ḥuǧra* (Kammermusik); *Qism al-ġinā’ al-kalassikī* (klassischer Gesang); *Qism al-ᶜulūm an-naẓarīya* (theoretischer Unterricht: 1. Solfège, 2. Harmonielehre, 3. Kontrapunkt, 4. Arrangement, 5. Geschichte der westlichen Musik, 6. Geschichte der arabischen Musik, 7. Arabische Musiktheorien, 8. Musikanalyse, 9. Kunstgeschichte, 10. Ästhetik, 11. Arabische Sprache, 12. Fremdsprache, 13. Geschichte und Kultur der Nation und des Sozialismus, 14. Chorleitung, 15. Leitung eines Instrumentalensembles, 16. Musikinstrumentengeschichte (vgl. https://www.him-damascus.com/Abouts/84/Ar, Zugriff am 11.5.2019)

35 Vgl. http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/37.pdf (Zugriff am 12.5.2019): Übersicht für das Studienjahr 2018/19

Orchestrierung, Geschichte der okzidentalen Musik, orientalisches Solfeggio/*sūlfīğ šarqī*, orientalische Theorien/*naẓarīyāt šarqīya*, Dirigieren, Kunstgeschichte, Musiktechnologie, Piano_sec, Chorbildung, Harmonielehre, angewandte Harmonielehre, Kontrapunkt, Analyse, Abschlussexamen I, Abschlussexamen II[36];

Das „Oriental Department" bietet folgende Studienmöglichkeiten an:
- Vocal Arts (Lyrical Singing, Oriental Singing)
- Instrumente (Daff, Nāy, ᶜŪd, Qānūn, Ṭabla);[37]

Der Lehrplan für „Lyrical Singing" (*Ġinā' līrīk*) enthält folgende Fächer: *Sūlfīğ šarqī* (orientalisches Solfeggio), *Naẓarīyāt šarqīya*, *Tarkīz ṣawt* (Akzentuierung), *Kūrāl*, *Muwaššaḥāt*, Piano_sec, *Taḥlīl fī l-mūsīqā l-ᶜarabīya* (Analyse arabischer Musik), history of occidental music, history of oriental music, history of art, music technology sec;[38]

Und der Lehrplan für „Oriental Singing" (*Ġinā' šarqī*) enthält folgende Fächer: *Sūlfīğ šarqī* (orientalisches Solfeggio), *Naẓarīyāt šarqīya*, *ᶜŪd ṯānawī*, *Tağwīd*, *Kūrāl*, *Muwaššaḥāt*, *Siryānī* (Syrisch), *Bīzanṭī* (Byzantinisch), *Taḥlīl fī l-mūsīqā l-ᶜarabīya* (Analyse arabischer Musik), history of occidental music, history of oriental music, music technology sec, history of art;[39]

Zur Tatsache, dass okzidentale Musikkonzepte zur Stützung orientalischer herangezogen werden (wie z.B. im *Sūlfīğ šarqī*), schreibt Ines Weinrich: „Die Unzulänglichkeiten standardisierter pädagogischer Konzepte und institutionalisierten Unterrichts ist bis heute ein Thema für arabische Komponisten und Musikprofessoren, die sich um eine entsprechende Gestaltung der Curricula ihrer Institute bemühen. So ist es heute nicht nur selbstverständlich, dass in den arabischen Musikinstituten europäische Musiktheorie unterrichtet wird, sondern auch, dass arabische Musik durch europäische, leicht modifizierte Notenschrift und Solfège vermittelt wird. (…). Im Instrumentenunterricht bedient man sich heute europäischer Instrumentenschulen (z.B. Geigenschulen), die für die jeweiligen Bedürfnisse leicht abgeändert werden. Hinzu kommen

36 Vgl. http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/56.pdf (Zugriff am 12.5.2019): Übersicht für das Studienjahr 2018/19; die Studienmöglichkeiten, die das „Occidental Department" beinhaltet, werden auch von der Musikuniversität Wien angeboten, vgl. https://www.mdw.ac.at/72/ (Zugriff am 8.5.2019); diese bietet darüber hinaus noch weitere Studienmöglichkeiten an, wie: Musiktherapie, Ethnomusikologie, Darstellende Kunst, Film und Fernsehen, Musikpädagogische Studien

37 Für eine detaillierte Übersicht der Lehrpläne der jeweiligen Studienrichtungen im Studienjahr 2018/19 sind pdf-Formate downloadbar unter http://www.conservatory.gov.lb/program (Zugriff am 8.5.2019)

38 Vgl. http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/40.pdf (Zugriff am 11.5.2019)

39 Vgl. http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/41.pdf (Zugriff am 11.5.2019)

Instrumentalschulen arabischer Musikpädagogen, welche sich an europäischen Modellen orientierten, arabischen Instrumenten und Anforderungen arabischen Instrumentalspiels aber eher gerecht werden. (…) Neben sukzessiver Vermittlung von der Lage der Töne und ihrer Produktion mit dem Instrument nehmen Fingerübungen und andere technische Übungen zur Virtuosität einen breiten Raum ein. Abgelöst wurde hierdurch eine auditive Lehre, welche sich traditionell auf ein enges Lehrer-Schüler-Verhältnis stützte. Durch intensives Hören, Repetieren und Memorieren wurden die Regeln des Tonsystems und der instrumentalen wie vokalen Ausführung von *maqāmāt* erlernt, bis das Wissen so weit gefestigt war, dass der Schüler oder die Schülerin individuelle Elemente ins Musizieren einbringen konnte.“[40]

Ein Fürsprecher dieser traditionellen Vermittlung arabischer Musik ist Habib Hassan Touma (Ḥabīb Ḥassan Tūmā). Er sieht die Übernahme okzidentaler Musikkonzepte kritisch und bezieht in dem eingangs zitierten Streitgespräch zwischen Walīd Ġulmīya und Munīr Bašīr eindeutig Position für Munīr Bašīr, wenn er schreibt: „Der traditionelle arabische Komponist ist oft zugleich auch der Interpret seiner Kompositionen. Ebenso ist der Musiker nicht immer nur Nachvollziehender von musikalisch Vorgegebenem, sondern – etwa bei Musikformen wie dem *maqām al-ᶜirāqī*, der *nauba*, dem *taqsīm*, dem *layālī* und dem *mawwāl* – zugleich auch innerhalb eines durch die Tradition vorgegebenen Rahmens in musikalisch schöpferischer Weise tätig. Bei der Paraphrasierung überlieferten Musikgutes wird der Interpret zum Komponisten.“[41] Diese Einheit von Komponist und Interpret aber sieht er durch die Übernahme westlicher Musikkonzepte gefährdet: „Seit Beginn dieses [20.] Jahrhunderts ist die Tendenz spürbar, die Bedeutung des Komponisten höher zu bewerten und in einer Deutlichkeit von der Funktion des Ausübenden zu trennen, wie sie die Tradition zuvor nicht kannte. In der Folge traten traditionelle Musikgattungen, bei denen der Name des Komponisten üblicherweise nicht Teil der Überlieferung war, in den Hintergrund. (…) Auch in der Überbewertung des Komponisten manifestiert sich letztendlich die Tendenz, westliches Gedankengut aufzugreifen (…).“[42]

40 Weinrich 2006, S. 53f.

41 Touma 1998, S. 179

42 Touma 1998, S. 180; für eine Übersicht über traditionelle arabische Musikgattungen siehe Touma 1998, S. 85-148 („V. Gattungen der weltlichen Kunstmusik“) und S. 188-206 („VIII. Religiöse Musik“); als „Gattungen der weltlichen Kunstmusik“ nennt Touma die *Andalusī nūba*, den *Muwaššaḥ,* den *Dōr,* die *Fiğīrī-Gesänge* am Arabischen Golf, die *Qaṣīda*, die *Layālī*, den *Mawwāl*, das *Taqsīm*, den *Bašraf* und den *Samāᶜī*, die *Taḥmīla*, den *Dūlāb* und den *Ṣawt*. Und als Gattungen der „Religiösen Musik“ führt er an: die Lesung des Qur’ān, den *Aḏān*, den *Mawlid*, den *Madīḥ an-nabawī* und den *Ḏikr*. Einige der von Touma genannten Gattungen beinhalten auch die Mitwirkung von einstimmigen Chören und werden im Kapitel „Formen einstimmigen Arabischen Chor- und Gruppengesangs“ (S. 70-85) dieser Masterarbeit behandelt

Wie Ines Weinrich sieht auch er die auditive Lehre in Gefahr: „Der arabische Musiker war seit jeher nicht nur Komponist und Interpret in einer Person, sondern zugleich auch ein Lehrer. (…) Die Anlehnung an europäische Lehrprogramme und -methoden führte jedoch auch an den Musikschulen zu den bekannten Problemen im Zusammenhang mit der Erhaltung und Weiterentwicklung der traditionellen arabischen Musik. (…) In Europa entwickelte Unterrichtsmethoden zum Studium von Violine, Flöte etc. wurden in modifizierter Form auf das Erlernen arabischer Musikinstrumente und das Studium des Gesangs übertragen (…). Voraussetzung für das Studieren an das Musikschule ist das Beherrschen der europäischen Notenschrift."[43] Das Erlernen und die Aneignung von Musik durch die Notenschrift unterscheidet sich aber vom Erlernen modaler Strukturen, wie sie für die Maqāmāt[44] kennzeichnend sind, erheblich: „Modale Strukturen müssen (…) durch intensives Zuhören oder durch eine mündliche Unterweisung – also unter Ausschluss der Notenschrift – erlernt werden. Musikalische Formen wie *taqsīm* und *layālī* sind mit europäischer Notenschrift adäquat nicht wiederzugeben (...)"[45]

Dieser Einschätzung schließt sich Issam el-Mallah (ᶜIsām al-Mallāḥ) in seiner Abhandlung „Arabische Musik und Notenschrift"[46] an und fügt hinzu: „Die Adaptation der fremden Notenschrift als eines Teils abendländischer Musikkultur bringt es oft mit sich, dass noch andere Teile dieser fremden Kultur mitübernommen werden oder zumindest ihre Spuren in der zu notierenden Musik hinterlassen. Die akademische Ausbildung, die alle Notenschreiber durchlaufen haben, hinterlässt bei vielen von ihnen den Eindruck, dass die abendländische Musikkultur schon allein aufgrund der Tatsache, dass sie im Gegensatz zur arabischen eine Schrift kennt, der eigenen überlegen sei. Auch die Tatsache, dass abendländische Musik mehrstimmig, arabische aber einstimmig ist, lässt so manchem Notenschreiber arabische Musik als „unterentwickelt" erscheinen. Die Zaubermacht eines Klaviers und der sich darauf entfaltenden Mehrstimmigkeit – welches beides an allen Musikhochschulen, egal welcher Fachrichtung, obligatorische Fächer sind – kanalisiert das Denken vieler Theoretiker und Praktiker auf dieses Vorurteil hin."[47]

---

43 Touma 1998, S. 186f.

44 Vgl. dazu die Kapitel „Das *Maqām*-Phänomen" (S. 50-56), „Improvisation und Notation" (S. 56-63) und „Arabisches und Abendländisches Tonsystem" (S. 64-70) dieser Masterarbeit

45 Touma 1998, S. 187

46 el-Mallah, Issam. 1996. *Arabische Musik und Notenschrift.* Tutzing (Verlegt bei Hans Schneider; Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 53)

47 el-Mallah 1996, S. 311f.; zum Einfluss europäischer Notenschrift auf die arabische Musik vgl. el-Mallah 1996, S. 304-342 („4. Die substantielle Veränderung der arabischen Musik durch die Übernahme europäischer Notenschrift"); vgl. hierzu die Arbeitsteilung innerhalb der *Firqat al-mūsīqā al-ᶜarabīya* in Ägypten: „Für öffentliche Aufführungen der alten traditionellen Musik gründete das ägyptische Kultusministerium im Jahre 1967 die Gruppe *Firqat al-mūsīqā al-ᶜarabīya*. Die musikalische Leitung übernahm ein Mann, der aufgrund seiner akademischen Ausbildung sowohl mit abendländischer als auch arabischer Musik vertraut war, nämlich der *qā'id* (‚Dirigent', oft auch als Maestro bezeichnete) ᶜAbd al-Ḥalīm Nuwaira. Neben Nuwaira und dem *ḥafiẓ* [der *ḥafiẓ* ist eine Person, die noch ganz in der Linie der alten schriftlosen Überlieferungstradition steht und daher in der Lage ist, die Melodien der historischen Gattungen mündlich oder mit Hilfe eines Instrumentes wiederzugeben; vgl. el-Mallah

Die Mehrstimmigkeit aber fehlt, wie im Zitat von el-Mallah bereits angesprochen, in traditionellen arabischen Musikformen.[48] Auch diese wurde als westliches Musikkonzept übernommen und ist ein Charakteristikum von Chören im engeren Sinn, die zumeist in den vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass angelegt sind. Sie war auch maßgebend für die beiden in dieser Masterarbeit behandelten Chorfestivals *Aṣwātunā* und das *Lebanese International Choir Festival*.

Zu mehrstimmigem Chorgesang schreibt Edward Torikian, der eng mit dem *Fayḥā'*-Chor, dem Veranstalter des *Lebanese International Choir Festival* 2015 und 2017, verbunden ist und die meisten Arrangements für ihn schreibt, in seinem Artikel *Arabic Chant, from the Monodic Tradition to the Choral Work*[49]: „In the beginning of the twentieth century, polyphonic choirs were uncommon in the Arab world, for several socio-cultural and musical reasons. In fact, besides the rejection of mingling men and women in order to form a mixed choir in middleastern society, the modal music of the Arab-Islamic area remained essentially monophonic and did not make any polyphonic addition; this latter persists today for musicians devoted to the roots of the monophonic tradition. Further, many technical obstacles made it difficult to develop Arabic polyphonic chants.

- First, until the early twentieth century Western notation was regarded as unable to accurately transcribe the Arabic monody (some tried but were unable to successfully design distinct alternative notation systems). In addition, as Arabic music was essentially a purely oral tradition, transcription into Western notation was not considered nuanced enough to reflect the delicate vocal inflections and instrumental subtleties that comprise the originality and beauty of Arabic music.

1996, S. 306] war der Notenschreiber das wichtigste Mitglied in dieser Gruppe. Bevor eine Entscheidung über die Aufführung eines bestimmten Stückes getroffen wurde, diskutierten alle drei, wie die schriftliche Fassung des ausgewählten Stückes im Detail auszusehen habe. Daraufhin wurden Aufführungsanweisungen (wie z.B. Dynamikangaben oder Vorschriften über die Bogenführung der Streicher) in die notenschriftlichen Aufführungsunterlagen eingetragen und diese dann erst zur Vervielfältigung freigegeben." (el-Mallah 1996, S. 308f.);

48 „Harmonielehre" bildet als Unterrichtsfach aber mittlerweile einen fixen Bestandteil sowohl am „Lebanese National Higher Conservatory of Music" (vgl. den Lehrplan 2018/19 für „Komposition" http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/37.pdf, Zugriff am 13.5.2019) als auch am „High Institute of Music" (*al-Maᶜhad al-ᶜālī li-l-mūsīqā*) in Damaskus (vgl. https://www.him-damascus.com/Abouts/84/Ar, unter „*Qism al-ᶜulūm an-naẓarīya*", Punkt 2; Zugriff am 12.5.2019); zum Thema „Mehrstimmigkeit vgl. die Kapitel „ Zur Entstehung mehrstimmiger Chormusik" (S. 19-24), „Drei Charakteristika mehrstimmiger Chöre" (S. 24-35), „Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive" (S. 35-38) und „Polyphone Arabische Chormusik" (S. 85-94) dieser Masterarbeit; die in dem Kapitel „Polyphone Arabische Chormusik" behandelten Musikstücke folgen dementsprechend einem okzidentalen, harmonischen Musikkonzept, der Text aber wird in arabischer Sprache vorgetragen;

49 Torikian, Edward. 2016. „Arabic Chant, from the Monodic Tradition to the Choral Work" In: *European Choral Magazine* 1/2016, S. 7

- Then, as Arabic script is read from right to left, Arabs also used to apply the Western notation but with a reversed transcription, that is to say, writing or reading from right-to-left.

- Finally, the arrangement of Arabic polyphonic literature involves not only the mastery of Western musical techniques in parallel with those of the Arabic language and music, but also a familiarity with what the Arabic musical tradition can admit without interfering with or diminishing its existing sonorities.

However, the picture is quite different today: there are in Egypt, as in Lebanon, many polyphonic choirs and hundreds of monodic singing choirs; likewise in Syria, Jordan, Iraq, Tunisia and also in the Gulf countries, where Western teachers are invited recently to teach this newer kind of music-making."[50]

Zur Entstehung mehrstimmiger Chormusik

André de Quadros, der als künstlerischer Leiter gemeinsam mit Shireen Abu Khader (Šīrīn Abū Ḫaḍar), der Leiterin des Chores *Dūzān w-awtār,* das Jordanische Chorfestival *Aṣwātunā* veranstaltet hat[51], schreibt in seinem Aufsatz mit dem Titel „Choral Music of the Muslim World"[52]: „Choral music, as we understand it, (…) consists of music that has emerged from seventeenth-century European liturgical and secular life, generally consisting of a group of people singing together, frequently in parts. There are numerous examples of group singing in the Muslim world, almost all of which are non-notated. Many of these group-singing genres date back several centuries, such as the genre of Arab music called the muwashshahat, a song tradition that started in Muslim Spain and has continued vigorously until our times. However, most of these group-singing traditions might not be labeled choral music in the sense we know it today."[53]

Dieser Auffassung widerspricht eine allgemeine Definition von „Chor und Chormusik", wie sie Walter Blankenburg in der „Musik in Geschichte und Gegenwart – Online" gibt: „Chor (lat. chorus, engl. choir, frz. choeur, ital. und span. coro) bedeutet im heutigen Sprachgebrauch eine Gruppe von Singenden in verschiedenster Besetzung (Kinder-, Knaben-, Mädchen-, Jugend-, Männer-, Frauen-, gemischter-, Volks-, Massenchor usw.), die ein- oder mehrstimmig ohne Begleitung oder mit

50 Torikian 2016, S. 7
51 Vgl. http://www.aswatuna.com/personnel.html (Zugriff am 20.5.2019)
52 Quadros, André. 2014. „Choral Music of the Muslim World." in: Choral Journal, Volume 55, Number 2, S. 69-71
53 Quadros 2014, S. 71

Instrumenten singen kann (…). Chöre im heutigen Wortverständnis hat es zu allen Zeiten und in aller Welt gegeben, zudem auf allen Kulturstufen ebenso wie bei Naturvölkern.“[54]
Polyphone, mehrstimmige Chormusik, wie sie von André de Quadros in obigem Zitat angesprochen wurde, bildete sich aber erst zur Zeit der Renaissance in Europa heraus. Chester L. Alwes schreibt dazu in *A History of Western Choral Music*[55]: „Scholars generally agree that choral music (i.e. multiple singers singing the parts of a polyphonic composition) first appears in the first quarter of the fifteenth century. (...) Before that time, polyphonic settings based on Gregorian chant were the sole province of trained solo singers. Although polyphonic vocal music existed as early as the eleventh century, choral music (understood as the performance of polyphony by multiple singers on each part) first flowered in the Renaissance (ca. early fifteenth century-late sixteenth century). To understand the Masses and motets of the fifteenth century requires an awareness of the history and liturgy of preceding centuries.“[56]

In der Liturgie der vorangegangenen Jahrhunderte aber wurde prinzipiell gesungen. Franz Karl Praßl schreibt dazu: „In der Feier des Gottesdienstes wird grundsätzlich kantilliert oder gesungen. Textvortrag erfolgt nach Gesetzen der Rhetorik mit musikalischen Mitteln (liturgisches Rezitativ) als Ausdruckssteigerung und zur besseren Verständlichkeit. Gesänge der Gemeinde, des Vorsängers und der Vorsängergruppe ergeben zusammen mit Wortverkündigung und sakramentalen Vollzügen das theologisch, spirituell, sozial, dramaturgisch und ästhetisch strukturierte „Gesamtkunstwerk“ Liturgie. Musik ist ein unverzichtbares Element des Gottesdienstes, das sich in regionalen Kulturen und Traditionen entfaltet. Erst in neuerer Zeit wird die Musik der westlichen Kirchen der Spätantike und des Mittelalters unter dem Sammelbegriff „Gregorianik“ zusammengefasst. Es sind dies die Gesangstraditionen des alten Rom, von Süditalien (Benevent), Mailand (ambrosinischer Gesang), Spanien (mozarabischer Gesang), Frankreich (gallikanischer Gesang) und von anderen kleineren Zentren. In der Spätantike sowie im Frühmittelalter wird die Gattung „Hymnus“ entfaltet. Die Hymnenstrophe des Bischofs Ambrosius wird eine der bestimmendsten Vorlagen für hoch- und spätmittelalterliche Dichtungen sowie für das mittelalterliche und neuzeitliche Kirchenlied. Aus dem musikalischen Erbe der alten Kirche übernimmt die Kirche des Mittelalters Akklamationen, Techniken der Psalmodie, Hymnen, Antiphonen (prägregorianische Gesänge). Den Kernpunkt des gregorianischen Repertoires bilden heute jedoch jene liturgischen Gesänge, die ab etwa 750 im

54 Vgl. Blankenburg, Walter. 1996. *„Chor und Chormusik“* In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)
55 Alwes, Chester L. 2015. *A History of Western Choral Music. Volume 1: From Medieval Foundations to the Romantic Age.* Oxford, New York (Oxford University Press)
56 Alwes 2015, S. 1

Frankenreich (Metz) entstehen, durch reichspolitische Vorschriften der Karolinger (Admonitio generalis 789) die lokalen Traditionen (außer Mailand) verdrängen und ab 800 „gregorianisch“ genannt werden. Die Zuschreibung an Papst Gregor den Großen (+ 604) erfolgt durch Legitimationslegenden, die helfen sollten, den Kirchengesang durch die neuen fränkisch-römischen Melodien in Europa weitgehend zu vereinheitlichen. Auch dieses Repertoire ist zeitlich-stilistisch vielschichtig und immer wieder offen für neue Entwicklungen (…). Der authentischen Gregorianik (Meßproprien des 8./9. Jh.) gehen einfache prägregorianische Gesänge voraus, ab dem 9. Jh. entwickelt sich der mittelalterliche Choral mit seinen Hauptgattungen Tropus, Sequenz und Ordinarium, auch in der Barockzeit wird neuer „Choral“ geschaffen, und die Restauration der Gregorianik im 19. und 20. Jh. (Benediktinerabtei Solesmes nahe von Le Mans) geht einher mit zahlreichen Neuschöpfungen aus dem jeweiligen Zeitverständnis heraus.
Zum allergrößten Teil sind die Texte der Gesänge in Kunstprosa abgefasst, metrisch gebunden sind zunächst nur die (vergleichsweise wenigen) Hymnen und später die neuen Gattungen ab dem 10. Jh. Ausgeführt werden die Gesänge je nach Schwierigkeitsgrad und Machart von allen (Mönchskonvent, in geringem Maß die Gemeinde), vom Chor (Schola) oder von hochprofessionellen Solisten (Kantor). Die Gesänge werden grundsätzlich auswendig gesungen und mündlich tradiert, diese Praxis hält in manchen deutschen Regionen bis zum Beginn des 15. Jh. an. Eingebettet in diese orale Tradition entstehen als eine der großen Kulturleistungen der Menschheit im Kontext der liturgischen Musik seit dem frühen 9. Jh. Techniken der Verschriftlichung von Musik (Notation) und damit die Gattung *Gesangbuch*, deren älteste vollständige Beispiele in den Beginn des 10. Jh. zu datieren sind. Funktion von Notation und Buch sind in dieser Zeit grundsätzlich anders zu begreifen als heute.“[57]

Die Geschichte der westlichen Musik ist bis zur protestantischen Reformation weitgehend mit der Liturgie verbunden. Alwes schreibt dazu: „In essence, the history of Western music up to the Protestant Reformation is largely the history of the music conceived to serve the needs of the Roman liturgy. We cannot adequately understand the intended function of religious music in the Renaissance (and beyond) without a basic understanding of its role within liturgical worship. (...) Our modern system of meter and rhythm derives directly from the mensural system adopted as early as the fourteenth century, and many more contemporary notational practices have their origins in medieval music when notation became an essential if not universal component of performance.“[58]

57 Praßl, Franz Karl. 2000. „Das Mittelalter“. In: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch.* Herausgegeben von Christian Möller, Tübingen (Francke Verlag), S. 30f.
58 Alwes 2015, S. 24

Als frühe Zeugnisse mehrstimmigen liturgischen Gesangs führt Ruth Steiner in ihrem Artikel „Liturgischer Gesang“ in der MGG-Online an[59]: „(…) In zwei Musiktraktaten des 9. Jh. – der *Scolica enchiriadis* und der →*Musica enchiriadis* – werden einige liturgische Gesänge, die ganz oder teilweise für zwei Stimmen gesetzt sind, zitiert. Diese Beispiele sind 1. die Antiphon *»Ipsi soli servo fidem«* zum Fest der hl. Agnes, 2. die Antiphon *»Nos qui vivimus«* für das Officium feriale (mit einer Melodie, die oft mit dem Tonus peregrinus assoziiert wird), 3. zwei Verspaare aus der Sequenz *»Rex caeli Domine«* und 4. der Textausschnitt *»Tu patris sempiternus es filius«* aus dem Te Deum. Wenn diese Beispiele typisch für die zeitgenössische Praxis sind, muss man davon ausgehen, dass die Improvisation von Begleitstimmen zu Choralmelodien in dieser Zeit schon weit verbreitet war. In einer Reihe von Quellen aus dem 11. Jh. sind mehrstimmige Bearbeitungen von liturgischen Gesängen erhalten. Die bedeutendste davon ist eine der Handschriften des Winchester-Tropars (GB-Ccc, 473), die etwa auf 996-1006 zu datieren ist (…). Dieser Codex enthält Begleitstimmen für Kyrie-Melodien, Gloria-Tropen, Tractus, Sequenzen, Alleluia-Melodien, Responsorien, Prozessionsantiphonen und Invitatorien.“[60]

Im 14. Jahrhundert wird mit der Mensuralnotation und der Abhandlung „Ars Nova“ von Philippe de Vitry die „Renaissance“ der Musik eingeläutet: „The advent of the fourteenth century (It., Trecento) was indeed a watershed event in Western European culture. (...) The transition from the thirteenth to the fourteenth century witnessed many developments in the literary and plastic arts that led historians to call this century a “renaissance.” In Italy, the Italian painter Giotto (1266–1337) introduced a new style of painting using “perspective.” The literary outputs of Dante (1265–1321), Petrarch (1307–74), and Boccaccio (1313–75) were acclaimed as the “dolce stile nuove.” (…) Although the beginning of the musical renaissance was nearly a century away, something new was clearly afoot in the fourteenth century. Among the foremost musicians of the time was Philippe de Vitry (1291–1361), whose treatise *Ars Nova* defined the age. The treatise advocated the coequal use of duple mensuration. Whereas Notre Dame polyphony essentially recognized only one level of mensuration—the division of the *longa* into either two or three *breves (modus)* - Vitry added two new classifications known as *tempus* (the division of the *breve* into *semibreves*) and *prolatio* (the division of the *semibreve* into *minims*).“[61] Durch die „Ars Nova“ wurden neue Prinzipien der

59 Steiner, R.; Korth, H.-O. 1996. „*Liturgischer Gesang*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15651&v=1.0&rs=mgg15651 (Zugriff am 14.3.2019)

60 Steiner, R.; Korth, H.-O. 1996. „*Liturgischer Gesang*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15651&v=1.0&rs=mgg15651, Zugriff am 14.3.2019 (unter: „I. Begriffsbestimmung, 3. Liturgische Mehrstimmigkeit“)

61 Alwes 2015, S. 16; vgl. auch: Kuegle, Karl. 1991. „Kapitel III: Die Musik des 14. Jahrhunderts. Frankreich und sein direkter Einflußbereich“. In: Möller H.; Stephan R. (Hrsg.) *Die Musik des Mittelalters. Mit 120 Notenbeispielen, 143 Abbildungen und 2 Farbtafeln.* Wiesbaden (Laaber Verlag), S. 352ff.

Komposition eingeführt: „A principal focal point of Ars Nova composition was the organization (first undertaken by Leonin and Perotin) of the Gregorian cantus firmus into a series of repeated rhythmic units. The result was isorhythm, a multitiered rhythmic organization, in which the tenor pitch content (color) was organized into a series of repeating rhythmic formulae.“[62]

Als „Erfinder“ polyphonen Gesangs gelten im allgemeinen die in obigem Zitat genannten Leonin und Perotin. Werner Oehlmann schreibt in *Reclams Chormusikführer*[63] zur Einführung polyphonen Gesangs: „Der Musiker, der zuerst den Gedanken hatte, zwei Stimmen zwei verschiedene Melodien zu gleicher Zeit singen zu lassen, ist der Entdecker einer neuen musikalischen Welt. Nicht nur der musikalische Raum, der ein Nebeneinander und Übereinander der Stimmen ermöglichte, war damit gefunden, die Beziehung der zugleich erklingenden Töne ergab neue musikalische Begriffe; die Gesetze der Harmonie, des wohllautenden Kontrapunkts, des Nebeneinanderlaufens selbständiger Stimmen, wurden errechnet. Die Musik als autonome, der Poesie und der Architektur gleichwertige Kunst war geboren. Auch diese Erfindung wurde nicht an einem Tage gemacht; die Musikgeschichte verzeichnet Vorformen des Singens in parallelen Oktaven und Quinten, die das Ohr an den Zusammenklang gewöhnten. Dennoch wird sie zwei Musikern vor allem zugeschrieben, den Meistern Leoninus und Perotinus, die zwischen 1150 und 1250 als Kapellmeister an der Kirche Notre-Dame in Paris wirkten und die als die Schöpfer dessen gelten dürfen, was als abendländische Musik in Jahrhunderten zu einem unermesslichen Komplex von Phantasie, Formkraft und Erlebnisgehalt gewachsen ist. Nun erst, da die Stimmen aus dem starren Zwang des Einklangs befreit waren, entwickelte sich der Chor zu einer kunstvoll organisierten Gemeinschaft der menschlichen Stimmgattungen, zum Instrument einer reichen, vielgestaltigen Kunst. Die frühen Jahrhunderte der mehrstimmigen Musik sind die große Epoche der Chormusik, die von der Gotik über die Renaissance bis in den Barock reicht. Das Ideal der Vierstimmigkeit, das den vier menschlichen Stimmgattungen Bass, Tenor, Alt, Sopran entspricht, wurde erst spät erreicht. Der polyphone Satz baute sich über der Grundstimme, dem meist in langen, ruhigen Noten fortschreitenden Tenor oder Cantus firmus auf; bei Leoninus ist es eine einzige Stimme, bei Perotinus sind es schon zwei oder drei, die ihn in schnellerer Bewegung kontrapunktieren. Perotinus schuf als Form geistlichen Chorgesangs die Motette; sie wurde von den Meistern des 13. und 14. Jahrhunderts weiter entwickelt. Guillaume de Machaut (1300/05-1377) schrieb die erste

62 Alwes 2015, S. 17
63 Oehlmann, Werner. 1976. *Reclams Chormusikführer.* Stuttgart (Philipp Reclam Jun.), 2., erweiterte Auflage

vollständige Messe; damit waren zwei Grundformen geistlicher Musik gegeben, die bis heute Geltung behielten.“[64]

Auch Alwes setzt mit der Rennaissance-Musik den Beginn eines neuen Zeitalters an: „While fourteenth-century musicians recognized a new aesthetic impulse that de Vitry called the *Ars nova*, the musical renaissance proper began in the early fifteenth century. This chronology is based both on documents that specify a fundamental change in composition and aesthetics around this time, and on the simultaneous rise of true choral singing, the musical unification of the Mass Ordinary cycle, and the appearance of a fundamentally new sound, famously, though questionably, dubbed *“le contenance angloise”* (translated as something like “The English Way of Doing Things Musically”) by the French cleric and poet Martin le Franc.“[65] Und er fügt hinzu: „Music had moved from the speculative realm of medieval philosophy (number, ratio, etc.) into the world of sound and aural beauty. The success of a composition now depended more on what it sounded like than on its structural foundations and symmetries (viz. the art of isorhythm).“[66]
Auf diesen Voraussetzungen erfolgte die weitere Entwicklung polyphoner Chormusik bis in die Gegenwart[67].

Drei Charakteristika mehrstimmiger Chöre

Im Folgenden sollen drei Charakteristika polyphoner Chormusik, die auf dem westlich-abendländischen Musikkonzept der Harmonie aufgebaut ist, angesprochen werden, weil diese zum einen auch für die beiden in dieser Masterarbeit behandelten Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008, 2012) und des *Lebanese International Choir Festival* (2015, 2017) zutreffend sind, zum anderen aber anhand dieser Charakteristika Ähnlichkeiten und Unterschiede zu traditionellen arabischen Musikkonzepten und -entwicklungen begreif- und darstellbar werden. Es sind dies:

- Das Konzert: Darbietungsmusik als Trennung von Ausführenden und Zuhörenden

Mit der Bestimmung des Chores als eines Vereins im soziologischen Sinn in der Einleitung dieser Masterarbeit ist dessen aktive Teilnahme an der Gesellschaft angesprochen. Ein weiteres

64 Oehlmann 1976, S. 8f.; zu Guillaume de Machaut und dessen „Messe de Notre Dame“ vgl. Alwes 2015, S. 20-24; zur Motette des frühen 15. Jahrhunderts vgl. Alwes 2015, S. 27-31
65 Alwes 2015, S. 25
66 Alwes 2015, S. 26
67 Für eine ausführliche Darstellung der Entwicklung der abendländischen Chormusik vgl. Oehlmann, Werner. 1976. *Reclams Chormusikführer.* Stuttgart (Philipp Reclam Jun.), 2., erweiterte Auflage; ebenso die beiden Werke von Alwes, Chester L. 2015. *A History of Western Choral Music. Volume 1: From Medieval Foundations to the Romantic Age.* Oxford, New York (Oxford University Press) und Alwes, Chester L. 2016. *A History of Western Choral Music. Volume 2: Romanticism through the Avant-Garde.* Oxford, New York (Oxford University Press)

Kennzeichen von Chormusik ist deren Darbietung vor Publikum. Der Selbstzweck des Singens nimmt zwar bei Laienchören eine zentrale Stelle ein, etwa als Unterbrechung von Alltagsroutinen oder Aufbau „sozialen Kapitals“ im Sinne Putnams[68], geprobt wird aber prinzipiell immer in Hinblick auf eine Aufführung. Die „Aufführung“ als Institution aber setzt schon Ausdifferenzierung und Arbeitsteilung – eine hochentwickelte *ʿUmrān* –, nämlich die Trennung von Musik-Ausführenden (Aufführenden) und Zuhörenden voraus[69].
Diese Trennung von Musikproduzenten und -konsumenten soll anhand zweier Beispiele verdeutlicht werden: der Entwicklung des abendländischen Chorbegriffes[70] und des Gesanges der Perlentaucher am Persichen Golf[71].

Der abendländische Chorbegriff leitet sich vom griechischen χορός im Sinne von „Reigen“ her, dessen ursprüngliche Bedeutung durch die Übernahme und Umdeutung des Begriffes durch das Christentum mehr und mehr zurücktrat. Im Lateinischen bedeutet „chorus“ in seiner allgemeinsten Bedeutung Schar, Menge, Haufen.[72] Durch das Christentum erfuhr dieser Begriff aber eine Umdeutung. Walter Blankenburg schreibt dazu: „Die besondere christliche Bedeutung des *chorus*-Begriffes entwickelte sich aus einer Anwendung auf die Visionen der Johannes-Apokalypse, vor allem die der Kapitel 4, 5, 14 und 21. Im Anschluss hieran wurde in der altchristlichen Literatur bei der Darstellung der ecclesia triumphans und der himmlischen Liturgie das Wort *chorus* allgemein eingeführt. (…) Nun erschien er in ständiger Wiederkehr als Chor der himmlischen Hierarchie in der Stufenordnung der Engel und Erzengel, der Cherubin und Seraphim, dazu der Apostel, Propheten und Märtyrer und umfasste schließlich die ganze Kirche auf Erden mit, so dass *chorus* im Frühchristentum bis sicher in das 7. Jh. zugleich die singende und lobende Gemeinde bedeutete. Das altkirchliche Gottesdienst-Verständnis gipfelte in der Teilnahme der Kirche auf Erden an der Liturgie des Himmels, von der der irdische Gottesdienst ein Abglanz, gewissermaßen die unterste

68 Vgl. das Kapitel „Einleitung: Der Chor als Verein“ (S. 12f.) dieser Masterarbeit

69 Vgl. Besseler, Heinrich. 1959. „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jahrg., H. 1./2., Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag, S. 21-43; - Diese Trennung betrifft nicht nur mehrstimmige Chormusik, sondern ist ein generelles Kennzeichen der europäischen Musikentwicklung im 16. Jahrhundert.

70 Für die Ausführungen zur Entwicklung des Chorbegriffes wird herangezogen: Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

71 Der Gesang der Perlentaucher im Persischen Golf (*Fiğirī*) enthält chorale Elemente (vgl. Touma 1998, S. 123ff. Und Jordania 2006, S. 145); zur Musik im Arabischen Golf vgl. Ulaby, Laith. 2008. *Performing the Past: Sea Music in the Arab Gulf States. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Ethnomusicology.* Dissertation. University of California, Los Angeles. - Für den Hinweis auf die Arbeit von Laith Ulaby im Seminar „Arabic Popular Culture: Arabic Folk Literature“ im Sommersemester 2018 und deren Zurverfügungstellung danke ich herzlichst Narine Grigoryan.)

72 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

Stufe ist.“[73] Aufführende und Zuhörende sind hier eins: „Entsprechend der grundsätzlichen Bedeutung des *chorus*-Begriffes in jener Zeit berichten die frühesten Zeugnisse von der antiphonalen Psalmodie als einer Übung der ganzen Gemeinde, indem etwa die Männer im Wechsel mit den Frauen sangen. Die Ausweitung des Christentums einerseits und die zunehmend kunstvollere Gestaltung der liturgischen Gesänge andererseits ließen vielleicht bereits vom 4. Jh. ab in manchen Gemeinden besondere Singgruppen, die z.T. in Singschulen herangebildet wurden, entstehen. Auf sie ist dann allmählich die Bezeichnung *chorus* übergegangen, ohne dass freilich die Betrachtung der ganzen Gemeinde als *chorus* im Vollverständnis des Wortes schnell verlorenging.“[74] Ein besonderer Förderer der geschulten Sängerchöre war Gregor I., der Begründer der römischen „Schola cantorum“: „Deren Ordnung aber sowie die inzwischen erfolgte Entwicklung des Mönchswesens und schließlich ganz besonders die allgemein zunehmende, den Gemeindegesang ständig zurückdrängende Klerikalisierung der Kirche führte in der Folgezeit zur häufigen Synonymität der Begriffe *chorus* und *clerus* (...). Die Geistlichkeit (lediglich unterstützt durch Singknaben, die in der Schola cantorum herangebildet wurden) wurde allmählich zu dem nahezu alleinigen Träger des gottesdienstlichen Gesangs.“[75] Diese Entwicklung fand auch räumlich ihren Ausdruck und „(…) forderte mit der Zeit die Schaffung eines besonderen Raumes für den Klerikerchor, der bisher seinen Platz im Halbkreis um den Altar hatte, während dahinter in der Rundung der Apsis der Bischofsstuhl stand. Zunächst wurde in älteren Bauten, offenbar vor allem in der Umwelt Roms, also in frühchristlichen Basiliken spätestens von der karolingischen Zeit ab, durch eine marmorne Einfassung, die sog. *Chorschranken (cancelli)*, ein Platz vor dem Altar, der in den Gemeinderaum hineinreichte, abgetrennt (...). Sicherlich wurde bereits auf diesen Platz der Begriff *chorus* als Ortsbezeichnung übertragen. Die Sänger standen hier in zwei Reihen rechts und links vor dem Altar und jeweils hinter ihnen die Knaben. In karolingischer Zeit erfolgte dann auch schon die Erweiterung der ursprünglich lediglich als Bischofssitz dienenden Apsis durch das sog.

73 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019); das In-Eins-Fallen von Zuhörenden und Ausführenden gilt auch für andere religiöse rituelle Praktiken, wie z.B. den *Ḏikr* (vgl. S. 83-85 dieser Masterarbeit) und für die Koranrezitation insgesamt: „Every Muslim (…) is a potential qāri' or "reciter" of the Qur'ān. Since no one simply "reads" the Qur'ān without trying to render it beautifully, all Muslims make some attempt at incorporating variant pitches and durations in the recitation. A graduate of Al Azhar University (…) has maintained that the language of the Qur'ān is such that it "forces cantillation upon the reciter." "It cannot be just read," he insisted. Some qāri's, of course, have better voices, are more proficiant and aesthetically creative than others; but anyone in the community may - and does - take part in this much admired and appreciated activity.“ (Faruqi 1985, S. 15)

74 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

75 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

Chorquadrat, das zusammen mit der Apsis wohl in der Übergangszeit von der Romantik zur Gotik den Begriff *chorus* von ihrer Zweckbestimmung her übernahm. Ein besonderes Problem ergibt sich aus dem Bau von Westwerken in der frühromanischen Zeit, die eine liturgische Eigenfunktion hatten. In ihnen erfolgte bei entsprechenden Verhältnissen die Teilung der Mönchskonvente in mehrere Chöre, die von verschiedenen Plätzen aus psallierten.“[76] Zur räumlichen Anordnung der am liturgischen Chorgesang beteiligten Chöre während der karolingischen und frühromanischen Zeit schreibt Walter Blankenburg: „Als feststehend muss jedoch eine große Entfaltung des liturgischen Chorgesangs über die Weite der gottesdienstlichen Räume in der karolingischen und frühromanischen Zeit angesehen werden (pilgernde Liturgie). Sie entstand offenbar in unmittelbarem Zusammenhang mit der allgemeinen reichen Ausgestaltung des gottesdienstlichen Lebens im Frankenreich jener Epoche.“ Dies änderte sich aber im 11. und 12. Jahrhundert: „Dem Reichtum liturgischen Lebens jener Jahrhunderte stand eine erneute Konzentrierung des Chordienstes auf den Altarraum unter dem Einfluss der cluniazensischen Bewegung im 11. Jh. gegenüber. Während um diese Zeit daher der Bau von Westchören fast völlig aufhörte, bekam er in der Stauferzeit erneute Bedeutung, wobei jetzt liturgisch-kirchenmusikalische Gründe wohl nicht mehr in dem Maße bestimmend gewesen sind. Das nun fest an den Längswänden aufgestellte Chorgestühl dokumentierte sichtbar die Antiphonie als Wesensmerkmal des Chordienstes. (…) Einen spürbaren Bedeutungswandel erfuhr der *chorus*-Begriff erst wieder seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert. Um diese Zeit vollzog sich eine ausgesprochene Herauslösung des chorus aus dem gesamten Klerus einer Kirche und veränderte durch Aufnahme von Laienelementen, besonders aus den Kalandbruderschaften, zugleich seine soziale Struktur. Etwa von dem gleichen Zeitpunkt ab begegnet für die Chorknaben die Bezeichnung *chorales*. Mit dieser Umbildung des Chores musste sich nun im allgemeinen auch sein gottesdienstlicher Platz ändern, der jetzt an den seit dem 13. Jh. eingeführten Lettner als Lese- und Sängerbühne verlegt wurde (...).“[77]

Für den Chorbegriff des 16. und 17. Jahrhundert ist vor allem Michael Praetorius (1571-1621) durch seine musikwissenschaftliche Schrift „Syntagma musicum“ bedeutsam: „M. Praetorius verstand die per-choros-Technik, wie die alte Kirche die Antiphonie, als ein irdisches Abbild der Jesaja-Vision. Er war daher wahrscheinlich der erste, der den Begriff *chorus* in seiner *Urano-Chorodia* (1613) in einem Werktitel verwandte (...). Dazu gab er folgende Erläuterung: *»Musica per choros caelestia canens oder Himmlische Chormusik* […] *dieweil die rechte Art per choros zu*

76 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

77 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

singen in Wahrheit die rechte himmlische Art zu musizieren ist«. Es lag nur in der Konsequenz dieser Anschauung, dass in vielen Barockkirchen beider Konfessionen, vor allem aber in fast allen lutherischen Schloßkirchen des 16. bis 18. Jh., dieses Chorverständnis eine neue Versinnbildlichung erfuhr. Das geschah jetzt so, dass der Chor zusammen mit der Orgel seinen Platz auf einer Empore im Altarraum erhielt.“[78]

Im 18. Jahrhundert ändert sich der Chorbegriff durch das Aufkommen des Bürgertums und das Vereinswesen infolge tiefgreifender geistiger, politischer und gesellschaftlicher Veränderungen in Europa grundlegend: „Chorgesang wurde nicht mehr nur in seinen überkommenen musikalischen Gattungen, Formen und Einrichtungen, etwa in Kirche, Schule und Oper, gepflegt, sondern neu als repräsentativer Ausdruck der Emanzipation bürgerlicher Schichten verstanden (...) In der Organisationsform des Vereins (…) zählte der Chor (als gemischter Chor in der Singakademie, im Singkranz, Singverein oder Oratorienverein, als Männerchor in der Liedertafel, im Liederkranz, Männer-Gesangverein oder in England in den Catch- und Glee-Clubs (...), als Frauenchor im inoffiziellen Damen-Gesangverein) zu den typischen bürgerlichen Institutionen, in Deutschland des sog. musikalischen Biedermeier (…).“[79]

Als zweites Beispiel einer Trennung von Musikausführenden und Zuhörenden sei hier der Gesang der Perlentaucher am Persischen Golf erwähnt. Durch die Umwälzungen der postkolonialen Ära in der Golfregion wurden die Lieder der Perlentaucher aus ihrem ursprünglichen Kontext der Arbeit herausgelöst und in einen neuen gestellt. Dies ist, wie Laith Ulaby schreibt, auf dramatische Veränderungen in der Golfregion zurückzuführen: „The dramatic upheavals in the region have been part of a set of global shifts and reconfigurations linked to modernity and the post-colonial era. These transitions have had a far-reaching effect on economic systems, society, artistic expression and the production of knowledge. These changes simultaneously altered the role of music in society, specifically in terms of performance contexts, and made music an important conduit through which people could build community in a rapidly shifting environment.“[80]

Die Vergangenheit wurde im Lichte neuer Kontexte betrachtet, um daraus neue Traditionen zu schaffen: „Despite the fact that life before the oil boom was incredibly difficult, whether for the Bedouin nomad or the sailor, this era has a great deal of meaning, both symbolically and as

78 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019)

79 Vgl. Walter Blankenburg. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e (Zugriff am 15.1.2019); zur Rolle des Vereinswesens in der bürgerlichen Gesellschaft, vgl. S. 165ff. dieser Masterarbeit

80 Ulaby 2006, S. 26

something to be experienced through music performance. The attraction of this simpler time or, seemingly contradictorily, the difficult golden age, is extremely powerful for many individuals and communities in the Gulf. The power of this narrative is not lost on either the respective governments in the region or the mass media (often one and the same), which tap into and shape these tropes to legitimize the nation state and their control of it. As there is a relative paucity of traditional local material culture (e.g., architecture, textiles, pottery), the role of music in the project in building historical narratives becomes even more important. Preserving the traditions and practices of genres that have lost their original performance contexts presents individuals, communities, and governments with both obstacles and opportunities in their pursuit of asserting a particular narrative and by extension authenticity and legitimacy.“[81]

Die Verschiebungen, die sich dadurch für die Aufführungspraxis ergeben, stellt Ulaby tabellarisch folgendermaßen dar[82]:

	Old Context →	**New Context**
Context	Work	Folkloric Presentation
Situation	Pearl Diving/Dhow	Festival/Stage
Government	Tribal/Feudal	National
Audience	No	Yes
Period	Pre-Modern	Modern
Patronage	Indirect, Part of Work	Direct, Government
Instrumentation	Limited	Expanded

Dadurch verändert sich auch das Komsumptionsverhalten von Musik und verschiebt sich von der öffentlichen Aufführung zu den Massenmedien[83]:

	Old Context →	**New Context**
Context	*Dār*	Mass Media
Situation	Live Performance	Prerecorded
Government	Loose Regulation	Highly Regulated
Audience	Local, Immediate	National, Regional
Economy	Fordist (Modern)	Post-Fordist[7] (Late-Modern)
Source of Repertoire	Community	Individual
Ownership of Repertoire	Community	Government/Corporate
Primary Foreign Influences	East Africa and India	Egypt

81 Ulaby 2006, S. 8f.
82 Die beiden Tabellen sind entnommen aus Ulaby 2006, S. 31
83 Vgl. Ulaby 2006, S. 31

Konkret bedeutet dies: „In the past, a sitting room used for socializing in many Gulf homes called the *majlis* or *dīwanīyyah* was often a place of music-making. In recent years, however, the *ʿūd*, *tār,* and *ṭabl* have been supplanted in this room by satellite TV, Wi-Fi Internet connections, and video game consoles. Other long-established music-making contexts in the Gulf have also disappeared, particularly songs associated with maritime occupations that were such an integral part of life in the recent past. Traditional music in the region has also suffered from the breakdown of original patronage systems (…). With the disappearance of these traditional music-making contexts and support networks, mass media have increasingly become the primary mode of experiencing music, both old and new, in the region.“[84]

Sowohl im Beispiel der Entwicklung des abendländischen Chorbegriffs als auch im Beispiel der Perlentaucher in der Golfregion findet eine Trennung von Musikausführenden und Zuhörenden statt, die sich in der Konzertsituation gegenüberstehen bzw. durch diese vereint sind. Walter Salmen schreibt in seiner Abhandlung „Das Konzert. Eine Kulturgeschichte“[85] über das Konzert als Aufführungspraxis: „Das Konzert ist eine Versammlungs- und Veranstaltungsform, eine Institution mit ästhetischen, sozialen und ökonomischen Aspekten, die dem Performativen Spielraum bietet und als geplantes Ereignis zumeist an Programme gebunden ist. Es ist die umfassendste Form der profanen Vermittlung von Musik auf einem in Distanz zum Zuhörer befindlichen Podium (…), auf dem autonom gesetzte wie auch jegliche andere Musik, vordem zweckverhaftet oder funktional determiniert erklingen kann. Als harmonisierender Ort (...) zwischen Ausführenden und Hörenden gedacht, war und ist das Konzert realiter (…) durch die Trennung in private, halböffentliche oder öffentliche Veranstaltungen eine von sozialen Repressalien begleitete Einrichtung. Die intendierte Harmonisierung wird nicht zuletzt kraft der ein Konzert bestimmenden Arbeitsteilung in Produktion, Reproduktion und Perzeption behindert durch unterschiedliche materielle und intellektuelle Voraussetzungen, unter denen Konzertveranstaltungen aufgesucht werden. (…) Die diversen Erscheinungsweisen von Konzerten ließen stets die materiell gegebenen Verflechtungen mit Wettbewerb, Marktbedingungen, Kosten-Ertragsrelationen, mit außerkünstlerischen Zweckbindungen, Repräsentationsabsichten, Wohltätigkeits- oder Huldigungsanlässen, Prestigerücksichten und politischen Implikationen mehr oder weniger offen zutage treten. Auch der Schein von Wohlstand, ritualisiertem Wohlverhalten und dankbarer Honorierung von performativen Leistungen hat diesen Sachverhalt nicht verdecken können oder wollen. So dienen Konzerte den verschiedensten Bedürfnissen. Sie bieten Entspannung, Belehrung, Trost, Unterhaltung oder Genuss

84 Ulaby 2006, S. 170
85 Salmen, Walter. 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte.* München (C.H. Beck)

neben der Geselligkeit, Konversation oder auch der Agitation; sie lassen leibliche Genüsse ebenso zu, wie sie Schaugelüste, Erwerbssucht oder Darstellungszwänge befriedigen. (…) Heute ist das Konzert (...) eine Einrichtung, die in Überschussgesellschaften ebenso zum Usus gehört wie in Mangelsituationen, überall mehr oder minder ortsungebunden ist, so dass man in prunkvolle Schlösser ebenso lädt wie in Kirchen, Rathäuser, Wirtshäuser, Schulen, auf Plätze, Innenhöfe, in Kaffeehäuser, Gefängnisse, Foyers und so fort. (…) Die Größe der Konzertstätten und die durch Werbung angezogene Menge der Zuhörer nimmt zu, technische Medien haben eine globale Entgrenzung für alle verfügbaren Musiken aus allen Kulturen bewirkt. Somit ist – von wenigen Refugien abgesehen – derzeit jegliche Musik aus allen Phasen der Geschichte wie der Gegenwart ‚performance music' oder ‚transmission music' für eine weltweite Öffentlichkeit (…)."[86]

Wie in Tabelle 2 von Laith Ulaby ersichtlich wurde, hat sich die Musikkonsumption in der Golfregion von der öffentlichen Aufführung zu den Massenmedien verschoben. Das Verhältnis von Musikaufführenden und Zuhörenden hat sich allerdings durch die Einführung und Verbreitung des Internet weltweit radikal verändert. Michael Huber schreibt in „Musikhören im Zeitalter Web 2.0"[87]: „Vor dem Hintergrund der Internetrevolution sind die Praktiken des Kulturkonsums und ihre Ungleichheit in besonderem Maße dem sozialem Wandel unterworfen. Seit den 1990er Jahren haben sich die Rahmenbedingungen für Kommunikation und Information so radikal geändert, dass dies nicht ohne Auswirkungen auf das Musikleben bleiben konnte."[88]
Während durch das Aufkommen der Übertragungsmusik musikalisches Handeln in ein reales Objekt wie z.B. die Schallplatte verwandelt wurde, findet nach der digitalen Revolution hingegen „die potentielle Entobjektivierung von Musik hin zur (jederzeit abrufbaren) Information"[89] statt. Durch das Web 2.0 wird das Publikum zur aktiven Teilnahme ermächtigt und der Einfluss vormaliger Marktbeherrscher reduziert: „Der Qualitätssprung vom „normalen" Internet zum Web 2.0 hat den Handlungsspielraum der zuvor marktbeherrschenden Konzerne stark reduziert, da im Zuge dieser Entwicklung alternative Distributionsstrukturen entstanden, die heute ein zeit- und ortsunabhängiges Musikhören möglich machen."[90] Dadurch hat sich die Rolle der Rezipienten stark verändert: „Der Kompetenzzuwachs der RezipientInnen, die jetzt nicht mehr auf die KonsumentInnenrolle reduziert sind, hat in Verbindung mit der Offenheit des Kommunikationssystems Internet zu einer enormen Ausweitung der Handlungsspielräume geführt.

86 Salmen 1988, S. 7f.
87 Huber, Michael. 2018. *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde.* Wiesbaden (Springer VS)
88 Huber 2018, S. 24
89 Huber 2018, S. 25
90 Huber 2018, S. 31

Es liegt auf der Hand, dass damit auch ein größeres Potenzial an Emanzipation von kulturellem Erbe verbunden ist. Je vielfältiger das über Massenmedien verbreitete Musikangebot, desto heterogener sind die Eindrücke, die zu einer musikalischen Identität beitragen können.“[91] Dies betrifft vor allem die Übertragungsmusik: „Während Darbietungsmusik und vor allem Umgangsmusik durch die Internetrevolution nur geringe Veränderungen erfahren haben, ist die Übertragungsmusik hier aufs Stärkste betroffen.“[92]
Bei Chormusik als Gegenstand dieser Masterarbeit handelt es sich um Darbietungs- und Umgangsmusik, deren Hauptzweck in erster Linie in konzertanter Aufführung besteht. Für die Kommunikation, Netzwerkbildung und Verbreitung aber ist das Web 2.0 auch für diese Musik von außerordentlicher Bedeutung – und, ist an dieser Stelle hinzuzufügen, auch für die Abfassung dieser Masterarbeit, das dieses Phänomen erst zugänglich gemacht hat.[93]

- Der statische Ernst: Die Trennung von Musik und Tanz

Eine Besonderheit, die bei Chören besonders augenfällig ist, ist deren Unbeweglichkeit[94]. Damit ist eine weitere Trennung angesprochen, auf die bereits im vorhergehenden Kapitel in der Entwicklung des abendländischen Chorbegriffes aus dem antiken in seiner Bedeutung von „Reigen“ hingewiesen wurde[95], nämlich die Trennung von Musik und Tanz.
In der christlich-mittelalterlichen Liturgie findet eine tendenzielle Ausgliederung des Tanzes aus der Musik statt[96]. Kurt Blaukopf schreibt dazu, bezugnehmend auf Spencer, der sich mit dieser Problematik beschäftigt hat: „Spencer stellt die Frage, warum das Zwillingsverhältnis von Tanz und Musik durch das Christentum gebrochen wurde, warum die Musik, im Gegensatz zum Tanz, ihren Platz im Gottesdienst finden konnte. Als Erklärung dient ihm seine Auffassung des Tanzes als Manifestation von Energieüberschuss, der sich im wesentlichen zur Kundgebung der Freude eigne (…). Spencer antizipiert (…) einen wichtigen Gedanken der späteren Musiksoziologie, die in den disziplinierenden Ansprüchen der christlichen Liturgie eine der Voraussetzungen für die Loslösung der Musik von körperlicher Aktivität erblickt. Damit ist jene Entsinnlichung und Entkörperlichung der Musik angebahnt, die für die spezifische Entwicklung der europäisch-abendländischen Musik entscheidend werden sollte (…).“[97]

91 Huber 2018, S. 25
92 Huber 2018, S. 25
93 Vgl. hierzu auch den „Exkurs: Globalisierung, Netzwerke, Internet“, S. 101-104 dieser Masterarbeit
94 Es gibt natürlich Ausnahmen und Beispiele, die einer Choreographie folgen und auch tänzerische Elemente in die Darbietung einbeziehen, wie z.B. Aufnahmen des Chores *Dūzān w-awtār*, des Veranstalterchores des Festivals *Aṣwātunā* belegen; vgl. https://www.youtube.com/watch?v=qwCWlzdDVF0 (Zugriff am 20.5.2019) und https://www.youtube.com/watch?v=qHDssysIcIM (Zugriff am 20.5.2019)
95 Vgl. das Kapitel „Das Konzert: Darbietungsmusik als Trennung von Ausführender und Zuhörenden“, S. 25
96 Vgl. Blaukopf 1996, S. 29
97 Blaukopf 1996, S. 29f.

In der Loslösung des Tanzes von der Musik sieht Ansgar Franz den Versuch des frühen Christentums, sich von der Umwelt abzugrenzen: „Deutlich ist, dass die Frage nach Musik und Gesang eine Kernfrage des jungen Christentums ist: Positionen in diesem Themenfeld sind zunächst nach außen hin zu markieren, hinsichtlich einer Stellung der christlichen Gemeinden zu heidnischen Umwelt im Sinne von Abgrenzung und Werbung. Das Phänomen der Abgrenzung wird deutlich an der christlichen Kritik bezüglich der heidnischen („Theater“-)Musik, die ausgesprochen scharf vorgetragen wird und fast allgegenwärtig ist; das Phänomen der Werbung ist zwar weniger deutlich zu fassen, dürfte aber aufs Ganze gesehen eine bedeutende Rolle bei den Missionserfolgen gespielt haben: Zu einem großen Teil, so Carl Schneider in seiner Geistesgeschichte des antiken Christentums, habe sich die junge Kirche ihren Sieg *ersungen.*“[98]

Eingeleitet wurde der Umschwung in der christlichen Auffassung von Tanz und Musik, so Kurt Blaukopf, durch die Bekehrung von Augustinus zum Christentum. Blaukopf schreibt dazu: „Die Bekehrung des Augustinus zum Christentum hat einen Wandel seiner Auffassung von der Bedeutung des Schönen herbeigeführt. In einem verlorengegangenen Jugendwerk hatte er das Schöne nicht in Gott erblickt, sondern in den sinnfälligen Erscheinungen der bildenden Kunst, des Tanzes, der Musik und der Poesie. Die Wende zu einer neuen Auffassung ist durch die Unterordnung der Idee des Schönen unter die Gottesidee gekennzeichnet. Die Konsequenzen die sich daraus für die Stellung der Musik in der Liturgie ergaben, waren so radikal, dass die Schriften des heiligen Augustinus für einen erheblichen Teil des christlichen Mittelalters bestimmend werden sollten. Mehr noch: sie haben wesentlich zu jener *Entsinnlichung* beigetragen, ohne die die spezifische Entwicklung der europäisch-abendländischen Tonkunst vermutlich nicht möglich gewesen wäre.“[99]

Die rigorose Haltung von Augustinus kommt auch in seinem Verhältnis zu den Hymnen des Mailänder Bischofs Ambrosius zum Ausdruck. Ansgar Franz schreibt dazu: „Trotz, oder vielleicht gerade wegen der überwältigenden fortune, die den Hymnen des Mailänder Bischofs zuteil wurde, kommt es verschiedentlich zu einer Infragestellung des liturgischen Gesangs überhaupt. Bekannt sind die Skrupel, die Augustinus im 10. Buch seiner Bekenntnisse verzeichnet hat: Zuweilen bewege ihn das Singen mehr als das (gesungene) Wort, und, so Augustinus weiter, werde die Sinnlichkeit, das Ergötzen des Fleisches, mehr als der Verstand erregt. Aufgrund der Befürchtung, die ästhetische Kraft des Gesanges könne den Gebetscharakter des Liedes zum Schaden der Seele überdecken, neigt Augustinus zu einer rigoristischen Haltung: Am liebsten würde er dann allen

98 Franz. Ansgar. 2000. „Die Alte Kirche“. In: Möller, Ch. (Hrsg.) *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch.* Tübingen und Basel (Francke Verlag), S. 1

99 Blaukopf 1996, S. 156

Gesang aus der Kirche verbannen. Jedoch hat der Bischof von Hippo [Augustinus] die Taufe schließlich durch Ambrosius von Mailand empfangen, und die Erinnerung an den Gesang der ambrosianischen Hymnen lässt ihn in dieser starren Haltung schwanken.“[100]

- Die Entflechtung von Wort und Ton: Der Vorzug der Harmonie vor dem Text

Durch die Entsinnlichung bzw. Entkörperlichung der Musik kommt es in weiterer Folge auch zu einem Bruch zwischen Sprache und Musik. Kurt Blaukopf schreibt dazu: „Bei der Betrachtung der spezifisch christlich-mittelalterlichen Musikästhetik wird das Gewicht meist auf die Unterordnung unter das Wort gelegt. Doch dies ist nur eine Seite der Innovation, die durch die Tendenz zu Entsinnlichung und Entkörperlichung bewirkt wurde. Die andere besteht darin, dass die Loslösung des musikalischen Ablaufs von Gebärde und Tanz zugleich auch die Grundlage abgibt für die Besinnung auf das spezifisch Musikalische. Gerade die „Körperfeindlichkeit“ des Christentums, die auf ideologischen Momenten beruht, hat durch die Abtrennung des musikalischen Ablaufs von der Bewegung erst die Grundlage für die spätere Autonomisierung des Musikalischen geschaffen. Der Gedanke fügt sich in das soziologische Konzept Max Webers, das dem Mönchtum (...) das Verdienst einer Rationalisierung der Mehrstimmigkeit zuschreibt.“[101]

Durch die Loslösung von der körperlichen Bewegung kommt es auch zu einer Entflechtung von Wort und Ton: „Die Wende, die die christliche Liturgie vollzieht und deren markantestes Merkmal die Loslösung von der körperlichen Bewegung ist, bringt auch ein neues Verhältnis von Wort und Ton mit sich (…). Wir können diesen Bruch zwischen Sprache und Musik nicht deutlich genug unterstreichen, wenn wir die durch das spätantike und frühmittelalterliche Christentum veränderte Struktur des musikalischen Verhaltens verstehen wollen. Es handelt sich um die Aussonderung des „Musikalischen“ aus einem Komplex, der ursprünglich Sprache, Musik und Bewegung in enger Verschränkung beinhaltete.“[102]

Diese Verschränkung zu begreifen fällt Menschen der Gegenwart nicht leicht: „Wir haben heute Schwierigkeiten, dieses *Auseinanderbrechen* von Sprache und Musik gedanklich nachzuvollziehen, weil die Trennung beider Bereiche zu unserer Lebensgewohnheit geworden ist. Noch problematischer ist für uns die Vorstellung der ursprünglichen *Einheit* beider Bereiche, wie sie in musikhistorischen und musikethnologischen Studien erläutert wird.“[103]

Wie weitreichend und dominant die Entflechtung von Wort und Ton auch geworden ist, insgesamt betrachtet stellt sie nur einen Sonderfall dar, schreibt Kurt Blaukopf: „Die Aussonderung der Musik

100 Franz 2000, S. 20
101 Blaukopf 1996, S. 159
102 Blaukopf 1996, S. 160f.
103 Blaukopf 1996, S. 162

aus der ursprünglichen Einheit von Wort, Ton und Bewegung ist das Ergebnis eines historischen Differenzierungsprozesses (…). Diese Aussonderung ist zudem ein Sonderfall der Musikgeschichte (…). Diese Sonderentwicklung hat uns zwar eine Fülle von musikalischen Kunstwerken beschert, doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass wir das ihr zugrundeliegende Verhalten keinesfalls zum Ausgangspunkt der Beurteilung anderer musikalischer Kulturen machen dürfen, wenn wir deren Charakter und deren Wandlungen verstehen wollen."[104]

Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive

Mit der Aufforderung, die Musikgeschichte nicht allzu sehr an westlich-abendländischen Maßstäben zu messen, ist das Stichwort gegeben, Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive zu betrachten.

In seiner Abhandlung „Who asked the first question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech"[105] beschreibt Joseph Jordania polyphonen Gesang als ein weltweit auftretendes Phänomen mit durchaus rätselhafter Verteilung: „I would like to stress that one of the most intriguing features of vocal polyphony is its enigmatic distribution throughout the world's musical cultures. For example, why there is so much vocal polyphony in sub-Saharan Africa and almost no signs of polyphony among Australian Aborigines? Or why do the Ainus (the indigenous population of North Japan) have vocal polyphony whereas almost no other traditional culture in East Asia practices vocal polyphony? And why is that sometimes only a part of the culture of a country contains vocal polyphony whereas the rest of the country does not practice it (as happens in China, Vietnam, India, Bulgaria, Romania, Lithuania, Greece and many other countries)?"[106] Die Schlussfolgerung, die er als Musikethnologe aus seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Polyphonie zieht, lautet: „I have come to the conclusion that, contrary to the

104 Blaukopf 1996, S. 168; als ein Beispiel für den hohen Stellenwert, den der Text vor der Melodie in der arabischen Musik genießt, sei hier der Vorwurf an Fayrūz und die Brüder Raḥbānī zu Beginn ihrer Karriere erwähnt, dass sie die traditionelle arabische Musik – *aṭ-ṭarab al-aṣīl* – und die althergebrachte Gesangspraxis – *al-lawn al-qadīm* – missachten würden (vgl. Weinrich 2006, S. 144f.). Exemplarisch dafür steht die Kontroverse um das Lied *Sa-narğiᶜu yawman*. Ines Weinrich schreibt dazu: „Die Kritik an *Sa-narğiᶜu yawman* entzündete sich nicht an der offenkundigen Orientierung an europäischer Tonalität, nicht am Einsatz vom Klavier, welches den Gebrauch arabischer *maqāmāt* mit Dreiviertelton-Schritten unmöglich macht, und nicht an der *belcanto*-Stimmgebung der Sängerin, welche nicht dem ästhetischen Ideal von *ġunna* und *baḥḥa* entsprach. Das Hauptaugenmerk der Kritik richtete sich auf die falsche Betonung des Buchstaben *alif* [ā] im Wort „hunālika" [dort] zu Beginn der neunten Zeile (…) Das Wort „hunālika" enthält somit eine lange und drei kurze Silben. (…) Die Rahbani-Brüder haben jedoch alle vier Silben gleich behandelt. Jede wird auf eine Achtelnote gesungen, wobei durch das starke Metrum in diesem Teil die lange Silbe zusätzlich auf eine unbetonte Zählzeit des Taktes fällt. (…) Die lange Silbe verliert dadurch ihre Qualität und wird zur kurzen Silbe, das Wort wird zu „hunalika" (…). Die Melodie erhält hier einen höheren Stellenwert als die korrekte Wiedergabe des Textes, ein neueres Phänomen in der arabischen Musik, welches letztendlich ein Aufweichen der durch *at-taǧwīd* geformten Regeln bedeutet." (Weinrich 2006, S. 146f.)

105 Jordania, Joseph. 2006. *Who asked the first Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech.* Tbilisi, Georgia (Logos); (Tbilisi Ivane Javakhishvili State University; Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies; International Research Centre of Traditional Polyphony)

106 Jordania 2006, S. 11f.

general belief of musicologists and ethnomusicologists, vocal polyphony is not a late cultural development of initial monophonic singing, but was in fact a very archaic phenomenon and an integral part of the evolutionary process of the development of human language and speech (…).“[107]

Um das Phänomen „Mehrstimmigkeit“ zu begreifen, sei hier die Definition angeführt, die Artur Simon in der „Musik in Geschichte und Gegenwart“[108] zu geben versucht: „Mehrstimmigkeit ist, phänomenologisch gesehen, das Zusammenklingen unterschiedlicher Tonhöhen. Hierbei können zwei musikalische Konzeptionen unterschieden werden: 1. eine vertikal-klangorientierte und 2. eine horizontal-polyphone Konzeption. Bei der Mehrstimmigkeit mit horizontaler Konzeption sind die unterschiedlichen (zwei und mehr) Stimmen nicht unbedingt immer direkt zusammenklingend, sondern können auch zeitlich versetzt sein. In einer dritten Kategorie können die Konzeptionen 1 und 2 miteinander kombiniert werden. Die musikfunktionale und idiokulturale (in der jeweiligen Kultur vorhandene) Bedeutung dieser Mehrstimmigkeiten führt über die neutral phänomenologische Darstellungsweise hinaus, eine Conditio sine qua non, die eurozentrische Interpretationen nicht mehr zulässt. Als Beispiel zu diesem Problem sei auf die Diskussion zu den Sekundparallelen in einigen Musikkulturen hingewiesen (…). Auch bei der Interpretation bestimmter mehrstimmiger Abläufe in der Gamelanmusik Javas und Balis sind neue terminologische und analytische Ansätze gefordert (→Heterophonie). Die mehrstimmigen Erscheinungen und Konzeptionen gliedern sich wie folgt:
1. Vertikale klangorientierte Konzeption: Eine Hauptstimme wird klangerweiternd durch andere Stimmen oder Töne begleitet. Ein bisher hierfür geprägter Begriff war die homophone Mehrstimmigkeit.
1.1. Mehrklangsbildungen: Hierzu gehören Zweiklänge auf bestimmten Instrumenten bis hin zu Clustern. (…)

107 Jordania 2006, S. 12; Er führt diesen Gedankengang weiter, indem er schreibt: „Throughout this book [„Who asked the first question?“] I will argue that the evolutionary history of human choral singing (group singing) is closely connected not only to the evolutionary history of human language and speech, but to the evolutionary history of human cognition as well.“ (Jordania 2006, S. 12); Ähnliches meint Vilém Flusser, wenn er zum eigentlichen Klangereignis und dem Akt des Musikhörens, der Geste des Musikhörens, in seinem Buch „Gesten. Versuch einer Phänomenologie“ schreibt: „Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, dass „Geist“, „Seele“ oder „Intellekt“ Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. Dabei ist das Hören von Musik nicht etwa ein sogenannter „Grenzfall“. Man kann nicht sagen, dass das Musikhören eine Art Massage ist (etwa wie Diathermie), wobei eine Art Geist stimuliert wird. Im Gegenteil, im Musikhören, in dieser akustischen Massage, wird eine der höchsten Formen, wenn nicht überhaupt die höchste Form von Geist, Seele, Intellekt empfangen, und zwar so, dass in dieser akustischen Massage der eigene Geist und derjenige des Senders der Botschaft übereinkommen. Daher wäre eine Untersuchung des Musikhörens vom physiologischen und neurologischen Standpunkt wahrscheinlich eine gute Methode, Vorgänge vom Typ „logisches Denken“, „schöpferische Imagination“ oder „intuitives Verstehen“ von ihrer körperlichen Seite aus zu begreifen.“ (Flusser 1991, S. 199f.)
108 Simon, Artur. 1996. „*Mehrstimmigkeit*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16291&v=1.0&rs=mgg16291 (Zugriff am 16.1.2019), unter „II. Systematische Darstellung“

1.2. Polyplane Rezitation: Das ist das simultane Erklingen der gleichen gesungenen Melodie auf verschiedenen Tonebenen, eine mehrstimmige Form der Einton-Rezitation (…).
1.3. Parallelismus: Man unterscheidet einen reinen, strengen Parallelismus und einen tonalitätsrelevanten Parallelismus. Als Intervalle kommen vor allem vor: Sekunden, Terzen, Quarte, Quinte, Oktave sowie klangerweiternd Dreiklänge. Bei dem tonalitätsrelevanten Parallelismus können die Intervalle bedingt durch die vorliegende Tonalität wechseln (…).
1.4. Bordun: Man unterscheidet den harmonischen Bordun und Gerüstbordun (…) sowie den ununterbrochenen Bordun – in einem ständig durchgehaltenen gesungenen oder gespielten Ton – und den rezitativischen Bordun auf einem immer wiederholt gesungenen oder gespielten Ton. Auch der Wechselbordun ist zu erwähnen, bei dem der Bordunton im Laufe der Darbietung in der Tonhöhe wechseln kann (…).
2. Horizontale polyphone Konzeption
2.1. Simultane Realisierung von Varianten derselben Melodie: Hierzu wurden bisher die Begriffe Heterophonie, Variantenheterophonie (…) und Simultanvariation (…) verwendet, die nicht in allen Musikkulturen mit diesen Erscheinungen gleichermaßen greifen (…).
2.2. Überlagerungen gleichwertiger Stimmen: In bestimmten Formen von Wechselgesängen (Solo/Chor, Chor 1/Chor 2, Sänger 1/2 und mehr) kommt es zur Überlagerung oder Überlappung zwischen der endenden ersten Stimme und der beginnenden zweiten Stimme mit Mehrklangsbildungen. Als Beispiel sei auf kurdische Wechselgesänge verwiesen (…).
2.3. Ostinato-Begleitung: Das Zusammenklingen einer Melodie mit einer mehr oder weniger konstanten Ostinatobegleitung (z. B. von einem Chor gesungen) kann so beschaffen sein, dass das Ostinatomotiv in der Oberstimme liegt (z. B. in der Vokalmusik der Salomon-Inseln) oder umgekehrt in der unteren Stimme (z. B. auf Flores (…).
2.4. Kanon und Imitation: Hierzu zählen festliegende Formen wie in einem Kanon oder auch freiere Abläufe wie bei kanon-ähnlichen Entwicklungen oder der (mehr oder weniger freien) Imitation einer vorgegebenen Melodie (…).
2.5. Polyphonie mit selbständigen Stimmen: Zu dieser auch als freie Polyphonie bezeichneten Mehrstimmigkeit liegen zahlreiche Belege, vor allem aus Südostasien und Ozeanien, Europa und dem Kaukasus, vor. Auf den Salomon-Inseln kommen z. B. sowohl vokale wie instrumentale Formen dieser Polyphonie vor (…).
3. Kombination der Konzeptionen 1. und 2.
3.1. Mehrklangsbildung und simultane Realisierung von Varianten derselben Melodie: Hierzu gehören die Gamelanmusik Javas und Balis (…) sowie bestimmte Gattungen der japanischen Musik (z. B. Gagaku) (…).

3.2. Funktional-harmonische Mehrstimmigkeit: Hierzu gehört die europäische Musik seit dem Aufkommen dieser Harmonik und den von ihr beeinflussten Regionen, z. B. in Ozeanien.“[109]

Diese unter Punkt 3.2 genannte Form der „Funktional-harmonischen Mehrstimmigkeit“ ist gemeint, wenn, wie in der Einleitung erwähnt, von „mehrstimmigem Chorgesang im engeren Sinn“ gesprochen wird.

Akkulturation: Austausch, Einflüsse, Prädominanzen

Zur Verbreitung von „mehrstimmigem Chorgesang im engeren Sinn“ in der muslimischen Welt schreibt André de Quadros in seinem Aufsatz „Choral Music of the Muslim World“[110]: „While there are numerous examples of Muslim group singing, notated part-singing is a product of colonization, Westernization, Christianization, and now globalization. It is becoming increasingly popular for composers in the Muslim world to arrange and compose music for the Western-style choir.“[111]
Der in diesem Zitat angesprochene Prozess der Übernahme von Elementen einer bis dahin fremden Kultur wird als „Akkulturation“ bezeichnet[112]: „Diese Übernahme betrifft Wissen und Werte, Normen und Institutionen, Fertigkeiten, Techniken und Gewohnheiten, Identifikationen und Überzeugungen, Handlungsbereitschaften und tatsächliches Verhalten, insbesondere aber auch die Sprache. (…) Die Akkulturation ist wie die Sozialisation und die Enkulturation im Prinzip ein Lernvorgang bzw. ein Vorgang der Übernahme von Dispositionen und Handlungsweisen. Akkulturation umfasst damit Prozesse der Internalisierung wie solche der Imitation und des Lernens am Modell. (…) Voraussetzung für die Akkulturation ist irgendeine Form des Kulturkontaktes. Die wichtigsten Anlässe dafür sind Eroberungen und Kolonisationen, Migration und Tourismus sowie Handelsbeziehungen und wissenschaftliche Kontakte. Wichtigster aktueller struktureller Hintergrund sind ökonomische und institutionelle Interdependenzen, wie sie insbesondere im Zuge der zunehmenden Globalisierung entstehen, ebenso wie die Neubildung und Veränderung der Nationalstaaten und die Entstehung transnationaler Regime.“[113]

---

109 Vgl. (Vgl. Simon, Artur. 1996. „*Mehrstimmigkeit*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16291&v=1.0&rs=mgg16291 (Zugriff am 16.1.2019); Joseph Jordania entwirft ein etwas anderes Schema zur Einteilung polyphoner Musik: (1) Parallel polyphony, (2) Drone polyphony, (3) Canonic polyphony, (4) Contrapuntal polyphony, (5) Ostinato polyphony, (6) Heterophonic polyphony, (7) Overlapping polyphony, (8) Chordal polyphony, (9) Array of Synthesis polyphonic subtypes; (vgl. Jordania 2006, S. 24ff.)

110 Quadros, André de. 2014. „Choral Music of the Muslim World.“ in: Choral Journal, Volume 55, Number 2, S. 69-71

111 Quadros 2014, S. 71

112 Vgl. Kopp, J., Steinbach A. (Hrsg.). 2016. *Grundbegriffe der Soziologie.* Wiesbaden (Springer VS, 11. Aufl.), S. 1

113 Kopp/Steinbach 2016, S. 1; Der Akkulturation, von der André de Quadros im Eingangszitat des Kapitels im Zusammenhang mit der Verbreitung von polyphonem Chorgesang in der muslimischen Welt spricht - „(…) notated part-singing is a product of colonization, Westernization, Christianization, and now globalization (...)“ (Quadros 2014, S. 71) - ist allerdings eine andere, gegenläufige, vorausgegangen: Das Christentum hat im Orient seinen

Der Austausch verlief im Laufe der Geschichte aber nicht nur von West nach Ost, wie dies bei mehrstimmiger Chormusik der Fall ist, sondern auch in umgekehrter Richtung.[114] Über den arabischen Einfluss auf das mittelalterliche Europa schreibt Farmer: „The Arabian influence in Europe, can be traced, as I have already pointed ou in my „Arabian Influence on Musical Theory," in two directions: (1) the mere *political contact* which began in the eighth century, and (2) the *literary and intellectual contact* which may be traced from the tenth century. The *political contact* was brought about by the world-wide dominion of the Khalifate and the succeeding Muslim states, whilst the *literary and intellectual contact* was due to the superiority of Arabian culture. Much of the influence due to the former came viva voce, or was handed „by rote", whilst the influence arising from the latter was a definite transmission by means of literature."[115]

Die neu eroberten Länder übernahmen nach und nach die arabische Sprache. Dies wirkte sich auch auf die Liturgie der verschiedenen christlichen Kirchen und deren Gesangspraxis aus. So wurde z.B. in der Koptisch-Orthodoxen Kirche Ägyptens die koptische Sprache durch das Arabische ersetzt: „(…) [N]och vor der Jahrtausendwende trat die jüngere, jetzt arabische Volkssprache an ihre Stelle, und die Koptisch-Orthodoxe Kirche schuf sich nun ihre christlich-arabische Literatur. Denn ähnlich früh wie in der griechisch-sprachigen melkitischen (chalzedonensischen) Christenheit unter islamischer Herrschaft und schneller als unter den Christen syrischer Sprache (…) verdrängte das Arabische, das sich im Kirchenvolk bald durchgesetzt hatte, unter den Kopten die traditionelle Sprache ihrer Kirche."[116] Das Arabische etablierte sich fest in der Literatur der Kopten, „(…) und das alte Koptische wurde immer mehr zu einer auch kaum noch im Klerus lebendigen „heiligen Sprache". Wie für eine Fremdsprache musste man jetzt für sie Grammatiken auf Arabisch und Wörterbücher (…) verfassen (…)."[117]

Die kulturelle Hegemonie dauerte an, auch wenn die politische Prädominanz des Kalifats nicht lange währte: „The Khalifate, as a political force, did not hold sway over its vast dominions for

---

Ausgang genommen, und seine Verbreitung ist vor allem singend vonstatten gegangen. Es war also gerade im Orient sehr viel vorbereitet, das die Übernahme mehrstimmigen Gesangs sehr erleichterte; hierher gehört auch die Tatsache, dass die durch Ambrosius im Mailand des 4. Jahrhunderts entwickelte Hymnodie wertvolle Impulse den Ostkirchen verdankt (vgl. Franz 2000, S. 17f.); auch Hage schreibt dazu: „Aber nicht nur theologisch verdankte die Gesamtchristenheit dem Osten Entscheidendes, sondern auch anderes nahm hier seinen Anfang und strahlte in die ganze christliche Welt hinaus: die Gestalt der gottesdientlichen Liturgie etwa und nicht zuletzt das christliche Mönchtum, das um die Wende zum 4. Jahrhundert in Ägypten und zugleich in Syrien entstand." (Hage 2007, S. 25); (vgl. das Kapitel „Orientalisches Christentum", S. 115-132 dieser Masterarbeit)

114 Zum Einfluss der arabischen Welt auf Europa im Bereich der Musik vgl. Perkuhn, Eva Ruth. 1976. *Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters.* Walldorf-Hessen (Verlag für Orientkunde Dr. H. Vorndran, Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte des Orients, Bd. 26); ebenso Rabah, Saoud. 2004. *The Arab Contribution to Music of the Western World*. Manchester (Foundation for Science, Technology and Civilisation; Publication ID: 4052)

115 Farmer 1925, S. 3

116 Hage 2008, S. 182

117 Hage 2008, S. 183

much more than a century. Disintegration soon showed itself, and petty dynasties sprang up in Spain, North Africa, Syria and Persia, which, however, acknowledged the spiritual authority of the Khalif save in the case of the Umayyads in Spain, and the anti-Khalifate of the Fatimids in Egypt. This disintegration of the Khalifate, however ruinous it was eventually to the body politic, was helpful to general culture and to commercial prosperity. Just as Baghdad, the capital of the Khalifate, had ousted Byzantium as a culture centre, and had become the emporium of the Eastern world, so the capitals of the newly-founded dynasties, freed from the leash of Baghdad, now vied with the mother capital for cultural and commercial supremacy. Whatever political or secterian differences existed, a common culture prevailed from Samarkand beyond the Oxus to Cordova in Spain (...).“[118]

Der von Farmer angesprochene literarische und intellektuelle Kontakt zwischen der arabischen Welt und Europa erstreckte sich auf mehrere Bereiche[119]. Perkuhn merkt dazu an: „Die Wege, auf denen medizinische, astronomische und andere naturwissenschaftliche Kenntnisse aus dem Orient nach Europa Eingang fanden, lassen sich in den meisten Fällen klar rekonstruieren. Fast immer erfolgte die Vermittlung über die großen Übersetzerschulen von Toledo und Neapel, an denen Persönlichkeiten wie Dominicus Gundissalinus, Gerhard von Cremona, Johannes Hispanus und Michael Scotus die Schriften arabischer Denker ins Lateinische übertrugen (…). Von dieser Grundlage ausgehend lassen sich Stammbäume aufstellen, aus denen ersichtlich wird, in welchem Maße spätere europäische Abhandlungen von diesen Übersetzungen abhängig waren. Dasselbe gilt auch für die Vermittlung philosophischen Gedankengutes, obwohl gerade hier auf Seiten der christlichen Denker eine generelle geistige und weltanschauliche Umorientierung Voraussetzung war, die mit historisch-quellenkritischen Methoden allein kaum zu erfassen ist.

Im Gegensatz zu den naturwissenschaftlichen und philosophischen Übernahmen liegt die besondere Problematik der musikalischen Übernahmen darin, dass in den meisten Fällen nicht auf dem schriftlichen Verbreitungswege vermittelt wurde (...). Auszunehmen ist hiervon allerdings das musiktheoretische Gedankengut, das zumeist im Rahmen größerer wissenschaftlicher Abhandlungen weitergegeben wurde und darum nach anderen Methoden erforscht werden muss als

118 Farmer 1925, S. 5

119 Neben dem literarisch-intellektuellen Kontakt nimmt auch, wie von Farmer erwähnt, der Handel eine wichtige Position ein. Montgomery Watt schreibt zu den Handelsbeziehungen zwischen Westeuropa und der islamischen Welt im Mittelalter: „Der Handel zwischen Westeuropa und der islamischen Welt hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kolonialhandel des 19. und 20. Jahrhunderts, nur dass damals Europa selbst die Rolle einer Kolonie spielte. Europa importierte aus der islamischen Welt vor allem Verbrauchsgüter, exportiert wurden Rohstoffe und Sklaven. Die Sklaven erbeutete man bei den heidnischen Slawenvölkern; (…) Zu den wichtigen Rohstoffen gehörten (...) Bauholz für Schiffe sowie Eisen – Dinge, die in islamischen Ländern knapp waren. Spätestens im 12. Jahrhundert bezieht Europa seinerseits einen (weniger wichtigen) Rohstoff von den Arabern: Alaun. Die in der europäischen Textilindustrie benutzten Verfahren erforderten Alaun, und das bekam man aus Ägypten, wo es industriell wenig verwendet wurde.“ (Watt, Montgomery W. 1992. *Der Einfluss des Islam auf das europäische Mittelalter.* Berlin (Verlag Klaus Wagenbach), 2. Aufl., S. 35f.)

die Elemente des praktischen Musizierens (…). Bei der Erforschung von Übernahmen aus dem Bereich des praktischen Musizierens sind Ort, Zeit, Umstände und Träger der Vermittlung schwer zu ermitteln (...). In vielen Fällen stehen schon am Anfang des Rekonstruktionsvorganges ganz elementare Fragen: besaß ein bestimmtes musikalisches Element, das im Orient und in Europa angetroffen wird, wirklich im Orient Priorität oder ist nicht auch an eine umgekehrte Beeinflussung zu denken? Welche Übereinstimmungen zwischen orientalischem und europäischem Musizieren sind so sprechend und charakteristisch, dass eine Beeinflussung angenommen werden muss? Besteht nicht die Möglichkeit, dass bestimmte Erscheinungsformen des Musizierens in Orient und Okzident unabhängig voneinander entwickelt wurden? (...)“[120]

In der von Farmer angesprochenen Zeit der Desintegration der frühen arabischen Kalifate sieht Hickmann[121] eine Blütezeit für die spekulative Musikwissenschaft. Er schreibt: „Nicht zuletzt verdanken wir aber gerade der geschilderten Übergangs- und Verfallszeit, besonders der Zeitspanne zwischen dem 9. und dem 11. Jahrhundert, dass es den damaligen Theoretikern der Musik, oft nicht arabischer Abstammung, noch gelungen ist, die „arabische“ Musik wissenschaftlich und theoretisch zu erfassen und der Nachwelt zu überliefern.“[122] Zu dieser Überlieferung führt Hickmann weiter aus: „Man schreibt und erklärt theoretisierend erst dann, wenn die Gefahr (…) oder der Verdacht [besteht], das alte Kulturgut könne verschwinden. Sehr typisch ist ferner, dass es oft von außen kommende, dem zu behandelnden Problem also einigermaßen objektiv gegenüberstehende Schriftsteller und Theoretiker sind, denen wir Nachrichten und Präzisionen aller Art über die Musik und das Musikleben der älteren Zeiten verdanken. Hierher gehören al-Kindī (…), ferner der größte Theoretiker der arabischen Musik, al-Fārābī, türkischer Herkunft (geb. um 870, gest. 950 in Damaskus), (...), ᶜAlī al-Iṣfahānī (897-967 (…) wichtigstes Werkt das *Kitāb al-Aġānī al-kabīr*, bedeutendste systematische und kommentierte Liedersammlung der Zeit), al-Ḫwārizmī (10. Jahrh., Autor einer Enzyklopädie *mafātīḥ al-ᶜulūm*), die sich aus einem Gremium von Gelehrten, u.a. zwei persischen, einem palästinensischen und zwei arabischen Wissenschaftlern zusammensetzenden Iḫwān aṣ-Ṣafā’ aus Baṣra (zweite Hälfte des 10. Jahrh.), die sich selbst als die Nachfolger und Verwirklicher der Lehren des Aristoteles bezeichnen, al-Masᶜūdī (gest. um 957) mit seinem Buch über die Frühgeschichte der arabischen Musik, Saᶜīd ibn Yūsuf (892-942), bekannt unter dem Namen Saadia ben Joseph „der Gaon“ (...), Al-Baġdādī (10. Jahrh.), bekannt durch seine bibliographische Schrift *al-Fihrist*, endlich, neben vielen anderen (...), Ibn Sīnā (Avicenna) aus

120 Perkuhn 1976, S. 21f.; als Beispiele für unabhängig voneinander entwickelte Erscheinungsformen des Musizierens denkt Perkuhn „(…) an bordunierende und organale Techniken, die bei vielen Völkern der Erde zu finden sind, ohne dass zwischen diesen Völkern kulturhistorische Beziehungen existieren müssten.“ (Perkuhn 1976, S. 22, Fußnote 3)

121 Hickmann, Hans; Stauder, Wilhelm. 1970. *Orientalische Musik.* Leiden/Köln (E.J. Brill)

122 Hickmann 1970, S. 20f.

Buchara, geb. 980, gest. 1037, Vertreter einer mehr naturwissenschaftlichen Auffassung, die kosmologische Spekulationen ablehnt (...), sowie endlich dessen Schüler Ibn Zaila (gest. 1048). Die von ihnen hinterlassenen Schriften sind Dokumente allergrößten historischen Wertes und vermitteln uns die Kenntnis einer hochstehenden Musikkultur, Ergebnis des Zusammenwachsens arabischer, persischer und griechischer Elemente, wie man sie sich aufschlussreicher kaum denken kann. Ein Grossmeister des 13. Jahrhunderts ist endlich Ṣafī ad-Dīn ᶜAbd al-Mu'min gewesen (gest. 1294), Hofmusiker in Bagdad unter al-Mustaᶜṣim. (…) Er hat wichtige Arbeiten über die Modi, Metrik, Prosodie, Reimkunst und Rhetorik geschrieben, zwei neue Instrumente erfunden, und man verdankt ihm die Einführung der Ḫurāsānī-Skala in die Musik des Vorderen Orients (…). Auch das 15. Jahrhundert kennt noch große Musikgelehrte wie ᶜAbd al-Qādir ibn Ġaibī (gest. 1435), der in dem neuen kulturellen Zentrum Samarkand gewirkt hat und dessen Schriften auch allerlei Wissenswertes über die abendländische Musik enthält (...). Sein Sohn ᶜAbd al-ᶜAzīz und Enkel Maḥmūd haben dann bereits ihre Tätigkeit unter den türkischen Sultanen ausgeübt (...). Einer der letzten wirklich bedeutsamen arabischen Musiktheoretiker des Ostens ist endlich al-Lāḏīqī (gest. 1494) gewesen. Aus dem von ihm stammenden, erhaltenen Traktat geht jedoch deutlich hervor, in wie großem Umfang jetzt bereits die persisch-türkische Musik und -lehre die arabische beeinflusst hat (...)."[123] Dieser Einfluss war freilich schon an den Kalifenhöfen von Bagdad und Damaskus vorhanden. Perkuhn schreibt dazu, dass „(…) die Musik an den Höfen der kunst- und sinnenfreudigen Kalifen zu Bagdad und Damaskus in hohem Masse von persischen und byzantinischen Vorbildern beeinflusst war. Die führenden Sänger jener Zeit waren persischer Herkunft, aber auch die großen Musiktheoretiker stammten aus den östlichen Gebieten des Iran. Persische und byzantinische Sklavinnen unterhielten die Kalifen mit Gesang und Lautenspiel. Die Tatsache, dass persische Musiker und Musiktheoretiker ihre Kunst offenbar unverändert nach Bagdad übertragen konnten, kann als Kulturphänomen nicht genug gewürdigt werden. (…) Die persischen und byzantinischen Elemente in der arabischen Hofmusik sollten nicht daran hindern, weiterhin von „arabischer Musik" und „arabischem Einfluss" zu sprechen. War es doch gerade der bewusste und vielseitige Kontakt mit den Wissenschaften und Künsten anderer Völker, der den Glanz der arabischen Kultur an den Höfen der Kalifen und in den Zentren der Gelehrsamkeit ausmachte. Die freigeistige Einstellung jener Zeit ist als kulturelles Charakteristikum nicht weniger bedeutend als etwa das Verdienst, bestimmte musikalische Traditionen unabhängig von anderen Völkern entwickelt zu haben. Es ist deshalb auch unrichtig, den arabischen Eroberern Spaniens in musikalischer Hinsicht nur eine Katalysatorfunktion zuzusprechen; denn erst auf der Grundlage des freigeistigen und toleranten

123 Hickmann 1970, S. 21f.

Milieus in den arabischen Kulturzentren konnten die Elemente persischer und byzantinischer Musik eine so weitreichende geographische Ausstrahlungskraft entfalten.“[124]

Als ein bedeutender Faktor für kulturellen Austausch gilt Migration. Joseph Jordania schreibt dazu: „Any migration can and usually does lead to the mixture of different ethnic elements and cultures, and there is hardly a culture (or nation) on our planet that does not represent a mixture of different ethnic and cultural elements. The only difference is that earlier influences from a different type of culture are much more difficult to trace than later influences, because the longer period of time of the interaction between different musical styles assists the process of natural “absorption” of two initially different cultures into one common mixed style. Later influences are often more obvious, less “absorbed” and much easier to detect. For example, in Georgia the later influences (from the 7th century onwards) of Arabic and Turkic musical cultures are very obvious, because often the complete melodies, musical instruments, performance genres and terminology univocally point to the external influences. At the same time an earlier influence of Indo-European culture in Georgia (3rd - 2nd millennia B.C.) is much more difficult to detect, as this earlier influence has been long since absorbed (…).“[125]

Diese Mischung und das Wirksamwerden verschiedenster Traditionen und Einflüsse gilt auch für den in Europa entwickelten polyphonen Gesang, der seinerseits Einflusswirkung auf andere Länder auszuüben begann und immer noch ausübt: „European professional polyphony (itself a result of the mixture of Middle Eastern monody and ancient European polyphony) first appeared at the end of the first millennia, then gained confidence and went from strength to strength from the 15th century on. By the 19th - 20th centuries European professional polyphony became the most influential musical style of our planet, influencing indigenous musical traditions throughout Africa, Asia, Oceania, Australia, and America.“[126]

In der europäischen Polyphonie sieht Jordania drei Haupteinflüsse wirksam: „Not going into the details of many other influences that shaped the musical profile of the European continent, we may say that contemporary European polyphonic traditions represent a mixture of at least these three big and very different musical styles:

1. Ancient European drone polyphony with secondal dissonances. This style is autochthonous to Europe;

124 Perkuhn 1976, S. 27
125 Jordania 2006, S. 221
126 Jordania 2006, S. 223

2. West Asian monophonic singing with richly ornamented melodies and free meter and rhythm. This style arguably came first to Europe together with some carriers of the Indo-European languages, as well as later with other carriers of the West Asian singing traditions (carriers of Arabic and Turkic languages);
3. European professional polyphony with parallel thirds and triadic chords and TSD harmonies. This singing style was developed in medieval professional polyphony (and historically is a mixture of ancient European polyphonic and Middle Eastern monophonic cultures) (…).“[127]

Die Musik des arabisch-türkisch-persischen Raums

Wie im vorigen Kapitel bereits angesprochen, empfiehlt Perkuhn, bezugnehmend auf die Musik an den Kalifenhöfen in Damaskus und Bagdad, die Beibehaltung der Begriffe „arabische Musik“ bzw. „arabischer Einfluss“, obwohl vielfältige Einflüsse geltend gemacht werden können: „Die persischen und byzantinischen Elemente in der arabischen Hofmusik sollten nicht daran hindern, weiterhin von „arabischer Musik“ und „arabischem Einfluss“ zu sprechen.“[128]

Aus europäischer Perspektive setzte die Forschung zur Musik des arabischen Kulturraumes Ende 18., Beginn 19. Jahrhundert ein und ist eng mit den Namen Guilleaume Villoteau, Edward William Lane und Raphael Georg Kiesewetter verbunden.[129] Villoteau hatte Napoleon auf dessen Ägypten-

127 Jordania 2006, S. 224; TSD bezeichnet einen Begriff aus der „kadenzbezogenen Harmonielehre“ bzw. der „Funktionsharmonie“: T bezeichnet die Tonart (Tonika bzw. 1. Stufe), S die Subdominante (4. Stufe, Quarte oder Unterquinte) und D die Dominante (5. Stufe, Oberquinte): „(…) *Kadenzbezogen* sei eine Harmonielehre genannt, die den Bestand ihrer Akkorde und deren Verbindungen untereinander einzig unter die Begriffe der Hauptfunktionen Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D) (durmolltonale Kadenz) subsumiert. Dabei sind T, S und D nicht nur als Dreiklänge oder Akkorde gedacht, sondern als Prinzipien: die T ist das tonartliche (tonale) Zentrum, die S das vom Zentrum sich entfernende, die D das zur T zurückführende Prinzip. Besonders die Verbindung D-T (dominantisches Verhältnis) ist für die Kadenz spezifisch, weil die in der D vorhandenen *Leittöne* (Töne mit Auflösungstendenz) diesem Klang Bewegungstendenz verleihen und ihn somit zu einem Schlüsselprinzip der Durmoll-Tonalität machen. Dieses Prinzip lässt an eine Art Dreidimensionalität in der Musik denken, wobei die Vorstellung einer musikalischen Perspektive kompositorisch weitreichende konstruktive Konsequenzen hatte. (...) So liegt der Vergleich der Kadenz mit der Zentralperspektive in der Malerei nahe (…).“ (Rummenhöller, Peter. 1996. „*Harmonielehre: V. Die kadenzbezogene Harmonielehre*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15461&v=1.0&rs=id-de926cd8-fc29-e9a8-3576-40e8d6b1692b (Zugriff am 27.3.2019)

128 Perkuhn 1976, S. 27

129 Vgl. Bohlmann, P.V. 1987. „The European Discovery of Music in the Islamic World and the "Non-Western" in 19th-Century Music History“. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 2, S. 149ff.; als Vorreiter sind Villoteau und Lane anzusehen, in deren Gefolge neben Kiesewetter noch Johann Nicolaus Forkel, François-Joseph Fétis, August Wilhlem Ambros und Guido Adler zu nennen sind (vgl. Katz, Israel J. 2015. *Henry George Farmer and the First International Congress of Arabic Music (Cairo 1932)*. Leiden – Boston, Brill – Islamic History and Civilization, Studies and Texts, Volume 115, S. 105); die Rezeptionsweisen des 19. Jahrhunderts entsprechen allerdings nicht mehr den Standards moderner Musikgeschichtsschreibung und -ethnologie (vgl. Lebedeva, Nadejda. 2011. „Rezeptionswege der arabischen Musik in der ersten Hälfte des 19. Jh. und R. G. Kiesewetters Die Musik der Araber. In: *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, 65(1):113-143. (auch unter: Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich ZORA URL: https://doi.org/10.5167/uzh-48459, Zugriff am 26.5.2019)

Expedition begleitet und verfasste darauf aufbauend einen Beitrag über die Musik, die er in Ägypten vorgefunden hatte, im Rahmen der 24-bändigen *Description de l'Égypte*, die im Zuge dieser Expedition erstellt wurde.[130] Lane steuerte in seiner Abhandlung *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* in der Manier eines Ethnographen auch Beiträge zur Musik Ägyptens bei.[131] Mit seiner Schrift *Die Musik der Araber* ist Kiesewetter in einer zweiten Welle der Untersuchung arabischer Musik anzusiedeln.[132]

In deren Nachfolge ist im 20. Jahrhundert der bereits erwähnte Henry George Farmer zu sehen, der in seinem Buch *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*[133] über den Begriff der „Arabischen Kultur" schreibt: „What is implied by the word „*Arabian culture*" in the question under discussion? I pointed out (...) that the phrase had reference to „*Arabic* speaking peoples." The expression has been too long in vogue to disturb scholars, and it is still current. Yet, (…) the general reader must be borne in mind, and so let us make it quite clear that when we speak of *Arabian* culture, we do not mean that its *fons et origo* are claimed for the Arabs themselves or for Arabia, but simply that this culture arose under a polity that was *Arabian*, and that the language by which it was propagated was *Arabic*. That the Syrians, Byzantines and Persians played an important part in this culture movement is well known. At the same time we must not forget that it was at the bidding of their Arab masters, who were to proud to be anything but a military aristocracy, that these people supplied this culture, for indeed, the Syrians, Byzantines, and Persians knew but little of the treasures of Greek science, until the Arab khalifs rescued it from oblivion."[134]

Hans Hickmann verzichtet in seinem Beitrag zu dem Buch *Orientalische Musik*[135] bewusst auf die Formulierung ‚Arabische Musik'. Er schreibt: „Bei der Formulierung des Titels unseres Beitrages [„Die Musik des Arabisch-Islamischen Bereichs"] haben wir bewusst von den Bezeichnungen „Arabische Musik" oder „Musik des Islam" abgesehen. Unter „arabischer Musik" versteht man an sich lediglich die Musik der arabischen Halbinsel. Da nun aber gewisse gemeinsame Grundlagen in Theorie und Praxis, in Form und Inhalt, besonders aber in Ausdruck und Klang in allen uns bekannten musikalischen Dialekten des Nahen und Mittleren Ostens bezw. aller mit der arabischen Kultur oder dem Islam direkt oder indirekt in Berührung stehender Völker nachzuweisen sind, ist diese Bezeichnung in den internationalen Sprachgebrauch eingedrungen, obwohl sie musikwissenschaftlich kaum haltbar ist. Sie wird jedenfalls zu Recht im modernen Orient

130 Vgl. Bohlmann 1987, S. 149f.
131 Vgl. Bohlmann 1987, S. 150
132 Vgl. Kiesewetter, R.G. 1842. *Die Musik der Araber, dargestellt von R.G. Kiesewetter, begleitet mit einem Vorworte von dem Freiherrn v. Hammer-Purgstall.* Leipzig (Druck und Verlag von Breitkopf und Härtet)
133 Farmer, Henry George. 1925. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence.* William Reeves Bookseller Limited. 83 Charing Cross Road, London, W.C.2
134 Farmer 1925, S. 1f.
135 Hickmann, Hans; Stauder, Wilhelm. 1970. *Orientalische Musik.* Leiden/Köln (E.J. Brill)

zurückgewiesen. Dort spricht man eigentlich nie oder nur sehr selten von „arabischer“ Musik, wenn es sich nicht wirklich um Musik aus Saᶜūdī-Arabien, aus Kuwait oder etwa aus dem Irak handelt (...), sondern spielt im Höchstfall auf Eigentümlichkeiten der arabischen Musikpraxis, des arabischen Musikstils an, wenn man eine bestimmte Melodie, eine Tanzform oder einen speziellen Rhythmus als „arabisch“ bezeichnet (z.B. *laḥn, ᶜarabī, raqṣ ᶜarabī, īqāᶜ ᶜarabī*) (...). Aber auch dann handelt es sich nach näherer Überprüfung und besonders in der folkloristischen Musik nicht immer um echte arabische Stilelemente, sondern um solche der Beduinen. Unter dem Begriff der sogen. „arabischen Musik“ ist also nicht allein die Tonkunst arabisch sprechender Völker zu verstehen (...), sondern auch aller Völker arabischen Ursprungs sowie weiterer menschlicher Gemeinschaften mit einer eigenen Sprache, die aber das Arabische wenigstens als Kultsprache haben.“[136]

In seiner Abhandlung *The Music of the Arabs*[137] beschreibt Habib Hassan Touma ‚arabische Musik‘ bzw. ‚die Musik der Araber‘ folgendermaßen: „The music of the Arabs is an essential part of the music of the Near East and North Africa. It is based on a modal tone system – one of the few autonomous tone systems of our time – and is subject to the maqām phenomenon, a unique type of improvisation that is common to both secular and sacred Arabian art music. In fact, the art music of every culture native to the Near East and North Africa is characterized by musical structures based on modal improvisation and developed within the framework of the maqām phenomenon. Despite differences in their musical and aesthetic forms, the peoples of the Near East and North Africa, conditioned by a common history spanning over two thousand years, can be said to have a homogeneous musical culture – one whose practice is clearly distinct from that of the Occidentals, the Africans (south of the Sahara), or the East and Southeast Asians. Although the music traditions belonging to this culture include the Armenian, Berber, Hebrew, Coptic, Kurdish, Syriac, and Caucasian, this book [„The Music of the Arabs“] deals only with those created by the Arabs, the Persians, and the Turks. Having been embedded from their beginnings in permanent political systems, these three are clearly the most prominent musical cultures of the Near East, and they still boast an extensive repertoire, a well-founded theory, a documented history, and excellent musicians. Nevertheless, the music of other peoples native to this region, such as the Berbers, Maronites, Chaldeans, Nestorians, Jacobite-Syrians, and Jews, should not be overlooked.“[138]

136 Hickmann/Stauder (1970), S. 1f.; Hickmann steht mit dieser Aussage im Gegensatz zu Touma, der in der Ausgabe von 1998 von *Die Musik der Araber* schreibt: „Als arabische Musik darf die Musik gelten, die von denen, die sie ausüben und rezipieren, als solche bezeichnet wird. Zu ihnen zählen neben den Arabern ihre Nachbarn, die Türken und Iraner, die religiösen und ethnischen Minderheiten, die mit den Arabern zusammenleben, und die Äthiopier und andere afrikanische Völker, deren Lebensraum in West- und Nord-Afrika an den der Araber grenzt.“ (Touma 1998, S. 14)

137 Touma, Habib Hasan. 1996. *The Music of the Arabs.* Portland, Oregon (Amadeus Press)

138 Touma 1996, S. xvii

Als Allgemeine Kennzeichen Arabischer Kultur stellt Touma fest: „The essence of Arabian culture is wrapped up in

- the Arabic language, which helps to express the intellectual and spiritual processes of the people and plays a decisive role in the development and transmission of cultural achievments;
- Islam, whose influence in the propagation and shaping of Arabian culture has been and remains so great that the social, spiritual, and material aspects of the culture cannot be understood without taking it into consideration;
- tradition, as manifest in the manners and customs that determine the conduct of the Arab in familiy and society. (…)

It follows, therefore, that the term *Arabian* applies to the music of the Arab world in general and that treating this music as an expression of a unified music culture is justifable despite the large number of countries and traditions involved – despite the fact that styles, modes, and terminology in North Africa, for example, may differ somewhat from those in Iraq. Many aspects of music, such as the tone system, musical forms, rhythmic patterns, techniques of composition and improvisation, performance practice, the makeup of ensembles, the individual‘s perception of music, and the place of the musician in the society, are essentially the same in all Arab countries.“[139]

Als Kennzeichen Arabischer Musik führt ᶜIṣṣām al-Mallāḥ (Issam El-Mallah) in seiner Habilitationsschrift *Arabische Musik und Notenschrift*[140] fünf Punkte an:

1. Die Einstimmigkeit: Diese gilt für alle Bereiche: „(…) Volks-, Kunst- und Unterhaltungsmusik, religiöse wie weltliche Musik. Zwar findet man gelegentlich das Phänomen der Mehrschichtigkeit, d.h. das sich Überlagern verschiedener melodischer Schichten, was oft als scheinbare Mehrstimmigkeit bezeichnet wird, aber keine ist. Es handelt sich dabei durchwegs um die alte Spielmannspraxis der Bordun- oder Ostinato-Technik.“[141] Dies gilt auch für die Musikinstrumente, aus deren Bau auf die Einstimmigkeit der darauf gespielten Musik geschlossen werden kann. Als Beispiel führt el-Mallah die Konstruktion der Laute, *ᶜŪd*, des Hauptinstrumentes der Araber (*Sulṭān al-ālāt* - „Herrscher der Instrumente“) an, die bundlos ist, wohingegen die abendländische Laute

139 Touma 1996, S. xviii; (vgl. auch die deutschsprachige Ausgabe: Touma 1998, S. 13ff.)

140 el-Mallah, Issam. 1996. *Arabische Musik und Notenschrift.*Tutzing (Verlegt bei Hans Schneider; Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 53), S. 18-71 (Kapitel I.1 „Die Struktur der arabischen Musik“); zu den Merkmalen „Arabischer Musik“ vgl. auch Touma 1998, S. 16ff. (bzw. die englischsprachige Ausgabe: Touma 1996, S. xix f.)

141 el-Mallah 1996, S. 18; el-Mallah verwendet hier den Begriff „Mehrstimmigkeit“ in einem engeren Sinn; für eine umfassendere Definition von Mehrstimmigkeit vgl. das Kapitel „Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive“, S. 35-38 dieser Masterarbeit

zum Zwecke der Mehrstimmigkeit Bünde angenommen hat und auf diese Weise zum begleitenden Akkordinstrument geworden ist.[142]

2. Die melodische Struktur: „Durch den einstimmigen Bau der arabischen Musik richtet sich die ganze Konzentration auf den Melodieverlauf und zwar sowohl seitens des Aufführenden als auch seitens des Zuhörers. Der Interpret versucht deshalb ständig, seine eigene Leistung gerade durch die individuelle Gestaltung der Melodie hervorzuheben. (…) Der Einbettung der eigentlichen Gerüsttöne der Melodie in improvisierende Verzierungen des Sängers sind keine Grenzen gesetzt. (…) Diese Gesangspraxis ist auch der Grund dafür, dass man bestimmte Lieder mit den Interpreten identifiziert, die sie als erste oder besonders gut vorgetragen haben, nicht aber unbedingt mit ihren Komponisten. Das führt dazu, (…) dass man den Begriff „Original“ in der arabischen Musik – selbst wenn eine notenschriftliche Vorlage vorhanden ist – ganz anders aufzufassen hat als im Abendland. Die gesangssolistische Gestaltungsfreiheit reicht vom Anbringen einfacher Verzierungen bis zum Einsatz ganzer zusätzlicher Abschnitte, nämlich der *layālī* oder *mauwāl* (…). Die einstimmige melodische Struktur der arabischen Musik lehnt sich in erster Linie an die menschliche Stimme und die Erfordernisse des Textvortrages an. Sowohl ein Blick in die alten theoretischen Traktate als auch in die Musikpraxis der Gegenwart zeigt die überragende Bedeutung des gesungenen Wortes.“[143]
Arabische Musik ist nach el-Mallah sehr stark regional verankert: „Die Art des Vokalvortrages und damit auch die melodische Struktur der Musik generell ist stark regionalgebunden. Anhand der Melodiestruktur, sei sie vokal oder instrumental, erkennt man unzweifelhaft die regionale Abstammung aller traditionellen Melodien. Die enge Bindung an regionale Schulen ist die Ursache dafür, dass die arabische Musik sehr reich an musikalischen Dialekten ist; gleichzeitig ist aber genau das auch ein Hindernis für die weitere Verbreitung solcher regionalgebundener musikalischer Elemente.“[144]

3. Die rhythmische Struktur: Als drittes Hauptelement Arabischer Musik nennt el-Mallah neben der Einstimmigkeit und der Melodie den Rhythmus: „Schon in alten Handschriften wird die Wichtigkeit des Rhythmus für die arabische Musik beschrieben (…). Damals wie heute beschränkt man sich bei der Darstellung konkreter Rhythmen auf die Angabe der Gerüstschläge. Diese werden mit den Bezeichnungen *dum* oder *tak,* bzw. mit den alten Namen *naqra* und *tan*, gemeint ist ‚hoch‘ und ‚tief‘ gekennzeichnet. Auch das ist aber nur als grober Rahmen für den tatsächlichen Ablauf eines

142 Vgl. el-Mallah 1996, S. 19
143 el-Mallah 1996, S. 20f.
144 el-Mallah 1996, S. 23

īqāᶜ zu verstehen. Wie diese Grundstruktur umgesetzt, verziert oder verschoben wird, bleibt dem Spieler überlassen. Dieser hat dabei viele Dinge zu berücksichtigen: die Fähigkeiten des Instrumentes, das ihm zur Verfügung steht, den Anlass der Aufführung, Zeit und Raum des Geschehens, die musikalische Gattung, das Wesen des zu begleitenden Interpreten, die Mitspieler, die musikalische und gesellschaftliche Atmosphäre und nicht zuletzt die melodische Struktur. Aus diesem Grund ist die Kluft zwischen einer schriftlichen Darstellung eines *īqāᶜ* und seiner musikalischen Realität in der Aufführung meist sehr groß (…). Ganz ähnlichen Phänomenen begegnet man übrigens auch im Bereich der europäischen Volksmusik.“[145]
Melodie und Rhythmus bilden eine Einheit: „*Īqāᶜ* und melodische Struktur gehen in der Regel Hand in Hand. Normalerweise kann aus der Gliederung der Melodie auf den dazugehörigen *īqāᶜ* geschlossen werden.“[146]

4. Die Rolle der Improvisation als musikalisches Gattungsmerkmal und Strukturelement[147]: „Eines der Hauptcharakteristika der arabischen Musik ist die Improvisation, arabisch *irtiǧāl* genannt. (…) Man begegnet der Improvisation gleichermaßen beim Instrumental- wie auch beim Vokalvortrag (…). Die Art und Weise, in der Improvisation musikalisch eingesetzt wird, ist vielfältig. (…) Dies reicht von einfachen Verzierungen und Ornamenten bereits vorhandener Melodien bis hin zur eigenen Gestaltung ganzer musikalischer Abschnitte. Stets bemüht sich der Aufführende, dem Instrumentalspiel seinen persönlichen Stempel aufzudrücken, quasi seinen musikalischen Fingerabdruck zu hinterlassen, um seine Improvisation unverwechselbar zu machen. Ornamente sind in der arabischen Musik – und in der Kunst ganz allgemein – ein Ausdrucksmittel des Künstlers zu seiner Person; er zeigt darin sein unverwechselbares „ich“.“[148]

5. Mündliche Überlieferung: „Die traditionelle arabische Musik wurde seit Menschengedenken auf mündlichem Wege (arabisch *talqīn*) von Generation zu Generation überliefert. Zusammen mit den wichtigsten Elementen wie der Einstimmigkeit, der melodischen und rhythmischen Struktur prägt die Methode der Überlieferung wesentlich ihren Charakter.“[149] Und weiters: „Das Phänomen der mündlichen Überlieferung ist (...) untrennbar verknüpft mit dem Entstehen musikalischer Schulen, die an einen bestimmten „Meister“ gebunden sind (…). Der Lehrer versucht, sein gesammeltes musikalisches Wissen umfassend an die Schüler weiterzugeben. Das Ganze geschieht auf mündlich-

145 el-Mallah 1996, S. 24
146 el-Mallah 1996, S. 25
147 Vgl. das Kapitel „Improvisation und Notation“, S. 56-64 dieser Masterarbeit
148 el-Mallah 1996, S. 47f.; als eine der letzten Interpretinnen dieser alten Schule führt el-Mallah Umm Kulṯūm an (vgl. el-Mallah 1996, S. 50f.)
149 el-Mallah 1996, S. 65

akustischem Wege im Rahmen der verankerten Tradition. (…) Diese Art des Unterrichts erlaubt dem Schüler später, seine eigene musikalische Persönlichkeit zu zeigen und sich wiederum selbst als Anfang einer neuen „Kette“ bzw. als Glied der langen Kette musikalischer Tradition zu betätigen.“[150] Diese Kette kann auch reißen: „Mündliche Überlieferung als Methode der Vermittlung von alten Melodien funktioniert nur solange, als die Melodien tatsächlich in Gebrauch sind. Reißt jedoch die Überlieferungstradition einmal ab, so sind die Melodien unwiederbringlich verloren.“[151]

Das *Maqām*-Phänomen

Als ein Charakteristikum der Musik des arabisch-türkisch-persischen Raumes wurde im vorhergehenden Kapitel das *Maqām*-Phänomen genannt. Das *Maqām*-Phänomen wird den „Modalen Melodiekonzepten“ zugerechnet, bei denen es sich terminologisch vor allem um folgende musikalische Phänomene handelt: „(…) *maqām* (*makam*, *makom*) in Nordafrika, West- und Mittelasien und Kaukasien, *dastgāh* im Iran, *rāga*(*m*) in Südasien, *pathet* auf Java sowie *chōshi* in Japan oder *diao* in China. Auch Begriff und Gestaltung von *echos*/*oktoechos* aus der byzantinischen Musik (…) kann diese Reihe erweitern (…). Die meisten eurowissenschaftlichen Interpretationen der modalen Melodiekonzeptionen liegen irgendwo im Bereich zwischen Tonleiter und melodischem Resultat oder Gebilde, improvisiert oder komponiert. Auch die ersten europäischen Versuche, die Musik anderer Kulturen zu beschreiben und zu interpretieren, führten zu der mehr oder weniger tiefen Erkenntnis, dass es sich um melodische Konzeptionen handeln muss, die anders beschaffen sind als in der komponierten und notierten europäischen Musik (…).“[152] Innerhalb der „Modalen Melodiekonzeptionen“ stellt das *Maqām*-Phänomen ein einzigartiges Improvisationsverfahren in der Musik der Länder Nordafrikas, des Nahen Ostens und Zentralasiens dar: „In this vast area, three principal spheres of musical culture can be distinguished, namely, the Turkish, Persian and Arabian, in which the *maqam* phenomenon is widely cultivated. In Turkey this musical form is called *makam*; in Azerbaijan *mugam*; in Uzbekistan *shash-maqom*; in Iran *dastgah*; and in the Arab world *maqam.*“[153]

150 el-Mallah 1996, S. 66
151 el-Mallah 1996, S. 67
152 Simon, Artur. 1996. „*Modale Musikkonzepte. I. Einleitung“* MGG-Online: https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15725&v=1.0&rs=mgg15725 (Zugriff am 28.2.2019); zur Problematik der begrifflichen Erfassung außereuropäischer Musikkonzepte im Allgemeinen und zum *maqām* im Speziellen vgl. Elsner, Jürgen. 1975. „Zum Problem des maqām“ In: *Acta Musicologica*, Vol. 47, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1975), S. 208-239
153 Touma, Habib Hassan. 1971. „The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East.“ In: *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 1 (Jan., 1971), S. 38; zur Maqāme vgl. auch Mete, Denis E. o.J. *Makâm-Musik in der osmanisch-türkischen Musiktradition:* https://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf (Zugriff am 28.2.2019); vgl. auch die Webseite von Denis E. Mete: www.artmete.at (Zugriff am 28.2.2019); vgl. auch den Artikel in der „Encyclopedia of Islam“: Chabrier, J.-C., “Maḳām”, in: *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online.

In seiner Abhandlung „Die Musik der Araber“[154] schreibt Touma zum *Maqām*-Phänomen: „Wir begegnen diesem Improvisationsverfahren in der gesamten arabischen Welt, und zwar sowohl in der weltlichen als auch in der religiösen Musik.“[155]

Die musikalische Struktur des *Maqām* bestimmt Touma folgendermaßen: „Jede musikalische Struktur wird durch zwei Faktoren bestimmt: den Raum (tonräumlicher Faktor) und die Zeit (rhythmisch-zeitlicher Faktor). Für die Struktur eines Musikstücks ist ausschlaggebend, ob diese Faktoren frei gestaltet werden können oder straff organisiert sind. Beim *maqām* wird die tonräumliche Komponente derart nachdrücklich ausgeformt, dass sie für die *maqām*-Darstellung den wesentlichen, entscheidenden Faktor darstellt – im Gegensatz zum rhythmisch-zeitlichen Moment, das keiner bestimmten Organisation unterworfen wird. Eben darin liegt das ureigenste Merkmal des *maqām*: Einer freien Organisation des Rhythmisch-Zeitlichen tritt eine verbindlich determinierte Organisation des Tonräumlichen gegenüber. Ganz das Gegenteil z.B. eine Gattung wie der Walzer. Er ist in erster Linie durch seine rhythmisch-zeitliche Organisation gekennzeichnet, wohingegen die tonräumliche Ordnung keinen Regeln zu gehorchen hat.“[156]

Dazu führt er näher aus: „Der *maqām* kennt dagegen hinsichtlich des Zeit-Parameters keine feste Organisation. Das heißt: hier gibt es weder feststehende, regelmäßig wiederkehrende Takteinteilungen noch ein gleichbleibendes Metrum. Ein bestimmter Rhythmus kennzeichnet zwar unter Umständen den Stil eines Ausführenden, hängt jedoch von dessen Spielweise ab und ist niemals für den *maqām* als solchen charakteristisch. Dies ist einer der Gründe dafür, dass der fremde, wenig mit der Musik vertraute Zuhörer die *maqām*-Darstellung gelegentlich als eine formlos improvisierte Musik empfindet. Für den ungeübten Hörer scheint eine *maqām*-Vorführung weder Anfang noch Ende zu haben. Die klaren, festumrissenen Themen und deren Verarbeitung und Variierung im Verlauf des Stückes fehlen. Zudem trägt der arabische Musiker den *maqām* vor, ohne sich auf eine musikalische Aufzeichnung zu stützen.“[157]

Die Ausführung von *Maqām*-Musik folgt aber Regeln und Formen, als deren Bauelemente sowohl für die Vokal- als auch die Instrumentalformen gelten:

---

https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/encyclopaedia-of-islam-2/makam-COM_0633?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=makam (Zugriff am 2.3.2019); vgl. auch die Webseite von „Maqam World“ https://www.maqamworld.com/de/index.php (Zugriff am 6.4.2019)

154 Touma, Habib Hassan. 1998. *Die Musik der Araber.* Wilhelmshaven (Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Florian Noetzel GmbH), Erweiterte Neuausgabe, 3. Aufl.

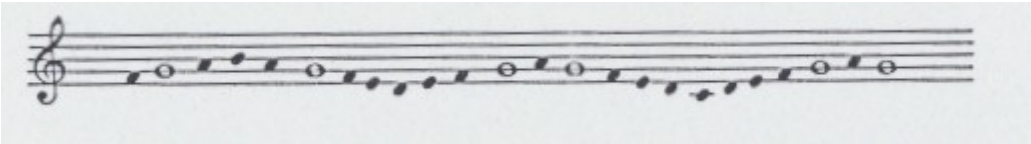
155 Touma 1998, S. 64

156 Touma 1998, S. 64; In der Erstausgabe seines Buches „Die Musik der Araber“ von 1975 fügt Touma an dieser Stelle hinzu: „Der Komponist erfindet seine Melodie, also die tonräumliche Komponente, passt sie einem nicht von ihm erfundenen, vorherbestimmten rhythmischen Muster an, gibt ihr einen Titel und unterschreibt sie mit seinem Namen. Die tonräumliche Ordnung eines jeden Walzers ist anders beschaffen, während die rhythmisch-zeitliche Organisation festliegt.“ (Touma 1975, S. 58)

157 Touma 1998, S. 65

- *Der Melodiezug:* „Ein charakteristisches Merkmal der *maqām*-Vorführung sind die langen Pausen, die den melodischen Verlauf in mehrere Melodienzüge aufteilen. Jeder *maqām* besteht aus mehreren solcher Melodienzüge, in deren Rahmen das tonräumliche Geschehen weiterentwickelt wird. In jedem neuen Melodienzug erklingt etwas musikalisch Neues. Das Neue wird entweder für sich allein behandelt oder mit bereits dargestelltem musikalischen Material kombiniert. Betont der Musiker beispielsweise im ersten Melodienzug den ersten Ton der *maqām*-Reihe, so kann im zweiten Melodiezug der dritte Ton des *maqām* eingeführt werden. Wenn im dritten Melodiezug die vierte Stufe des *maqām* herausgestellt wird, dann ist zu erwarten, dass in diesem dritten Melodiezug zugleich die Haupttöne der ersten beiden Melodiezüge zusammen mit der vierten Stufe erscheinen. Eine verbindliche Regel für die Reihenfolge, in der die Töne hervorgehoben werden und für die Anzahl der Melodiezüge innerhalb eines *maqām* existiert nicht. Jeder Musiker kann hier frei verfahren.“[158]

- *Phasen und Tonebenen:* „Das Musizieren auf einem Ton oder in einem bestimmten Tonraum stellt eine „Phase“ in der Entwicklung eines *maqām* dar. Jeder Melodiezug besteht aus einer oder mehreren solcher Phasen. Die melodische Entwicklung verläuft von Phase zu Phase allmählich von den tieferen zu den höheren Tonlagen, bis der melodische Höhepunkt erreicht und damit die Form abgeschlossen ist. Die Art und Weise, in der eine Phase realisiert wird, bestimmt das künstlerische Können des Musikers oder Sängers.“[159]
Die Phasen wiederum sind aus verschiedenen Tonebenen aufgebaut: „Die Phasen eines *maqām* basieren auf Tonebenen, die im Laufe der Vorführung sorgfältig nacheinander aufgebaut werden können. Eine Tonebene setzt sich aus Tönen zusammen, die um eine melodische Achse herum angeordnet sind. Eine Melodieachse entsteht durch die wenigstens dreimalige Wiederholung eines Tons, der dabei zugleich von benachbarten Noten umspielt werden kann wie der Ton g in dem folgenden Beispiel:



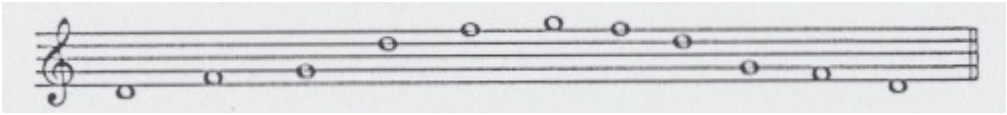
Eine Tonebene kann wie in dem folgenden Beispiel (Beispiel a) auf dem Ton d eingerichtet werden und sich über den Tonraum g-a-b-c-d-e-f erstrecken: d ist das Zentrum und wird von g-a-b-c-e-f

158 Touma 1998, S. 66; Um das *Maqām*-Phänomen und dessen Bauelemente für abendländisch-europäische Leser/innen zu veranschaulichen, gebraucht Touma die abendländisch-europäische Notation. Die folgenden Notenbeispiele sind entnommen aus Touma 1998, S. 67-69

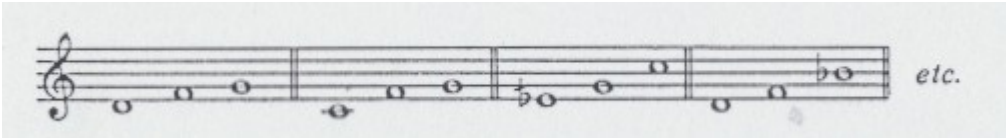
159 Touma 1998, S. 66f.

umspielt und dadurch hervorgehoben. Nicht selten kommt es vor, dass eine Tonebene mehr als ein Zentrum besitzt. So kann zum Beispiel ein Ton der Folge g-a-b-c-d-e-f als eine Art Satellit zu d ein sekundäres Zentrum bilden, das der gesamten Tonebene durch das zwischen dem primären und sekundären Zentrum entstehende Intervall eine charakteristische Färbung verleiht (Beispiel b):

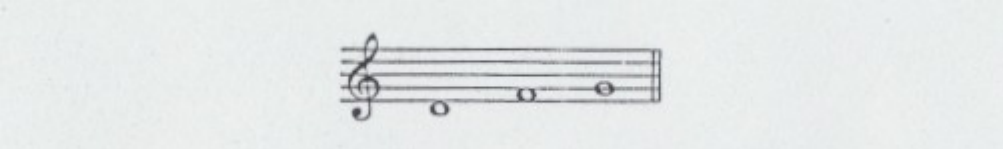
Sind alle Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung einer solchen Tonebene ausgeschöpft, so ist eine Phase abgeschlossen. Manche Musiker gestalten eine bestimmte Phase ausführlicher, andere dagegen tun dies relativ knapp. Einige dehnen den Tonraum aus und entfernen sich vom Zentralton, während andere sich auf einen engen Bereich um das Zentrum herum beschränken. Aber in allen Fällen ist der Zentralton von größter Bedeutung, weil er als Keimzelle der ganzen Phase angesehen werden kann. In der Gesamtheit dieser Phasen spiegelt sich die Form des *maqām* wieder, eine Form, die durch die Reihenfolge der Zentraltöne bestimmt wird, wie etwa in dem folgenden Beispiel:



Jeder der Töne des Beispiels steht im Zentrum einer eigenen Tonebene, deren Dauer vom Musiker oder Sänger bestimmt wird und von dessen musikalischem Können abhängt. Der eine benötigt unter Umständen nur sieben, ein anderer aber vielleicht 40 Sekunden zur musikalischen Ausarbeitung einer solchen Ebene. Die Zentraltöne stehen bei jedem *maqām* in einem anderen Intervallverhältnis zueinander. Es handelt sich allerdings immer um mindestens zwei unterschiedliche Intervalle:



Von der Art dieser Intervalle hängt auch der Stimmungsgehalt des *maqām* ab. Die Intervalle bilden zugleich die Kernzelle, die damit aus dem Vorrat an Zentraltönen herauskristallisiert wird. So sind beispielsweise die Zentraltöne im vorletzten Beispiel reduzierbar auf:



Diese Kernzelle mit kleiner Terz und großer Sekunde liegt dem *maqām bayātī* zugrunde. Die Darstellung des *maqām bayātī* beruht damit – sowohl bei einer vokalen als auch einer instrumentalen Darbietung – auf der Realisierung von Tonebenen, die hauptsächlich auf den Tönen dieser Kernzelle fußen. Die erste und die letzte Tonebene eines *maqām* bezieht sich immer auf den Anfangston des Modus."[160]
Zusammengefasst lässt sich das *Maqām*-Phänomen folgendermaßen beschreiben: „Insgesamt gliedert sich die Darstellung des *maqām* somit in Melodiezüge, deren Anzahl und Länge vorher nicht festliegen. In ihnen werden jeweils eine oder mehrere Tonebenen verdeutlicht und miteinander kombiniert, kontrastiert und vertauscht. Die Zahl der Tonebenen liegt für jeden *maqām* fest. Tonebenen lassen sich auf eine Kernzelle reduzieren. Einfallsreichtum und Können des Musikers oder Sängers messen arabische Hörer daran, wie die Tonebenen und Phasen herausgearbeitet, kombiniert und kontrastiert werden. Dies gilt für die erste Tonebene genauso wie für die Rückkehr zum musikalischen Ausgangspunkt, die die musikalische Darbietung beschließt, nachdem die höchste Tonebene – der Höhepunkt des *maqām* – erreicht worden ist."[161]

Auf der Webseite „Maqam World" (*ʿĀlam al-maqāmāt*)[162] wird das *Maqām*-Phänomen ausführlich dargestellt. Die kleinste melodische Einheit ist der *ǧins* (pl. *aǧnās*): „Ein *Jins* (im Arabischen maskulin; Plural: Ajnas) ist ein Maqamfragment von drei, vier oder fünf Tönen. Das *Jins* ist die kleinste melodische Einheit in der arabischen Musik. Anders gesagt, ist ein Maqam ein Pfad, der über mehrere Ajnas hinwegführt. Jedes *Jins* ist durch seine Intervalle definiert. Diese verändern sich nicht, wenn es transponiert wird. Sie geben dem *Jins* seinen eindeutigen und wiedererkennbaren Charakter."[163] Aus den *aǧnās* werden die *maqāmāt* gebildet: „Jede Maqamskala lässt sich bilden,

160 Touma 1998, S. 67-69
161 Touma 1998, S. 69
162 Vgl. https://www.maqamworld.com/de/index.php (Zugriff am 17.5.2019); die Webseite wird in deutscher, englischer, französischer und arabischer Sprache angeboten
163 Vgl. https://www.maqamworld.com/de/jins.php (Zugriff am 6.4.2019); die Webseite von „maqamworld" bietet eine optische und akustische Aufbereitung sämtlicher *aǧnās* und *maqāmāt* und eine Fülle von Musikbeispielen dazu (vgl. https://www.maqamworld.com/en/index.php (Zugriff am 6.4.2019)

indem man zwei oder manchmal auch drei Skalenfragmente namens Jins (Plural: Ajnas) aneinanderhängt. Diesen konstituierenden Ajnas verdankt der Maqam seine Intervalle, sein Melodieverhalten und [seine] Stimmung. Das erste *Jins* beginnt die Leiter auf seinem eigenen Grundton als erster Stufe. Das zweite *Jins* beginnt am *Ghammaz* (Modulationspunkt) des ersten *Jins*. Das ist gewöhnlich die Schlussnote des ersten *Jins*. Falls ein drittes *Jins* benutzt wird, entspricht sein Grundton dem *Ghammaz* des zweiten *Jins* und so fort.“[164]

Touma unterscheidet acht *Maqām*-Gattungen (*ğins*, pl. *aǧnās*), denen weitere Modi angehören[165]:

- *Rāst* mit etwa zwanzig weiteren Modi, darumter *Rahāwī, Māhūr, Yakāh, Dilnišīn;*
- *Bayātī* mit etwa zwanzig weiteren Modi, darunter *Ḥusaynī, Muḥayyar, Ṣabā, Qarǧiġār;*
- *Sīkāh* mit etwa zehn weiteren Modi, darunter *Huzām, Mustaᶜār, ᶜIrāq, Bastanikār;*
- *Nahawand* mit etwa zehn weiteren Modi, darunter *Būsalīk, Rāḥat fazā, Faraḥ fazā, Dilkašīdah;*
- *Ḥiǧāz* mit etwa sieben weiteren Modi, darunter *Šahnāz, Šadd ᶜarabān, Ḥiǧāzkār, Sūzdil;*
- *Nakrīz* mit etwa fünf weiteren Modi, darunter *Nawa aṯar, Ḥayyān, Ḥiṣār, Basandīda;*
- *ᶜAǧam* mit etwa sechs weiteren Modi, darunter *Šawq afzā, Šawq awīr, Šāh wār, Ǧahārkāh/Mazmūm* und
- *Kurd* mit etwa fünf weiteren Modi, darunter *Šahnāz kurd, Ṯarznawin, Ḥiǧāzkār kurdī, Šawq ṭarab*.[166]

Die Anlässe für die Anwendung eines bestimmten *Maqām* sind durchaus verschieden: „Jede *maqām*-Darstellung besitzt ihren eigenen Gefühlsgehalt, der vor allem von der Struktur der Kernzelle des *maqām,* an zweiter Stelle aber auch von den Tönen der *maqām*-Reihe bestimmt wird. (…) Die vokale oder instrumentale Ausführung eines *maqām* ist zugleich an die Realisierung einer Stimmungs- oder Gefühlslage gebunden (…).“[167]

Zur Ausführung eines *Maqām* bedarf es eines hohen Maßes an Kreativität: „Zur Realisierung einer wirklich überzeugenden und originellen *maqām*-Darstellung bedarf es einer schöpferischen Fähigkeit, die der eines Komponisten durchaus verwandt ist. Allerdings kann der *maqām* nur mit Einschränkungen als eine Kompositionsform gelten. Zwei Vorführungen desselben *maqām* werden niemals gleich ausfallen. Das Moment des Kompositorischen tritt durch die vorher festliegende tonräumliche Organisation einer bestimmten Anzahl von Tonebenen in Erscheinung, während das Improvisatorische sich im Rahmen der zeitlich-rhythmischen Gestaltung äußert. Dieses

164 Vgl. https://www.maqamworld.com/de/maqam.php (Zugriff am 6.4.2019)

165 Vgl. Touma 1998, S. 57-63; al-Mallah unterscheidet elf Haupt-*aǧnās* und elf Haupt-*maqāmāt,* vgl. Al-Mallah 1996, S. 351ff.; zu den verschiedenen *Aǧnās* und *Maqāmāt* vgl. auch das Kapitel „Formation of the musical modes from the genres“ im Artikel von Chabrier, J.-C. in der EI², s.v. Maḳām

166 Vgl. die Webseite http://www.adamgood.com/turkish_nota/map.php, die eine Auflistung von insgesamt 125 *Maqām*-Modi mit ihren türkischen Bezeichnungen enthält (Zugriff am 2.3.2019)

167 Touma 1998, S. 70f.

Ineinandergreifen von Komposition und Improvisation gehört zu den unverwechselbaren Kennzeichen des *maqām.*“[168]

Improvisation und Notation

Während das Ineinandergreifen von Komposition und Improvisation zu den unverwechselbaren Kennzeichen des *Maqām* gehört[169], erhält die Improvisation im Chorgesang wenig Spielraum und ist nahezu unerwünscht[170]. Chormusik ist zumeist präskriptiv und zielt auf ein wiederholbares Resultat ab, das durch die Festlegung der Musik in Notenschrift erreichbar ist. Hervorgegangen aber ist die Notation aus den Neumen des Gregorianischen Chorals, der seinerseits bis weit ins Mittelalter hinein nur mündlich überliefert wurde[171]: „Die Notation mit Neumen, aus der heraus sich die spätere Notenschrift entwickelt, erfüllt zunächst nicht den Zweck, einen „Notentext“ zu konservieren und beliebig abrufbar zu machen, dies wird zwar ein Desiderat, ist aber keine prinzipielle Notwendigkeit unter den Bedingungen der mündlichen Überlieferung. Notation ist ursprünglich primär Interpretationsanleitung (…).“[172]

Zu den Anfängen der musikalischen Notation schreibt Leo Treitler[173]: „Die Frage nach den Anfängen der musikalischen Notationen ist in besonderer Weise mit dem Problem der ‚mündlichen und schriftlichen Überlieferung‘ verbunden (…). Das geläufige Begriffspaar ‚mündlich/schriftlich‘ (…) soll darauf aufmerksam machen, wie unser modernes Begriffs- und Denkwerkzeug wegen der ihm innewohnenden Voraussetzungen unsere Bemühungen, zu mittelalterlichen Sachverhalten Zugang zu finden, hartnäckig durchkreuzt. Denn es scheint einerseits eine Parallelität zu implizieren – dass mündliche sowie schriftliche Überlieferung im Endeffekt das gleiche tun: nämlich etwas ‚überliefern‘ -; andererseits spricht daraus aber auch der Gegensatz, dass es sich um einander ausschließende, wenn nicht gar diametral entgegengesetzte Überlieferungsweisen handelt. Beide Auffassungen sind in ihrer Ausschließlichkeit irreführend und nicht in jedem Zusammenhang zutreffend. Die gängigste Vorstellung von diesem Vorgang ist das Abschreiben von einer Vorlage.

168 Touma 1998, S. 69f.
169 Vgl. Touma 1998, S. 70
170 Es gibt aber auch, als Ausnahme von dieser Regel, Improvisationschöre, wie z.B. den *Improchor 1060*, um ein zeitgenössisches Beispiel aus Wien zu nennen (vgl. http://www.nikazach.net/nc/home.html, Zugriff am 26.5.2019)
171 Der Gregorianische Choral setzt seinerseits alttestamentarische Traditionen fort: „Mit dem hervorragenden Platz, den der Gregorianische Choral dem Singen von Psalmen einräumt, setzt er alttestamentarische Traditionen der Gottesverehrung fort. Die Psalmodie – ursprünglich von frommen Juden bei religiösen Zeremonien in ihrem Hause gesungen – wurde schon von den ersten Christen in die Liturgie übernommen. Gleichzeitig bildeten sich frühe Formen der Gottesdienstorganisation heraus.“ (Möller/Stephan 1991, S. 53); vgl. das Kapitel „Zur Entstehung mehrstimmiger Chormusik“, S. 19-24 dieser Masterarbiet
172 Möller 2000, S. 31
173 Treitler, Leo. 1991. „Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation“ In: Möller H.; Stephan R. (Hrsg.) *Die Musik des Mittelalters. Mit 120 Notenbeispielen, 143 Abbildungen und 2 Farbtafeln.* Wiesbaden (Laaber Verlag), S. 54-93

(…) Die Vorstellung von etwas Überlieferbarem erweist sich bei der mündlichen Überlieferung [aber] als weit problematischer. Für den Fall, dass ein bekannter Hymnus durch den Vortrag aus dem Gedächtnis notengetreu überliefert wird, ist der Begriff durchaus zutreffend. Handelt es sich aber um einen Tropus beziehungsweise um ein Organum, für die wir mit Recht einen Vortrag aus dem Stegreif annehmen, dann wird der Gesang nicht durch den Vortrag überliefert, sondern im Vortrag realisiert. Entscheidend ist also der ‚Seinszustand' der musikalischen Information, und insofern ist eine Parallelität, wie sie die Formulierung impliziert, keinesfalls notwendig gegeben. Darüberhinaus suggeriert der Ausdruck ‚mündliche Überlieferung' allzu leicht den Vortrag von festen Melodien, die aus einem ‚Speicher', dem Gedächtnis abrufbar sind – als wäre dies die einzig annehmbare Alternative zu der Vorstellung von undisziplinierter Improvisation (…)."[174]
Über die Improvisation als Gestaltungsprinzip in der Musik schreibt Treitler: „Für viele mag der Begriff ‚Improvisation' mit einem gewissen Schaudern verbunden sein, einer bloßen Ahnung von dem besonderen der Improvisation als einer Ausnahme gegenüber all dem, was in der europäisch-abendländischen Musikkultur als üblich und normal gilt, eben weil es alle der Improvisation fehlenden Attribute besitzt: Vorbereitung, Führung, Planung, zügiges Fortschreiten. Dieser Normalfall – natürlich – ist ‚Komposition'. Das Verständnis von ‚Improvisation', zu dem es in unserem Sprachgebrauch gekommen ist, ist das Produkt einer Kultur, die stets das Gegenteil favorisiert hat: Komposition galt seit der Renaissance als die Norm, wenn nicht als die höhere Form gegenüber der launenhaften Schöpfung des Augenblicks. (…) Die Abhängigkeit dieses Konzepts der Improvisation von seinem Gegenbild, dem Kompositions-Konzept, lässt es als inadäquat für die Beschreibung der mittelalterlichen Überlieferung nicht-notierter Gesänge erscheinen, welche eine solche Gegensatzbildung gar nicht kannte. (…) Das stereotype einseitige Verständnis von ‚Improvisation' wirft einen Schatten auf das Konzept mündlicher Überlieferung, denn es beinhaltet die selbstverständliche, nicht hinterfragte Annahme, dass eine mündliche, also von Natur aus instabile Überlieferung keinesfalls einer schriftlichen, erwiesenermaßen stabilen Überlieferung zugrunde liegen könnte. Diese Art von Bedenken erweist sich als unbegründet. Das altrömische Offertorium *Factus est Dominus* demonstriert auf das deutlichste, was für das Singen in der Kirche gebraucht wurde: eine disziplinierte, lernbare Gesangskunst, die die Hilfe und Kontrolle von Notation nicht zwingend erforderte. Mündliche Überlieferung verdammt eine Tradition ebensowenig zur Instabilität, wie eine schriftliche Überlieferung Stabilität gewährleistet. Entscheidend sind vielmehr die jeweiligen Wertmaßstäbe einer Tradition."[175]

174 Treitler 1991. S. 57f.
175 Treitler 1991, S. 69

Für die Ausbildung einer einheitlichen musikalischen Notation macht Treitler neben den Bemühungen um eine einheitliche Gesangspraxis unter Karl dem Großen[176] vor allem eine regelrechte Explosion der Schriftkultur in der karolingischen Kultur verantwortlich: „Gut belegt sind die Anstrengungen zur Ausbildung des Klerus, vor allem im Lesen und Schreiben von Latein, sowie der enorme Zuwachs an neuentstehenden Skriptorien und der Produktion von Büchern, die erneute Verbreitung von antiken und spätantiken Sprachlehrbüchern, aber auch Vorschriften zur verstärkten Verwendung von schriftlichen Dokumenten in der Verwaltung, die Schaffung einer einheitlichen und gut lesbaren Schrift (der karolingischen Minuskel) und schließlich die Erfindung eines umfassenden Interpunktionssystems. Die beiden letzteren wurden offiziell vorgeschrieben und sind bis heute in Gebrauch.“[177]

Um den Prozess des Improvisierens zu erklären, wählt Andreas Reinhard in seinem Beitrag zur „Improvisation“ in der „Musik in Geschichte und Gegenwart - Online“[178] einen handlungstheoretischen Ansatz: „Zwei zentrale Aufgaben stellen sich dem Musiker bei einer Improvisation: Einerseits sollen Ideen generiert und in entsprechende musikalisch-motorische Handlungen umgesetzt werden, andererseits muss die Komplexität dieser Anforderung aufgrund des Agierens in der realen Zeit stark reduziert werden, um laufend handlungsfähig zu bleiben. (…) Eine zentrale kognitive Koordinationseinheit des Gehirns – so die neuere Kognitionsforschung – vermag Daten aus unterschiedlichen Quellen (Wahrnehmungs- und Orientierungsdaten, Wissen, Intentionen und Affekte, Aktivierungsimpulse) deswegen flüssig und flexibel zu vermitteln, weil die Daten auf dieser kognitiven Ebene in gleicher Weise und austauschbar kodiert sind (common-coding-Hypothese). Handlungsimpulse (z. B. eine neue Melodiephrase zu spielen) können so nach Rückkopplung zu Erfahrungsstrukturen verfestigt werden, auf die in künftigen Improvisationen wieder zurückgegriffen wird. Andererseits kann die häufige Wiederholung und Bestätigung das reizsuchende kognitive System zu neuen Handlungsimpulsen anregen. Die allgemeine kognitiv-interaktionistische Theorie der Selbstorganisation der menschlichen Psyche (Autopoiese) findet im kreativen Prozess der Improvisation einen wichtigen Anwendungsbereich (…). Auf der Ebene der kognitiven Koordination erfolgt auch eine flexible Ausrichtung der subjektiven Aufmerksamkeit. Sie dient vor allem der Komplexitätsreduktion, der Auswahl und Kontrolle von Daten und Impulsen. (…) Die flexible Aufmerksamkeitsverteilung dient auch der Ideengenerierung. Hierbei ist oft gerade das Gegenteil konzentrierter Aufmerksamkeit funktional, ein assoziativer,

176 Vgl. die „Admonitio generalis“ aus dem Jahr 789 (siehe S. 20f. dieser Masterarbiet)
177 Treitler 1991, S. 82
178 Vgl. Reinhard, Andreas. 1996. *„Improvisation. VII. Musikpsychologie. Prozeßaspekt“* In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15495&v=1.0&q=improvisation&rs=id-55ae9232-d3c3-5b98-bb6e-b3b35b19b6be (Zugriff am 19.1.2019)

tagträumerischer Zustand. Die offene Aufmerksamkeit für Impulse des Unbewussten, eine ›Regression im Dienste des Ich‹, zeigt sich in einer Fülle von Musikerbiographien als wichtigste Quelle sowohl der Inspiration als auch der zielgerichteten Nutzung (…).“[179]

In der Arabischen Musik wird vor allem in den sogenannten „freien Gattungen“ improvisiert. El-Mallah schreibt dazu: „Die einstimmige, mündlich überlieferte Melodie lebt (…) von der Vorliebe zu improvisatorischer Veränderung. Der Vortrag der sog. freien Gattungen ist daher für die arabischen Musiker der Prüfstein dafür, als guter Musiker anerkannt zu werden. Für die Sänger sind dies die Gattungen *layālī* und *mauwāl*, für die Instrumentalisten der *taqāsīm* in seinen verschiedenen Funktionen. Das Einkalkulieren solcher frei improvisierter Teile macht den Komponisten selbst gespannt darauf, wie sein Stück nicht nur durch diesen oder jenen bestimmten Interpreten, sondern auch dieses oder jenes Mal vorgetragen wird. Nicht nur die Person des Interpreten, sondern auch Zeit, Raum, Anlass und das Publikum spielen bei der Vortragsart eine wesentliche Rolle. (…) Der Begriff „Original“ hat daher in der arabischen Musik nicht die Bedeutung, die ihm in der abendländischen Musik zukommt (…). Eine überlieferte Melodie wird als Baugerüst betrachtet, aus dem jeder Interpret sein eigenes Gebäude erstellen kann und soll.“[180] El-Mallah führt dazu weiter aus: „Der freie Umgang mit den musikalischen Elementen lässt keinen Platz für die Gedanken der schriftlichen Fixierung. Eine Konsequenz dieser Tatsache ist aber auch, dass der Anspruch der Stücke auf historische Einmaligkeit nur sehr beschränkt sein kann. Ihre Historizität hängt in erster Linie von der Lückenlosigkeit ihrer Aufführungskette ab.“[181] Die Musikstücke leben nur so lange, solange sie rezipiert werden. Damit ist eines der wichtigsten Merkmale schriftloser Musik überhaupt angesprochen: „(…) ihre Beziehung zum Publikum. Der arabische Musiker möchte vor allem sich und sein gestalterisches Können, nicht das Musikstück, welches ihm eher als Mittel zum Zweck dient, präsentieren; dies kann aber nur beim Erklingen der Musik geschehen und zwar beim Erklingen vor Publikum.“[182]

179 Vgl. Reinhard, Andreas. 1996. „*Improvisation. VII.Musikpsychologie. Prozeßaspekt*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15495&v=1.0&q=improvisation&rs=id-55ae9232-d3c3-5b98-bb6e-b3b35b19b6be (Zugriff am 19.1.2019)
180 el-Mallah 1996, S. 75
181 el-Mallah 1996, S. 89
182 el-Mallah 1996, S. 90

- Exkurs: Die Entwicklung der Notenschrift in Ägypten[183] und der „Erste internationale Kongress Arabischer Musik in Kairo 1932“[184]

In seiner Habilitationsschrift „Arabische Musik und Notenschrift“ geht el-Mallah ausführlich auf die Entwicklung der Notenschrift in Ägypten ein. Zum ersten Kontakt ägyptischer Musiker mit europäischer Notenschrift schreibt er: „Die ersten belegbaren Kontakte [ägyptischer] arabischer Musiker (...) mit europäischer Notation als einem Mittel der Fixierung und Übermittlung musikalischer Gedanken fanden anlässlich der Errichtung von fünf Musikschulen für das ägyptische Militär statt. Der damalige Herrscher Muḥammad ᶜAlī – er regierte Ägypten von 1805 bis 1848 – hatte den Ehrgeiz, in seinem Land ein kulturelles Gegengewicht zu Istanbul, welches zu dieser Zeit das Kulturzentrum des gesamten osmanischen Reiches war, zu schaffen. Zu diesem Zweck entsandte er Ägypter nach Europa, damit sie dort die technischen Errungenschaften auf den Gebieten der Landwirtschaft und Industrie kennenlernen sollten. Auch holte er zahlreiche Ausländer nach Ägypten, die beim Aufbau des Landes behilflich sein sollten. (…) Die Musiklehrer der fünf Schulen, die zwischen 1824 und 1834 in Kairo, al-Ḫānqā und an-Naḫīla entstanden, kamen aus Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien (...). Das erste und für lange Zeit auch einzige Element westlichen Musikkulturgutes, das damals mit der Militärmusik Eingang in das ägyptische Bildungssystem fand, war die Notation (…).“[185]

Als zweites wichtiges Ereignis für die Übernahme abendländischer Musik in Ägypten nennt er den Bau des Opernhauses in Kairo: „Hierin manifestierte sich die Bewunderung und Verehrung, die damals europäischer Musik, aber auch europäischer Denk- und Lebensweise ganz allgemein in der arabischen Welt entgegengebracht wurde. (…) Das Kairoer Opernhaus wurde (…) zum kulturellen Mittelpunkt der europäisch orientierten Bourgeoisie. Gastspiele ausländischer Ensembles ließen das vornehme ägyptische Publikum hautnah europäische Musikkultur erleben. Sie stellte sich ihm vor allem in Form des Musizierens nach Noten dar.“[186]

Für die weitere Entwicklung der Musik in Ägypten und im arabischen Raum insgesamt nimmt Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī eine bedeutende Rolle ein[187]: „Eines seiner größten Verdienste um die

183 Vgl. el-Mallah 1996, S. 235-239

184 Zu einer ausführlichen Darstellung dieses Kongresses vgl. Katz, Israel J. 2015. *Henry George Farmer and the First International Congress of Arabic Music (Cairo 1932)*. Leiden – Boston (Brill – Islamic History and Civilization, Studies and Texts, Volume 115), S. 84ff.

185 el-Mallah 1996, S. 235; für historisch-politische Hintergründe vgl. Katz 2015, S. 84-92, für das ägyptische musikalische Leben von 1800-1932 vgl. Katz 2015, S. 92-111

186 el-Mallah 1996, S. 236

187 Vgl. el-Mallah 1996, S. 236; al- Ḥefnī hatte in Berlin bei Curt Sachs studiert: „During his lengthy residence in Berlin, el-Ḥefnī had studied at Friedrich-Wilhelms-Universität, (…) where, under the supervision of Prof. Curt Sachs, and with the help of Dr. Robert Lachmann, he completed his doctoral dissertation, (…) being a German translation of the section on music from Ibn Sīnā’s *Kitāb al-Najāt*. In addition, his critical edition of al-Kindī’s *Risāla fī khubr ta’līf al-alḥān* (in collaboration with Lachmann) was almost completed. (...) Upon his return to Cairo (…) the Minister of Education appointed him to the post of Inspector of Music Education. There he was put

Musikpflege – nicht nur in Ägypten, sondern im gesamten arabischen Raum – ist die Einberufung der ersten Konferenz über arabische Musik nach Kairo im März 1932. Die Idee hierzu hatte er gemeinsam mit Curt Sachs und Baron Rodolphe d'Erlanger entwickelt und die Tagung wurde offiziell von der ägyptischen Regierung organisiert und ausgerichtet. An dem großen Ereignis nahmen nicht nur Vertreter verschiedener arabischer Länder, sondern auch namhafte europäische Musiker und Musikwissenschaftler teil, wie z.B. Paul Hindemith und Robert Lachmann (Deutschland), Erich Moritz von Hornbostel (Österreich, aber in Berlin wirkend), Béla Bartók (Ungarn), Henry George Farmer (England), Baron Rodolphe d'Erlanger (Frankreich, lebte in Tunesien) und Rauf Yekta (Türkei) (**...**). Neben den offiziellen Vertretern kamen auch viele arabische Musiker und Sänger (auch Sängerinnen!) zur Tagung nach Kairo."[188]
Der Programmablauf des Kongresses bestand aus zwei Teilen: „(…) [T]he first comprised the daily meetings of the various Commissions, whose deliberations and resulting reports would be presented at the Plenary Sessions; the second consisted of the performance groups. Selected samples from their respective repertoires, chosen by the Commission of Recordings (Commission de l'enregistrement), were to be recorded and archived for future scientific study."[189]

Es wurden insgesamt sieben Kommissionen eingerichtet[190]: 1. Allgemeines („Commission des questions generales"), 2. Maqāmāt, Iqa^{c}āt und Komposition („Commission des modes des rythmes et de la composition"), 3. Skalen und ihre Abmessungen („Commission de l'échelle musicale"), 4. Instrumente („Commission des instruments"), 5. Musikaufnahmen („Commission de l'enregistrement"), 6. Musikpädagogik („Commission de l'enseignement musical") und 7. Musikgeschichte und Handschriften („Commission d'histoire et des manuscrits").

Als bemerkenswertestes Ergebnis dieser Arbeitsgruppen erwähnt el-Mallah, dass die Arbeitsgruppen „Allgemeines", „Musikaufnahmen", „Musikpädagogik" und „Musikgeschichte und Handschriften" die ihnen gestellten Aufgaben während der Dauer des Kongresses zu Enden führen konnten, die Problematik der Gruppen „Maqāmāt, Iqa^{c}āt und Komposition", „Skalen und ihre Abmessungen" sowie „Instrumente" ungelöst blieb[191]: „Es zeigt sich also, dass offenbar die Untersuchungen, deren Problematik eher in der Theorie angesiedelt ist (wie bei den ersten vier Gruppen), leichter zu bewältigen waren als diejenigen, nämlich der drei letzten Gruppen, die die

in charge of the music curriculum for the Egyptian public school system and was also assigned to matters pertaining to the Congress, for which he was later named Secretary General of its Organizing Committee." (Katz 2015, S. 119)

188 el-Mallah 1996, S. 236f.
189 Katz 2015, S. 113
190 Vgl. Katz 2015, S. 323-328
191 Vgl. el-Mallah 1996, S. 237

erklingende Musik zum Gegenstand hatten. Diese ließ sich auch nicht wie die theoretische Problematik unter „Allgemein arabisch“ eingliedern, sondern musste regional aufgeteilt werden (…).“[192]

Noch vor Abhaltung des „Ersten internationalen Kongresses Arabischer Musik in Kairo“ wurde im Schuljahr 1931/32 Musik auch als Lehrfach an den Schulen Ägyptens etabliert, „(…) zunächst an den Kindergärten und Grundschulen, in den folgenden Jahren jedoch auch sukzessive auf allen anderen schulischen Ebenen gleichermaßen für Mädchen und Jungen. Die Initiative hierzu ging wiederum von M.A. el-Hefni aus.“[193] Im Jahr 1935 wurde die „Hochschule für Musiklehrerinnen“ (*al-Maᶜhad al-ᶜalī li-muᶜallimāt al-mūsīqā*) gegründet, und „1938 wurden die ersten staatlich geprüften Musiklehrerinnen an den Schulen eingesetzt (…). Parallel dazu wurden regelmäßig Studenten nach Europa geschickt, um westliche Musik zu studieren.“[194] Zum Stellenwert der Notenschrift im Rahmen der Musikpädagogik schreibt el-Mallah: „Grundsätzlich ist festzuhalten, dass stets, wenn es darum ging, musikalische Inhalte im Rahmen eines Lehrfaches an Schulen oder Instituten zu vermitteln, das Studium der Notenschrift von allem Anfang an einen Hauptteil des Lehrprogrammes ausmachte, und zwar unabhängig davon, ob sich der Lerninhalt auf arabische oder europäische Musik bezog. Dies schuf die Grundlage für ein neues musikalisches Denken, das von den Schulen aus mit der Zeit großen Einfluss auf das gesamte Musikgeschehen im arabischen Raum ausgeübt hat (…).“[195]

Das ägyptische Vorbild machte im gesamten arabischen Sprachraum Schule: „Auch andere arabische Länder sind inzwischen dem Beispiel Ägyptens gefolgt und richten eigene Musikinstitute ein, so zum Beispiel Kuwait, Iraq, Tunesien, Marokko und Libanon. An all diesen Schulen und Hochschulen wird selbstverständlich mit Hilfe der europäischen Notenschrift unterrichtet. Niemand stellt die Verwendung dieser Schrift auch in den Abteilungen für arabische Musik in Frage. Nach dem Vorbild westlicher Lehrpläne ist auch an allen arabischen Musikinstituten das Klavier obligatorisch und muss entweder im Haupt- oder Nebenfach betrieben werden. Nicht einmal die Studenten, die sich ausschließlich dem Studium der arabischen Musik widmen wollen, werden davon befreit. So kommt es, dass keinem arabischen Musiker, der eine einheimische Melodie festhalten will, etwas anderes als die Fixierung in europäischer Notenschrift in den Sinn kommt.

192 el-Mallah 1996, S. 237; in Fußnote 598 merkt el-Mallah auf derselben Seite an: „Hier kann man einen Vergleich zur arabischen Sprache ziehen: Während Hocharabisch im gesamten arabischen Raum (von Marokko im Westen bis Oman im Osten) theoretisch und verbindlich die Muttersprache bildet, spricht jedes Land seinen eigenen Dialekt.“ (el-Mallah 1996, S. 237)

193 el-Mallah 1996, S. 237

194 el-Mallah 1996, S. 237f.

195 el-Mallah 1996, S. 238; vgl. hierzu das Kapitel „Das Curriculum“, S. 13-19 dieser Masterarbeit

Nicht einmal die bekannteste arabische Musiksammlung T*urāṯunā al-mūsīqī* (‚Unser musikalisches Erbe'), das Anfang der Sechziger Jahre entstanden ist, stellt die Verwendung der fremden Notenschrift in Frage (…)."[196]

Das musikalische Erbe des arabischen Raumes ist vor allem durch seine Vielfalt charakterisiert, schreibt el-Mallah. So zeichnet sich jede arabische Region durch den Gebrauch eigener musikalischer Intervalle aus: „Genauso, wie jede Region einen eigenen Dialekt, eigene Volkstrachten und Gebräuche hat, so hat auch jede Region eine eigene musikalische Diktion. Jedes arabische Land hat seine eigene musikalische Sprache, wobei die Unterschiede in den Tonbezeichnungen eben nicht nur sprachlicher Natur sind, sondern auch tatsächlich unterschiedliche musikalische Gegebenheiten widerspiegeln. Obwohl die Unterschiede in den Tonhöhen oft nur marginal sind, ist es unmöglich, einheitlich für die gesamte arabische Musik ein Tonsystem mit bestimmten Intervallschritten zu definieren. Ein erklingendes Musikstück kann der Kenner sofort einer geographischen Region zuordnen. Es ist geprägt durch den Sprachdialekt, die verwendeten Instrumente, besondere Gattungen bzw. die Art und Weise, wie die einzelnen Gattungen instrumentiert sind, sowie durch die landestypische Interpretation der *maqāmāt*. Diese Vielfalt war natürlich immer schon denjenigen Leuten ein Dorn im Auge, die eine panarabisch nationale Musik für den gesamten arabischen Raum wünschten (…). Genau diese Vielfalt aber macht den Reichtum der arabischen Musik aus, die sich in tausend Gesichtern präsentieren kann."[197]

Für Perkuhn wird aus dem Umgang mit Notenschrift eine grundsätzliche Einstellung zu einem Quellenbegriff ersichtlich, der nur notenschriftlich fixiertes Material als musikgeschichtliche Quelle akzeptieren und als Grundlage für historische Studien zulassen will. Gegen diese Auffassung bezieht Perkuhn klar Stellung: „Demgegenüber sollte man sich jedoch vergegenwärtigen, dass die konsequente notenschriftliche Aufzeichnung nur der europäischen Musik seit dem frühen Mittelalter eigen ist und dass auch hier längst nicht alle Bereiche des Musizierens von der Notenschrift erfasst wurden. Die Vor- und Frühgeschichte der Musik ist *unnotiert.* Aus Antike und altem Orient besitzen wir nur vereinzelte notierte Musikfragmente; Kunst- und Volksmusik der außereuropäischen Länder werden bis heute weitgehend vom Prinzip der Improvisation und der mündlichen Tradition bestimmt. Auch die europäische Volksmusik ist in ihrem historischen Verlauf

196 el-Mallah 1996, S. 238f.

197 el-Mallah 1996, S. 317; auf derselben Seite schreibt el-Mallah in Fußnote 861: „Im Rahmen der Musikkonferenz der Arabischen Liga am 19./20. November 1983 in Kuwait, bei der zahlreiche Vertreter fast aller arabischer Länder anwesend waren (…), schlug z.B. Ṣāliḥ al-Mahdī aus Tunesien vor, ein verbindliches Werk für die Musikerziehung an allen Musikschulen der arabischen Länder von Marokko im Westen bis Oman im Osten zu erstellen und auch mit Musikbeispielen zu versehen. Dieser Vorschlag wurde abgelehnt." (el-Mallah 1996, S. 317)

nur zum kleinen Teil aufgezeichnet und wird von exakter graphischer Fixierung erst in jüngster Zeit, seit dem Aufkommen der ethnomusikologischen Transkriptionsverfahren, erfasst.“[198]

Arabisches und Abendländisches Tonsystem

Stefan Engels schreibt in seinem Aufsatz „Abendländische Musik und Islam“[199]: „Über Geschichte und Kulturgeschichte einer Epoche lässt sich außerhalb einer durch schriftliche oder andere Quellen gesicherten Überlieferung nichts Sicheres sagen. Erst recht gilt das für die Musikgeschichte. Der Musikhistoriker befindet sich in einer besonderen Situation, denn, wer rückblickend ein reales Klanggeschehen, wie es ein musikalische[s] Ereignis ist, betrachten will, kann nur indirekt darüber sprechen. Musik ist ein klingendes Ereignis, das im Augenblick des Erklingens schon wieder Vergangenheit ist. Das eigentliche Klangereignis geht uns, wenn wir nicht Aufzeichnungen technischer Geräte haben, für immer verloren. Schriftliche Zeugnisse, die über Musik verfasst werden, versuchen entweder, ein musikalisches Ereignis aufzuzeichnen, meist zu dem Zweck, es wiederholbar zu machen (Notation), oder sie berichten uns beschreibend über ein musikalisches Ereignis oder eine musikalische Praxis. Aufgezeichnet wird nur das, was dem, der aufzeichnet, genügend wichtig erscheint. Die Länder des Islams haben im Mittelalter eine bedeutende Musikkultur hervorgebracht, die den meisten Menschen in Europa heute weitgehend unbekannt ist. Im Mittelalter jedoch gab es einen regen Austausch zwischen den scheinbar so verschiedenen Kulturen (…).“[200]

Diese bedeutende Musikkultur, die die Länder des Islams, wie Stefan Engels schreibt, seit dem Mittelalter hervorgebracht hat, unterteilt al-Mallāḥ (el-Mallah) in seiner Habilitationsschrift „Arabische Musik und Notenschrift“ in vier Schulen[201]:

1. Die altarabische Schule: „Die altarabische Schule beginnt bereits vor den Omaijaden und dauert bis zur Abbasiden-Zeit. Ihr Hauptvertreter ist Isḥāq al-Mauṣilī (gestorben 850), die wichtigsten Quellen stammen von Yaḥyā Ibn al-Munaǧǧim (gestorben 912).“[202]

198 Perkuhn 1976, S. 95

199 Engels, Stefan. 2002. *Abendländische Musik und Islam* https://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/544386.PDF; Zugriff am 21.10.2018 (File der Universität Salzburg)

200 Engels 2002, S. 1

201 Vgl. el-Mallah 1996, S. 93ff.; zur Geschichte des arabischen Tonsystems vgl. auch den „Appendix 9, A Short History of the Arabian Musical Scale“ in Katz 2015, S. 339-352; vgl. auch das Kapitel „Formation and evolution of the theoretical scale of sounds“ im Artikel von Chabrier, J.-C. in der EI^2, s.v. Maḳām

202 el-Mallah 1996, S. 93; zur prä-islamischen und altarabischen Schule vgl. auch Katz 2015, S. 340-344

2. Die Schule der griechischen Aufklärer: „Diese Periode dauerte vom 8. bis zum 13. Jahrhundert. In diese Zeit fallen die Namen der großen Theoretiker wie al-Kindī, Iḫwān aṣ-Ṣafā', al-Fārābī, al-Ḫwarizmī, Ibn Sīnā und Ibn Zaila.“[203]
3. Die systematische Schule: „Sie erstreckt sich vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Ihr Hauptvertreter ist Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī (gest. 1294).“[204] Und
4. Die moderne Schule: „Die moderne Schule schließlich beginnt im 19. Jahrhundert und reicht bis in die Gegenwart. Ihr Hauptvertreter ist Mīḫā'īl Mišāqā (gest. 1889).“[205]

Das Tonsystem der altarabischen Schule von Isḥāq al-Mawṣilī, das durch al-Munağğim überliefert wurde, ist heute noch relevant: „Die Gedanken, die al-Munağğim einst zu Papier bzw. Pergament brachte, besitzen heute noch Gültigkeit. Das Tonsystem wird mit Hilfe einer Laute, des *ʿūd*, beschrieben. Heute noch wird dieses Instrument zur Demonstration musiktheoretischer Sachverhalte verwendet. Durch die Bezeichnung der vier Saiten (in aufsteigender Reihenfolge *bamm, maṯlaṯ, maṯnā* und *zīr*) und der Position der Grifffinger (*muṭlaq* ‚leere Saite', *sabbāba* ‚Zeigefinger', *wusṭā* ‚Mittelfinger', *binṣir* ‚Ringfinger' und *ḫinṣir* ‚kleiner Finger) konnte al-Munağğim den Tonvorrat angeben.“[206]
Besonders fruchtbar war die Schule der griechischen Aufklärer: „Diese Zeit wird als „Das goldene Zeitalter der Musik“ und der Kunst im allgemeinen bezeichnet. Die Vertreter dieser Schule lehnten sich eng an die griechischen Philosophen an und wurden als Aufklärer bezeichnet. Es gab im Verlauf der zweiten Schule verschiedene Tonsysteme, die alle mit Hilfe einer geeigneten musikalischen Fachsprache weitervermittelt wurden. Neben einer Fortführung des pythagoräischen Tonsystems wurden auch andere Tonsysteme entwickelt und gepflegt. In der Frühzeit der zweiten Schule begegnen wird bei den Iḫwān (‚Brüdern') aṣ-Ṣafā' der Beschreibung eines Tonsystems mit zehn Tönen wie in der alten Schule, welches auch mit Hilfe eines Lautenhalses demonstriert wird. Bei al-Kindī finden wir die Erweiterung des Systems auf zwölf Töne. Er fügt zwischen dem *muṭlaq* (‚der leeren Saite') und dem *sabbāba* (‚dem Zeigefinger') noch einen zusätzlichen Griff oder Bund auf der Saite ein (…).“[207] Das Tonsystem von al-Kindī wurzelt im pythagoräischen System. Davon unterschieden ist eine andere Gruppe derselben Schule: „Die zweite Gruppe aus dieser Schule

203 el-Mallah 1996, S. 94; zur Schule der griechischen Aufklärer vgl. auch Katz 2015, S. 344-346
204 el-Mallah 1996, S. 94; zur „Systematischen Schule“ vgl. auch Katz 2015, S. 346-348
205 el-Mallah 1996, S. 94; zur „Modernen Schule“ vgl. auch Katz 2015, S. 348-351
206 el-Mallah 1996, S. 95 (für eine graphische Darstellung des Tonsystems von al-Mawṣilī, vgl. die Tabelle in el-Mallah 1996, S. 96)
207 el-Mallah 1996, S. 98 (für eine graphische Darstellung des Tonsystems von al-Kindī, vgl. die Tabelle in el-Mallah 1996, S. 99)

unterscheidet sich von der ersten um al-Kindī vor allem dadurch, dass ihre Tonfolge nicht im pythagoräischen System wurzelt. Zu dieser Gruppe gehören al-Fārābī, al-Ḫwarizmī und Ibn Sīnā.“[208] Al-Fārābī unterteilt die Oktave in 25 Intervalle und demonstriert dies sowohl an der Laute als auch der Flöte.[209]

Die auf die griechischen Aufklärer „(…) folgende systematische Schule, deren Hauptvertreter Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī ist, stellt ein eigenes, neues Tonsystem vor: ein pythagoräisches System, in welchem die Oktave in 17 Intervalle aufgeteilt wird. (…) Auch er verwendet die fünfsaitige Laute zur Veranschaulichung seines Tonvorrates. Zur Darstellung benutzt er sieben Bünde und den *muṭlaq* (‚leere Saite‘).“[210] Dieses Tonsystem unterscheidet sich aber von denjenigen der früheren Schulen: „Im Unterschied zu den Systemen der alten Schule, wo z.B. al-Munağğim die zehn Buchstaben ohne Rücksicht auf die Lage des erklingenden Tones verwendet, oder auch zu al-Kindī, dessen zwölf Tonnamen ebenfalls in allen Oktavlagen gelten, erhält bei Ṣafī ad-Dīn jeder Ton seinen spezifischen Namen. Dies ist umso bemerkenswerter, als die arabischen Tonbezeichnungen bis zum heutigen Tag dieser Konvention folgen.“[211]

Im 19. Jahrhundert wird durch die sogenannte „moderne Schule“ und dessen Hauptvertreter Mīḫā’īl Mišāqā ein neues Tonsystem eingeführt, das bis zum heutigen Tage in der arabischen Musiktheorie und -praxis Gültigkeit besitzt: Er unterteilte die Oktave in 24 gleiche Abschnitte, fertigte als Vorlage

208 el-Mallah 1996, S. 100

209 Vgl. el-Mallah 1996, S. 100; für eine graphische Darstellung des Tonsystems von al-Fārābī, vgl. die Tabellen in el-Mallah 1996,S. 101; Touma merkt zum Arabischen Tonsystem an: „Throughout the course of Arabian music history —especially between the ninth and thirteenth centuries—innumerable treatises on the tone system have appeared. Two tone systems were recognized, a Greek and an Arabian, whose main difference was in the way tetrachords were divided. Thus the Arabs must have either used a source different from the Greeks' for their music theory or developed the Greek tetrachord divisions further. But since the Arabs illustrated their music theory, and in particular their tone system, by means of the lute (…) it is certainly possible that their theory was derived directly from musical practice, which would inevitably have led to divergence from Greek theory and its tetrachord divisions. Both tone systems set forth in the numerous musical treatises from the Arabian-Islamic Middle Ages are still valid for present-day music theory.“ (Touma 1996, S. 17); zum Tonsystem von al-Fārābī vgl. auch Touma 1989, S. 43-45

210 el-Mallah 1996, S. 102; für eine graphische Darstellung des Tonsystems von al-Urmawī, vgl. die Tabelle in el-Mallah 1996, S. 102

211 el-Mallah 1996, S. 103; zu al-Urmawī schreibt Touma: „Today's Turkish and Persian tone systems are based on the calculations of Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī (d. 1294), who further developed the Pythagorean system. In contrast to al-Urmawī's system is a purely Arabian tone system that was first propagated by al-Fārābī (d. 950). On the basis of al-Fārābī‘s system, modern Arabian music theorists undertook the division of the octave into twenty-four equivalent intervals. From this point on, each tone in Arabian music possessed its own name, which was not repeated in either the upper or the lower octaves. The function of a tone depended not upon its absolute pitch but upon its position within the scale and its distance from its neighboring tone. The lowest tone of the scale corresponds to the lowest tone of the singer's register and is called *yakāh*, the corresponding next higher octave is called *nawā*, and the second higher octave *ramal tūtī*. The modes are, as a rule, named after a particularly characteristic tone of the scale, which only in rare cases is the first tone of the scale.“ (Touma 1996, S. 17f.)

für den Instrumentenbauer eine geometrische Zeichnung an und bestimmte den mathematischen Wert des Vierteltones als $\sqrt[24]{2}$ = 50 Cents.[212]

Das von Mišāqā entwickelte Tonsystem ist auch heute noch in Verwendung: „ (…) [D]ie Bezeichnungen der Töne, die Mišāqā verwendet, [werden] heute noch von den praktizierenden Musikern als allgemeines Mittel der musikalischen Verständigung benutzt (…). Auch Mišāqā lehnt sich bei seinen Ausführungen an die Laute an und sucht dadurch – genau wie schon al-Munağğim – bewusst den Bezug zur Musikpraxis. Auch die Einteilung der Oktave in 24 Vierteltöne ist im Grunde nicht neu. Wir begegnen ihr ja bereits im 10. Jahrhundert bei al-Fārābī. Neu bei M. Mišāqā ist hingegen, dass er jedem einzelnen Ton seines Systems eigene Namen gibt, was es den Musikern ermöglicht, sich mündlich in eindeutiger Weise über alle musikalisch-tonalen Sachverhalte zu verständigen. Dies ist wegen des Mangels einer Notenschrift von ganz besonderer Bedeutung.“[213]

El-Mallah erläutert dieses Tonnamensystem folgendermaßen: „Sein System geht zunächst von den 48 Vierteltönen des *dīwān al-auwal* (‚der ersten Oktave‘) und des *dīwān aṯ-ṯānī* (‚der zweiten Oktave‘) aus. Diese beiden Oktaven reichen für arabische Musikstücke in der Regel aus, da sie in etwa dem natürlichen Ambitus der menschlichen Stimme entsprechen. Das Tonnamensystem Mišāqās ist jedoch auch über diesen Bereich erweiterbar, worauf M.K. al-Ḫulaʿī aufmerksam macht.“[214]

Dieses Tonnamensystem hat sich durchgesetzt und für die Praxis bewährt: „Es mag zunächst vielleicht absonderlich erscheinen – zumal für den europäischen, an die Klarheit und Einfachheit des chromatischen Tonsystems gewohnten Leser – dass sich ein derart kompliziertes System in der Musikpraxis durchsetzen konnte. Allein es ist eine historische Tatsache, dass dieses theoretische Gerüst, auf dessen Grundlage jeder Ton in jeder Lage einen ihm eigenen, eindeutigen Namen erhält, eine präzise, unmissverständliche Verständigung sowohl bei Musikpädagogen, Wissenschaftlern und vor allem Praktikern möglich gemacht hat und so eine Notenschrift nicht vermissen ließ.“[215]

Anders verhält es sich mit dem Abendländischen Notationssystem. Stefan Engels schreibt dazu: „Unser heutiges abendländische[s] System kennt nur Ganz- und Halbtonschritte. Es besteht im Wesentlichen aus zwei Tongeschlechtern: Dur und Moll. Diese siebenstufigen Tonarten kann man als eine Zusammensetzung aus zwei jeweils gleich gebauten so genannten „Tetrachorden“ – einer Reihe von vier Tönen im Tonraum einer reinen Quarte und zwar in einer bestimmten

212 Vgl. el-Mallah 1996, S. 104; vgl. hierzu auch Touma 1989, S. 44ff., Fußnote 232
213 el-Mallah 1996, S. 104f.; zur Bezeichnung der 49 Töne der ersten und zweiten Oktave vgl. Touma 1996, S. 25ff.
214 el-Mallah 1996, S. 104f. (für eine graphische Darstellung des Tonsystems von Mišāqā, vgl. die Tabelle in el-Mallah 1996,S. 105)
215 el-Mallah 1996, S. 108; für eine Erklärung des Tonnamensystems von Mišāqā, vgl. Touma 1996, S. 27ff.; vgl. auch Shiloah 1995, S. 116f.

Aufeinanderfolge von zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt – auffassen. Beide Tetrachorde sind auf der einen Seite im Abstand eines Ganztones voneinander entfernt, auf der anderen Seite durch ihre Endtöne miteinander verbunden und umfassen insgesamt den Tonraum einer Oktav. Oberhalb und unterhalb der Oktav wiederholt sich die Reihe. Die Töne dieser so genannten Tonleiter werden von unten nach oben gezählt.“[216]

Engels erläutert die beiden Tongeschlechter folgendermaßen: „In Dur bestehen die Tetrachorde aus den Intervallfolgen 1-1-½ ; z.B. C-Dur (= die weißen Tasten am Klavier beginnend mit c):
c - d - e – f - g - a - h – c’
1 1 ½ 1 1 1 ½
(…)
In Moll bestehen die Tetrachorde aus den Intervallfolgen 1-½-1; z.B. a-Moll (= die weißen Tasten am Klavier beginnend mit a):
A - H – c - d - e – f - g - a
1 ½ 1 1 ½ 1 1
(…)
Diese beiden Tongeschlechter werden vor allem durch die große Terz (c-e) in Dur und die kleine Terz (a-c) in Moll charakterisiert.
Im Mittelalter baute man Tonleitern auf anderen Grundtönen auf, die so genannten „modi“ oder „Kirchentonarten“:
auf d: Protus oder dorisch
auf e: Deuterus oder phrygisch
auf f: Tritus oder lydisch
auf g: Tetrardus oder mixolydisch

Das arabische Tonartensystem basiert auf sogenannten Maqām-Reihen. Allerdings handelt es sich dabei nur bedingt um „modi“/Tonarten in unserem Sinn. Maqām-Reihen bestehen wie die abendländischen Tonarten aus siebenstufigen Tonleitern. Auch diese sind in der Regel aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt (ğins – pl. ağnās). Die Reihen verfügen jedoch über eine viel größere Vielfalt an Intervallmöglichkeiten. So kann eine Tonleiter aus übermäßigen, großen, mittleren und kleinen Sekundintervallen bestehen. Charakteristisch ist der Dreiviertelton, also ein Intervall zwischen Ganz- und Halbton, den es in der abendländischen Musik nicht gibt (*In unseren Ohren klingt dieses Intervall aufgrund unserer Hörgewohnheit „falsch“!*). Die Tetrachorde

216 Engels 2002, S. 4

umfassen meist den Tonraum einer reinen Quart, aber auch die übermäßige oder verminderte Quart ist möglich. Auch kann ein ğins mehr als vier Töne umfassen. Schließlich müssen die beiden Tetrachorde nicht ident sein. Eine Tonreihe kann also auch aus zwei verschiedenen ağnās zusammengesetzt sein. Auf diese Weise entstehen mehr als 70 verschiedene Maqām-Reihen. Die genaue Größe eines Intervalls lässt sich allerdings nur theoretisch berechnen. In der Praxis ist das Gehör ausschlaggebend. Ein Intervall wie der Dreiviertelton kann sich auch innerhalb einer Tonreihe im Rahmen von Klangschattierungen ändern. Dies gehört zu den wesentlichen Elementen der arabischen Musikkultur. Schon daraus erklärt sich, warum die europäische Notation zur Aufzeichnung arabischer Musik im Grunde völlig ungeeignet ist.“[217]

Und Engels zieht daraus die Schlussfolgerung: „Nach dem oben Gesagten ist es klar, warum die arabische Musik bis in die Neuzeit keine eigene Notenschrift entwickeln wollte. Äußerst problematisch ist eine Transkription arabischer Musik auf das westliche Notensystem auf fünf Linien, denn jede Notation wird für die Musik entwickelt, die aufgeschrieben werden soll. Die westliche Notierungsweise ist für arabische Musik völlig ungeeignet, schon, weil es den Begriff „Original“, der in der westlichen Musik grundlegend wichtig ist, in der arabischen Musik so nicht gibt. Man dürfte entweder nur Gerüsttöne notieren, zu denen das improvisatorische Moment hinzuzutreten hätte, oder man notiert eine Improvisation als Beispiel, womit diese sozusagen „kodifiziert“ würde – eine Tatsache, die dem Wesen der Improvisation, die ja aus dem Augenblick entsteht, völlig zuwider läuft. Zudem erlaubt das arabische Tonsystem mit seinen Vierteltonintervallen nur bedingt eine Transkription auf das abendländische diatonische Fünfliniensystem, zumal diese Vierteltöne weniger mathematisch berechnet als vom Gehör her in lokal unterschiedlicher Weise ausgeführt werden. Die Textunterlegung der Lieder mit arabischem Text – arabisch wird von rechts nach links geschrieben, das europäische Notensystem von links nach rechts – und die unterschiedliche Paginierung sind dabei vergleichsweise noch die geringeren Probleme. Arabische Musik wird, wenn sie aufgezeichnet wird, verfremdet. Die Aufzeichnung bedarf zumindest einer Unterstützung durch die Aufnahme eines Musikstückes mit Hilfe technischer Geräte. Doch bleibt auch hier das Problem einer Festlegung improvisatorischer Musik bestehen.“[218]

Dieses Problem ist aber auch in der abendländischen Musik nicht unbekannt: „Im übrigen gibt es in der mittelalterlichen abendländischen Musik ein ähnliches Problem insofern, als die Gregorianischen Melodien zunächst mündlich überliefert wurden und erst ab dem 10. Jahrhundert

217 Engels 2002, S. 4; zu den *Maqāmāt* und *Ağnās* vgl. auch https://www.maqamworld.com/de/index.php (Zugriff am 6.4.2019); ein *Ğins* kann aus drei bis fünf Tönen (vgl. https://www.maqamworld.com/de/jins.php, Zugriff am 6.4.2019) und ein *Maqām* aus drei *Ağnās* zusammengesetzt sein (vgl. https://www.maqamworld.com/de/maqam.php, Zugriff am 7.4.2019)

218 Engels 2002, S. 7

konsequent aufgezeichnet worden sind, und zwar zunächst in linienlosen Neumen, kurzschriftartigen Zeichen, die zwar den Gang der Melodie, nicht aber die genaue Tonhöhe angeben, dafür aber rhythmische Gegebenheiten genauer zum Ausdruck bringen können. Erst Guido von Arezzo entwickelte zu Beginn des 11. Jahrhunderts die Notation auf Linien, die bis heute ihre Gültigkeit hat. Gregorianische Melodien, die damals auf das neue Notensystem übertragen wurden, sind also „deskriptiv" notiert worden, d.h. sie beschreiben, was damals gesungen worden ist. Durch diese Kodifizierung verschwanden aber Eigenheiten im Choral, die durch diese Notation nicht wiedergegeben werden konnten, wie chromatische Töne (Töne, die nicht der diatonischen Reihe – der Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten – angehören, wie z.B. Es oder Fis in C-Dur) oder rhythmische Differenzierungen. Man begann ab diesem Zeitpunkt neue Kompositionen „präskriptiv" oder „normativ" zu erstellen, d.h. der Komponist schreibt auf, welche Musik wie erklingen soll, und zwar nur im Rahmen der Möglichkeiten, welche eine Notation bietet. Die Liniennotation Guidos war in erster Linie für die damals gebräuchlichen liturgischen Gesänge bestimmt. Für die Mehrstimmigkeit und den in derem Gefolge entstandenen Taktrhythmus musste man die Notation den neuen Gegebenheiten anpassen, etwa durch die Entwicklung von Zeichen für exakte Notenwerte, ohne die mehrstimmige Musik nicht ausgeführt werden kann. Im Gegensatz dazu wurde einstimmige Musik weiterhin in Choralnotation aufgezeichnet, auch die Musik der Trobadors, Trouvères und Minnesänger. Diese beruht jedoch – ähnlich wie die arabische Musik – auf vielen improvisatorischen Elementen. Die Aufzeichnungen mit den dadurch voneinander stark abweichenden „Versionen" haben aus diesem Grund in der Vergangenheit häufig Anlass für Irrtümer und Missverständnisse gegeben."[219]

b) Formen einstimmigen Arabischen Chor- und Gruppengesangs

In diesem Kapitel sollen einige Formen arabischer Musik angeführt werden, in denen Chöre eine begleitende, einstimmige Funktion übernehmen. Touma führt in seinem Buch „Die Musik der Araber"[220] dazu mehrere Genres an:

ba) Genres säkularer arabischer Musik mit Chor

Die *Andalusī nūba*[221]

Die *Andalusī nūba* ist eine traditionelle arabische Musikform, die heutzutage vor allem in Marokko, Algerien und Tunesien anzutreffen ist, „(…) eine Tradition, die im 9. Jahrhundert von Bagdad aus

219 Engels 2002, S. 7

220 Touma, Habib Hassan. 1998. *Die Musik der Araber.* Wilhelmshaven (Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Florian Noetzel GmbH), Erweiterte Neuausgabe, 3. Aufl.

221 Vgl. Touma 1998, S. 101ff.; zur *nūba* vgl. auch Shiloah 1995, S. 132ff.

nach Cordoba und Granada gelangte und im 13., 15. und 17. Jahrhundert mit dem Rückzug der Araber aus Spanien in Nordafrika eine neue Heimat fand. Die musikalische Form der *nūba* besteht aus mehreren Vokal- und Instrumentalstücken. (...) Alle Abschnitte einer *nūba* basieren auf ein und demselben *ṭab*^{c}. Die Begriffe *ṭab*^{c} und *maqām* bezeichnen ganz ähnliche Phänomene. Jeder Abschnitt verfügt jedoch über das Verbindende des *ṭab*^{c} hinaus über eine eigene rhythmische Formel (*mīzān*).“[222]

Das *nūba*-Ensemble besteht aus „(…) Instrumentalisten, die die Kurzhalslaute (*^{c}ūd*), die gestrichene Halslaute (*rabāb, rebec*), die offene Längsflöte (*nāi*), die Kastenzither (*qānūn*), die Schellentrommel (*ṭarr*) und die Bechertrommel (*darabukka*) spielen. Die Instrumentalisten bilden zugleich den Chor des Ensembles. Die Vokalteile einer *nūba* werden von einem Solisten oder von den Musikern *unisono* gesungen. Vorgetragen wird Poesie in klassischem Arabisch, die Liebe, Freude und Traurigkeit des Menschen sowie Landschaften und Trinkszenen beschreibt.“[223]

Die A*ndalusī nūba* beruht auf einer eigenen Gedichtform: „Die Gedichtstrophen, die bei der Vorführung einer *andalusī nūba* gesungen werden, besitzen eine charakteristische Form. Vorgetragen werden *muwaššaḥ*-Strophen, deren Reimschema wie folgt aussehen kann:

AA bbb AA ccc AA ddd AA etc. oder

ABAB cdcdcd ABABAB efefef ABAB etc. oder

ABCABC defdefdef ABCABC etc.

Diese in drei Varianten vorgestellte Gedichtform ist auch unter der Bezeichnung *zağal* bekannt. *Zağal*-Gedichte werden allerdings immer in arabischer Umgangssprache verfasst. *Muwaššaḥ*-Dichter bedienen sich des Hocharabischen.“[224]

Muwaššaḥ bezeichnet die poetische Form, die der Gesangstext besitzt: „Der *muwaššaḥ* wurde im 9. Jahrhundert n. Chr. in *al-andalus* durch Muqaddam al-Qabrī erfunden und dort als dichterisch-musikalische Form weiterentwickelt, bevor man auch im Osten der arabischen Welt, in den Mašriq-Staaten Ägypten, Syrien und Irak, den *muwaššaḥ* zu schätzen lernte. Bezeichnend für das *muwaššaḥ*-Gedicht in Nordafrika ist, dass es, obgleich in Hocharabisch verfasst, auf keinem der 16 klassischen Versfüße der arabischen Metrik beruht. Auch ansonsten weist das *muwaššaḥ*-Gedicht keine feste Reihung von Hebungen und Senkungen auf, sondern gruppiert diese vielmehr in Anpassung an eine bestimmte musikalisch-rhythmische Formel (*wazn*). Sprachlicher und

222 Touma 1998, S. 101

223 Touma 1998, S. 104

224 Touma 1998, S. 104f.; zur Herkunft der *Muwaššaḥ* vgl. Abu-Haidar, Jareer. 1993. „The Arabic Origins of the "muwashshaḥāt". In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 56, No. 3, S. 439-458

musikalischer Rhythmus sind im nordafrikanischen *muwaššaḥ* daher untrennbar miteinander verbunden. Der dichterischen Form AAbbbA(AA) steht die musikalische Form ABA gegenüber. (...) Der Sänger übernimmt dabei die führende Rolle. Zwar singen zugleich auch die Instrumentalisten, der Part des Solisten bewegt sich jedoch oftmals eine Oktave höher als der Chorpart.“[225]

Der *Muwaššaḥ*[226]

Während der Begriff *Muwaššaḥ* in Nordafrika eine Gedichtform bezeichnet, tritt er im Osten zugleich als eigenständige musikalische Kunstmusikgattung auf, die aber textlich auf der Gedichtform beruht: „Was in Nordafrika also die rein sprachliche Seite der musikalischen Vorführung bezeichnet, benennt im Mašriq ein dichterisch-musikalisches Produkt in seiner Gesamtheit. Die *muwaššaḥ*-Tradition des arabischen Ostens ist jedoch – ausgehend vom Aleppo des 18. und 19. Jahrhunderts bis hin zum ägyptischen *muwaššaḥ* der Gegenwart - von der *muwaššaḥ*-Gedichtform des Maġrib insofern zu unterscheiden, als sich der *muwaššaḥ*-Dichter im Osten an die strengen Regeln der arabischen Metrik gebunden fühlt, während man in Nordafrika diese Regeln ignoriert. Dennoch gilt der *muwaššaḥ* auch im Mašriq bis heute als *andalusī*, was für die musikalische Aufführungsform auch in der Tat uneingeschränkt gelten kann.“[227]
Zur Zusammensetzung des Ensembles schreibt Touma: „In einem *muwaššaḥ*-Ensemble bilden die Instrumentalisten oft zugleich auch den Chor. Der Part des Solo-Sängers umfasst im allgemeinen nur wenige der vorgetragenen Textzeilen. Als Instrumente sind zu hören die gezupfte Kurzhalslaute (*ʿūd*), die Spießgeige (*kamanǧa*), die gezupfte Kastenzither (*qānūn*), die Bechertrommel (*darabukka*) und die Rahmentrommel (*daff*).“[228] Zur näheren Bezeichnung der *muwaššaḥāt* schreibt Touma: „Will man einen bestimmten *muwaššaḥ* näher bezeichnen, so sind die erste Gedichtzeile, die Haupt*maqām*-Reihe, die begleitende rhythmische Formel sowie die Namen von Dichter und Komponist zu nennen. Zu den meisten der überlieferten und bekannten *muwaššaḥāt* fehlen allerdings Angaben zur Person des Dichters und des Komponisten. An Stelle dieser Informationen findet man in der Regel den Verweis *qadīm* (‚alt‘).“[229]

225 Touma 1998, S. 108; zum *Muwaššaḥ* als musikalischer Form vgl. auch Shiloah 1995, S. 75-77
226 Vgl. Touma 1998, S. 117ff.
227 Touma 1998, S. 117
228 Touma 1998, S. 117f.
229 Touma 1998, S. 118f.

Zum *Muwaššaḥ* schreibt al-Farūqī in ihrem Aufsatz „Muwashshaḥ: A Vocal Form in Islamic Culture“[230]: „From the musical point of view, the muwashshaḥ may be briefly defined as a vocal composition performed by a chorus or by a chorus alternating with soloist. The vocal line is usually accompanied by a small group of instruments. It is much less frequently a solo performance, and then is often of a religious character. Muwashshaḥ, whether considered as a poetic form in the Arabic language or as the musical rendering of this form, exists in several varieties. (…) However, as a musical form it is consistently vocal and based on a repeate rhythmic pattern or mode (īqāᶜ), in addition to being strophic, incorporating a recurring refrain and having a generally monophonic texture.“[231]

Zum Verhältnis von Wort und Musik schreibt sie: „Although muwashshaḥāt are musical settings of poetry, the correspondence between words and music is not one in which the tune follows the poetic line programmatically. There are no thunderous notes (as in a Handel oratorio) when the words speak of thunder. There is no Schubertian musical "painting" of the water of the brook or the turning of the millwheel. Neither is the melodic line altered to give changes of mood within a muwashshaḥ. The correspondence between melody and lyrics is rather one which fits tune to words metrically and formally, in a way divorced from narration and mood portrayal. Harmony, which provides the music of Western Europe with one of its main sources of mood portrayal and programmatic effect, is absent in the muwashshaḥ. (…) In addition, the poetry of muwashshaḥāt (…) is not narrative or dramatic. (...) Like earlier forms, muwashshaḥāt make use of a great variety of themes. Panegyric (*madīḥ*), satire (*hijā'*), description of nature (*waṣf*), pride and boasting (*fakhr*), excitement to courage (*ḥamās*), and lamentation for the dead (*rithā'*) are only some of the subjects used. Most often however the theme of muwashshaḥ poetry is in some way connected with love.“[232]

Der *Dōr (Dawr)*[233]

Der *Dōr (Dawr)* ist nach Touma unter den im 19. Jahrhundert in Ägypten entwickelten Musikformen die wichtigste: „Ein Sänger (*muṭrib*) und ein Chor tragen ein Gedicht vor, das in Hocharabisch oder in einem ägyptischen Dialekt verfasst und von einem Komponisten (*mulaḥḥin*) vertont worden ist. Der Solosänger ist oft zugleich auch der Komponist. Ursprünglich bildeten drei Musiker das Instrumentalensemble (*taḫt*), später waren es fünf bis sechs, die die Sänger auf der

230 al-Faruqi, Lois Ibsen. 1975. „Muwashshaḥ: A Vocal Form in Islamic Culture“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 19, No. 1, S. 1-29
231 al-Faruqi 1975, S. 2f.
232 al-Faruqi 1975, S. 6f.
233 Vgl. Touma 1998, S. 121ff.

Kurzhalslaute (*ʿūd*), der Spießgeige (*kamanǧa*), der offenen Längsflöte (*nāi*), der trapezförmigen Kastenzither (*qānūn*), der Bechertrommel (*darabukka*) und der Rahmentrommel (*daff* oder *riqq*) begleiteten."[234] Wie der *Muwaššaḥ* wird auch der *Dōr* von einer eigenen Gedichtform getragen: „Den *dōr* kennzeichnet eine ganz eigene Gedichtform, die ihn von den anderen vokalen Gattungen der arabischen Musik unterscheidet. Mindestens vier Zeilen – das erste Zeilenpaar *maḏhab* (A) und das zweite Zeilenpaar *ġuṣn* (B) – bilden das Gedicht. An den *ġuṣn*-Abschnitt können bis zu zwölf weitere Zeilen angefügt werden. Meistens besteht der B-Teil aus einem ersten und einem zweiten *ġuṣn*-Abschnitt: A B1 B2. Man spricht in einem solchen Fall auch von dem ersten und dem zweiten *dōr*. (...) Der Sänger spielt bei einer solchen Aufführung die Hauptrolle. Er hebt einige Worte des Gedichts hervor und wiederholt sie improvisierend, während er die Phasen und Tonebenen des für die Vertonung gewählten *maqām* nacheinander darstellt."[235]

Der *Dōr* hat sich im Laufe der Zeit gewandelt: „In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgten die Textzeilen von Teil A und B einem einheitlichen Versmetrum. Der Sänger allein stand im Vordergrund. Rein instrumentale Passagen fehlten bei einer *dōr*-Vorführung, desgleichen ein Chor (*muraddidūn*), der erst später im Wechsel mit dem Solisten zu hören war. Teil A und B basierten zudem musikalisch auf derselben *maqām*-Reihe. Die Aufführung eines *dōr* dauerte etwa 15 Minuten.

Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an befreiten sich die Dichter von dem strengen Schema des *dōr*-Gedichts. Die Zeilen des B-Teils standen nunmehr in einem anderen Versfuß als die von Teil A, und die Zeilenzahl für beide Abschnitte vergrößerte sich auf drei und mehr. Die Komponisten begannen ihrerseits, einen *dōr* in mehreren *maqām*-Reihen zu vertonen. Sie modulierten innerhalb eines Stücks zu benachbarten *maqām*-Reihen. Den Instrumentalisten wurden jetzt rein instrumentale Vortragsabschnitte übertragen, während mit einer eigenen Chorgruppe zugleich eine neue Gesangspraxis, der sogenannte *hank*, Eingang in den *dōr* fand.

Hank bezeichnet ein musikalisches Wiederholungsschema (*tardīd*) innerhalb einer *dōr*-Aufführung: Im B-Teil des *dōr* beginnt der Sänger zu improvisieren, während er bestimmte Worte des Gedichts von neuem aufgreift. Nach einer solchen Solo-Darstellung wiederholt die Chorgruppe zusammen mit dem Sänger dasselbe ein- oder mehrmals, worauf der Sänger nochmals dieselbe Phrase, wenngleich in veränderter Form, zu Gehör bringt. Durch den *hank*-Teil kann die Aufführung eines *dōr* bis zu einer halben Stunde ausgedehnt werden."[236]

234 Touma 1998, S. 121
235 Touma 1998, S. 121
236 Touma 1998, S. 121f.

Die *Fiǧīrī-Gesänge* am Arabischen Golf[237]

In seiner Untersuchung der Musik des Arabischen Golfes „Performing the Past: Sea Music in the Arab Gulf States“[238] unterscheidet Laith Ulaby zwei Genres maritimen Gesanges am Arabischen Golf: „1) work songs, which were performed on the *dhow* (pearling boats), and 2) amusement or entertainment (*tarifīhīyah*) songs that were performed on the boats after work hours or at a *dār shaᶜbī* (roughly, music house), on shore at night.“[239] Zu den Texten dieser Lieder schreibt Ulaby: „The texts for many of the Gulf genres, maritime and desert, are based on different forms of Nabatean poetry. (…) This poetic tradition is closely associated with the Arabian Peninsula and the nomadic Bedouin Arabs. Although it tends to rely on an older form of the Arabic language, it is also considered to be a tradition of the common people. The *mawwāl*, a form of Nabatean poetry, forms the basis of most of the sea songs. The form of the *mawwāl* dates back to at least the first half of the fourteenth century and most probably started in Iraq (…). The *mawwāl* is interesting as it forms a bridge between inflected literary and colloquial Arabic. Whether it is an elite form that trickled down to the common people or vice versa, however, is up for debate (…). The *mawwāl* is an ideal form for the pearl diving genres as it seamlessly integrates classical poetic forms as well as work songs, both in the Gulf and in other parts of the Arabic-speaking worlds.“[240]

Die Lieder werden durch einen Solosänger in Begleitung eines Chores vorgetragen: „These songs require the skills of a highly trained singer called a *nahhām*, or a *ḥādī*, which is typically the title of a desert camel caravan leader. In all of the maritime genres, the chorus, which also provides the rhythmic clapping accompaniment, is an important part of the ensemble. (…) The *nahhām* was a singer who was employed on the *dhow* (diving and trading boats of the Gulf) to help coordinate work and provide entertainment to the workers.“[241] Da diese Boote nicht mehr in Betrieb sind, werden diese Arbeitsgesänge nur noch im Rahmen eines *Dār* oder als Bühnenaufführungen dargeboten.[242]

Zur Aufführungspraxis der „work songs“ schreibt Ulaby: „Most of the work songs are performed with little or no instrumentation and are associated with specific tasks on the boat. Most of these genres start with an *iṣtihlal*, which is a solo non-metric prelude by the *nahhām*, often of a pious

237 Vgl. Touma 1998, S. 123ff.; vgl. Ulaby, Laith. 2008. *Performing the Past: Sea Music in the Arab Gulf States. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Ethnomusicology.* Dissertation. University of California, Los Angeles, S. 57ff.

238 Ulaby, Laith. 2008. *Performing the Past: Sea Music in the Arab Gulf States. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Ethnomusicology.* Dissertation. University of California, Los Angeles

239 Ulaby 2008, S. 47

240 Ulaby 2008, S. 49f.

241 Ulaby 2008, S. 47f.

242 Vgl. Ulaby 2008, S. 51; vgl. auch das Kapitel „Das Konzert: Darbietungsmusik als Trennung von Ausführenden und Zuhörenden“, S. 24-32 dieser Masterarbeit

nature. This section is often punctuated by loud vocal outbursts by the chorus, which is followed by a short burst of rhythmic chanting before the work task begins. The main part of the work songs, where the chorus/workers repeat a particular text over and over is called the *ḥandah*, which has little or no percussion accompaniment. Many of the song texts of these passages are also prayers (…). Most of the work songs have sparse or no instrumental accompaniment. After the *ḥandah* some of the genres then transition to a non-work song complete with full percussion accompaniment. Work songs tend to be louder with lots of yelling and exclamations from the crew as they interact with the main melody sung by the *nahhām*."[243]

Zum zweiten Genre, den Unterhaltungsgesängen („amusement or entertainment (*tarifīhīyah*) songs") schreibt Ulaby: „Rest songs were performed either on the boat, either at night when the sailors were not working, or on shore in a lodge called a *dār*. Occasionally these songs were performed by the sailors when they arrived in foreign ports for a musical festival called *samrah* (…). The most prominent of these traditions, which is still performed today, was the *fijrī* cycle, or *fan al-baḥr* (literally, art of the sea), as it was sometimes known."[244]

Der *Fǧīrī*-Zyklus besteht aus fünf Hauptkomponenten: „(…) the *baḥrī*, *ᶜadsānī*, *ḥaddādī*, *mkhūlfī* and *ḥassāwī* (…). All of these parts are similar in terms of the lyrics and how the melodies are constructed. The main difference between them is their rhythmic cycle. Each part of the *fijrī* is structured in a similar way. They start with a *jarḥān*, which is either sung solo by a *nahhām* or as a duet between two *nahhām*. In some situations they will sing this solo over a continuous, low-pitched vocal drone provided by the chorus. The following section is called the *tanzīlah*, which features the chorus singing, and establishes the rhythmic cycle with the percussion instruments. Both the *jarḥān* and *tanzīlah* are usually based on *mawwāl* poetry. Often after the chorus has started the *tanzīlah* and the rhythm has been established by the ensemble, the *nahhām*(s) will begin to sing another solo. This section usually features the percussion and antiphonal singing with the chorus, which are not common in the *jarḥān*. The refrain of the chorus behind the soloist in the *tanzīlah* is called the *wannah*. *Jarḥān*, which comes from the Arabic root "to wound", is highly expressive and often has a somber feel both in its text and melody. Some say the name derives from the lyrical content, whereas others argue that it gets its name from the fact that the song is so powerful that weaker singers can be injured in an attempt to sing it. In general the sea songs tend to be sung in a highly melismatic style, both by the nahham and the chorus."[245]

243 Ulaby 2008, S. 51
244 Ulaby 2008, S. 57
245 Ulaby 2008, S. 58f.; für Aufführungen der Perlentaucher vgl. das „Al-Amīrī-Ensemble" auf YouTube https://www.youtube.com/watch?v=IbQpoRpoE4k&list=PL301B097BFB194E52&index=2 (Zugriff am 29.5.2019)

Zur Instrumentierung des *Fiğrī* schreibt Touma: „Beim *fğīrī* werden (…) nur Schlaginstrumente verwendet: zweifellige Fasstrommeln (*ṭubūl* und *marāwīs*/Pl. von *ṭabl* und *mirwās*) (…), einfellige Rahmentrommeln (*ṭīrān*/Pl. von *ṭār*) (…), kleine metallene Becken (*ṭūs*/Pl. von *ṭāsa*) und Wasserkrüge (*ğaḥlāt*/Pl. von *ğaḥla*) (…). Unter der Bezeichnung *ğaḥla* kennt man einen 60 cm hohen Wasserkrug, auf dessen Öffnung mit der flachen Hand geschlagen wird. Dem gedämpften Ton, der hierbei entsteht, fügt der Musiker ein Kratzgeräusch hinzu, das er an der Außenseite des Krugs erzeugt.“[246]

Für die Perlenfischer entstammt der *fğīrī* einer übernatürlichen Welt[247]. Das Gesangsrepertoire der *funūn al-baḥr* („Seemusik“) ist zyklisch angelegt und „(…) lässt sich in vier Teile gliedern, die den vier Etappen einer Tauchfahrt entsprechen. Während dieser vier Etappen werden vier Gesangsformen (*fğīrī, ahāzīğ, muwwāla* und *ḥudwa*) ausgeführt. Zu unterscheiden ist zwischen 1. dem Antritt der Seereise, 2. der Arbeit am Tauchplatz, 3. dem Zeitvertreib auf hoher See und 4. der Rückkehr von der Tauchreise.“[248]

Die Qaṣīda

Auch die *Qaṣīda* weist in ihrer Form als Gesangsstück einen Chor als begleitendes Element auf: „*Qaṣīda* ist die Bezeichnung für ein vertontes Gedicht von zehn, manchmal auch 25 oder mehr Gedichtzeilen. Alle Gedichtzeilen enden gleichlautend und beruhen auf ein und demselben klassischen Versmaß der arabischen Metrik. Dargestellt werden religiöse wie weltliche Themen. Der *qaṣīda*-Vorführung liegt keine feste rhythmische Formel zugrunde. Einem Sänger oder einer Sängerin stehen ein Chor und ein Instrumentalensemble (*taḫt*) zur Seite. Musikalisch ist kein fester formaler Aufbau festzustellen. Refrain-Abschnitte können ebenso Teil der musikalischen Form sein wie improvisatorische Passagen. Formal ist die *qaṣīda* allerdings zyklisch angelegt. Mehrere Melodien – meistens vier an der Zahl – werden aneinandergereiht, unterbrochen nur von einem Refrain, der textlich in der Regel die erste Zeile des Gedichts wiedergibt. Auch in dem Titel für die gesamte *qaṣīda* wird auf die erste Verszeile Bezug genommen.

Die *qaṣīda* ist in der gesamten arabischen Welt unter den Sūfi-Bruderschaften verbreitet. Die weltliche Form der *qaṣīda* erreichte im 19. Jahrhundert ihren künstlerischen Höhepunkt durch den

https://www.youtube.com/watch?v=uVOTpFyfWG8&index=3&list=PL301B097BFB194E52 (Zugriff am 29.5.2019)
https://www.youtube.com/watch?v=l0IsMfBUNjw&index=4&list=PL301B097BFB194E52 (Zugriff am 29.5.2019)
https://www.youtube.com/watch?v=soiCvYrlSWA&list=PL301B097BFB194E52&index=5 (Zugriff am 29.5.2019)
https://www.youtube.com/watch?v=EHha_-I0BF4&list=PL301B097BFB194E52&index=6 (Zugriff am 29.5.2019)

246 Touma 1998, S. 124f.
247 Zum Mythos der Entstehung des *fiğīrī*-Gesangs vgl. Touma 1998, S. 126f.
248 Touma 1998, S. 127

ägyptischen Sänger Salāma Ḥiğāzī (1952-1917). Im 20. Jahrhundert erlebte die *qaṣīda* – wiederum in Ägypten – einen neuerlichen Aufschwung durch Künstler wie den Sänger und Komponisten Muḥammad ᶜAbd al-Wahāb (….), die Sängerin Umm Kulṯūm (1896-1975) und die Komponisten Muḥammad Qasabğī (1892-1966), Zakarīya Aḥmad (1896-1961) und Riyaḍ Sunbaṭī (1907-1985).“[249]

Andere Formen mit choraler Beteiligung

Formen von Chor- und Gruppengesang sind aber nicht nur in den oben genannten Genres, sondern auch in anderen Formen anzutreffen. Aida Huseynova nennt in ihrem Aufsatz „From chanting the Quran to singing oratorio: choral music in West and Central Asia“[250]: „Wedding celebration seems to be among the main occasions for collective singing. In most Arab cultures, women sing wedding songs in a fast *parlando* style combined with ululation that is produced by tremolo-like tongue vibration. (…) Many dance songs in the Arab tradition, such as *radih* or *dahhiyya,* are performed responsorially by a singer (or two) and a group of people, both males and females. *Dahhiyya* includes a theatrical element: the performance reaches its climax at the appearance of a female dressed in black and holding a sword. *Pesta (basta)* is a song about love and separation in Iraq, performed by a singer and choir with the accompaniment of the oud, a pear-shaped plucked string instrument, and drums. Many love songs in Arab folk music, such as *ataba, murabba,* and *muthamman,* are in a strophic form where soloist(s) perform the stanza, and the audience repeats the final line or sings a refrain while accompanying the entire performance by hand-clapping.“[251]

Für die Gegenwart ist ein zunehmendes Interesse an mehrstimmiger Chormusik festzustellen. Huseynova schreibt dazu: „In Turkey and in many Arab countries, particularly, Lebanon, the period since 1980 has been marked by increased interest in Western musical genres including choral ones. To facilitate this, composers, choral conductors, and educators from Soviet (subsequently post-Soviet) Central Asia representing a more mature level of the art music tradition have been invited to work in these countries, which has resulted in an increased integration of cultures. Performing traditions enjoy growing professionalization and popularity as well. (…) Despite differences in styles and techniques, certain paradigms in choral works penned by composers from West and Central Asia stem from common sources of their creativity. The first source is the

249 Touma 1998, S. 132

250 Huseynova, Aida. 2012. „From chanting the Quran to singing oratorio: choral music in West and Central Asia“. In: De Quadros, André (Hrsg.). T*he Cambridge Companion to Choral Music.* New York etc. (Cambridge University Press), S. 169-176

251 Huseynova 2012, S. 171f.

maqam/makom/mugham/mukam tradition which determines the importance of call-response relations between vocal and instrumental parts and the extensive use of imitative technique. The melodic patterns of traditional modes are incorporated into the harmonic and polyphonic texture. The second source is the music of Islamic rituals with the predominance of male choirs, the principle of alternating soloist and choir, and mainly unison singing. The third source is traditional instrumental music, where the main melody can be duplicated in fourths or fifths and combined with the bourdon tone. In choral pieces written in the first half of the twentieth century, these sources were juxtaposed with the stylistic properties of Western music in a spirit of late Romanticism. Choral pieces created since the 1960s feature more recent developments in Western choral music found in the works of Stravinsky, Orff, and Bartók.“[252]

bb) Formen religiöser Praxis mit einstimmiger Kantillation

Eine Unterscheidung von säkularer arabischer Musik einerseits und religiös-islamischer andererseits ist insofern problematisch, als religiöse Vortrags- und Gesangspraktiken von den Muslimen selbst nicht als Musik betrachtet werden.[253] Touma schreibt dazu: „Ein Gespräch mit einem muslimischen Geistlichen über die ‚Musik des Islam‘ würde sich schnell als problematisch erweisen. Vokalformen mit religiösem Inhalt wie *maulid, qaṣīda, ḏikr, madīḥ* etc. werden von Muslimen nicht als ‚Musik‘ bezeichnet. In den verschiedenen Epochen der arabischen Geschichte waren sich islamische Rechtsgelehrte und Theologen keineswegs einig über Wert und Funktion von Gesang und Instrumentalspiel im religiösen und nicht-religiösen Kontext bzw. über die Bewertung des Anhörens von Musik an sich. Bestimmt durch die jeweilige sittliche und religiöse Haltung lobten und priesen die einen die Musikausübung, während andere jegliches Singen und Musizieren verdammten. Trotz solch ablehnender Haltungen konnte sich jedoch eine spezifisch islamische Musikpraxis entwickeln.“[254]

Chormusik konnte sich im islamischen Kontext nur spärlich entfalten. Zu den frühesten Formen choraler Musik in Zentral- und Westasien schreibt Huseynova: „Historically, West and Central Asia has been considered a region with a less developed choral music tradition. This lack of choral development had many causes, such as limitations put on music activities by Islam, the main religion for the Arab, Persian, and Turkic ethnic groups predominantly living in this part of the world; focus on individual rather than on collective musical self-expression; the prevalence of

252 Huseynova 2012, S. 174f.
253 Vgl. hierzu das Kapitel „Islam und Musik“, S. 134-158 dieser Masterarbeit
254 Touma 1998, S. 189

monodic forms; improvisation as the key element of the music. Nonetheless, it would be simplistic to ignore unique forms of choral music that have emerged in this region since antiquity. These forms have later become sources for creative exploration by national composers. Arab, Persian and Turkic music traditions are distinct from each other and diverse within themselves. However, they underwent long historical periods of convergence and mutual influence which caused the presence of many common traits.
The earliest forms of choral music in the region go back to Zoroastrianism, the oldest of the revealed religions, which emerged in Iran and later spread out to the subcontinent, including territories of the present-day Azerbaijan, Uzbekistan, and Tajikistan. Zoroastrianism considered music as a sacred channel, a means of communication between human beings and the divine. In combination with the idea of collectivism essential for this faith, this belief was responsible for the important role of choral singing in Zoroastrian rituals. (...) The emergence of Islam imposed a new role for music in society and culture."[255]

Für Touma umfasst die religiöse Musik der Araber sowohl diejenige der Christen als auch der Muslime. Die Musik der Muslime „(…) beruht auf denselben Strukturelementen wie die weltliche arabische Musik. Die Kirchenmusik der christlichen Araber hingegen hat ihre Wurzeln in fremden Musikkulturen: in der katholischen, griechisch-orthodoxen und anglikanischen bzw. in der koptischen und maronitischen Kirchenmusik. Letztere beiden entstammen zwar ebenfalls einem vorderorientalischen Wirkungskreis, sind allerdings eher als Vertreter der Musik der Ostkirchen anzusehen, als einer spezifisch arabischen Musikkultur zuzurechnen."[256]
Zu den Anlässen religiöser Musik schreibt Touma: „Religiöse Musik wird von Muslimen in der Moschee, während der *ḏikr*-Zeremonien, während der *maulid*-Feierlichkeiten und zu verschiedenen anderen religiösen Anlässen aufgeführt. Im Zentrum dieser Musik steht das gesungene Wort, das Gott (Allah), seinen Propheten (Muḥammad) und dessen Familie (*ahl al-bait*) lobpreist. Musikinstrumente, vor allem die melodiefähigen unter ihnen, werden relativ selten gespielt. Bei Prozessionen oder zur musikalischen Begleitung eines religiösen Festes erklingen jedoch des öfteren einmal Becken-, Hand- oder Fasstrommel-Spiel."[257]

Als konkretes Beispiel religiöser Musik, die in einer Gruppe praktiziert wird, führt Huseynova den **Taǧwīd** an: „*Tajwid*, or chanting verses of Quran, the holy book of Islam, or of any other religious

255 Huseynova 2012, S. 169
256 Touma 1998, S. 188; vgl. das Kapitel „Orientalisches Christentum", S. 115-132 dieser Masterarbeit
257 Touma 1998, S. 188

text has been recognized as among a few legitimate musical activities (although not regarded as music). Usually performed solo by a *muezzin (muadhdhin)* or *mullah*, those who come to the mosque to pray can join in. In early Islamic rituals, an ensemble or a choir of *muezzins* could participate in collective prayer (...).“[258]

Zur Koran-Rezitation schreibt Touma: „Ein solcher Qur‘ān-Vortrag erfordert eine schöne Stimme und ein hohes musikalisches Können. Trotzdem bezeichnet man den, der den Qur‘ān vorträgt, niemals als ‚Sänger‘ (*muġannī*), obgleich er ja im eigentlichen Sinne ‚singt‘, sondern als ‚Leser‘ oder ‚Vorleser‘ (*muqri’, tālī, murattil, muğawwid*). Kein Muslim wird jemals das Wort ‚Singen‘ mit der Qur‘ān-Rezitation in Verbindung bringen. Begriffe wie die oben genannten sind nur auf die Qur‘ān-Rezitation bzw. den Bereich religiöser Musik im allgemeinen anzuwenden.“[259]

Zum Koran-Text aus musikalischer Perspektive betrachtet schreibt Touma: „Der Qur‘ān-Text enthält keine Zeichen, die auf den Melodieverlauf hindeuten, wie z.B. die Neumen und die *taᶜamīm* im Alten Testament es tun. Jedoch werden etwa 26 zum Teil farbige Zeichen über, unter oder neben einzelnen Buchstaben verwendet. (…) Vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet beruht der Qur‘ān-Vortrag (*tartīl, taǧwīd, taġbīr*) auf einer der vielen *maqām*-Reihen der weltlichen Kunstmusik der Araber. Nicht selten handelt es sich bei der Lesung um eine vollständige *maqām*-Darstellung. Sie unterscheidet sich jedoch von den weltlichen Aufführungsformen durch die Tatsache, dass hier die Gestalt der melodischen Linie erheblich durch die zu berücksichtigenden Leseregeln geprägt wird. Auch bei der Qur‘ān-Lesung geht es um die musikalische Ausgestaltung von Melodiezügen unterschiedlicher Länge. Deren zeitliche Erstreckung wird jedoch im wesentlichen von den Zäsurzeichen im Text bestimmt.“[260]

Als weiteres Beispiel einstimmiger Kantillation ist hier der **Aḏān** anzuführen, mit dem die Gläubigen zum Gebet gerufen werden: „*Adhan*, the call to prayer usually sung solo, could also be performed by two *muezzins* antiphonally (…). Nowadays the Umayyad Great Mosque in Damascus, Syria preserves this rather unique tradition of collective call to prayer.“[261]

Einstimmiger Chorgesang wird im **Mawlid** praktiziert: „*Maulid* heißt „Geburtsfest“ und bezeichnet die öffentliche Aufführung der Geburtsgeschichte des Propheten. In der Moschee oder im häuslichen Rahmen tragen ein Solo-Sänger und ein Chor den in gereimter Prosa verfassten Text des *maulid* vor. Der *maulid* darf damit der Gattung des *madīḥ nabawī* zugerechnet werden, die ganz Lobpreisungen des Propheten oder der Propheten-Familie vorbehalten (…) und in allen islamischen

258 Huseynova 2012, S. 169
259 Touma 1998, S. 189
260 Touma 1998, S. 191f.
261 Huseynova 2012, S. 169f.

Ländern weit verbreitet ist.“[262] Zur Aufführungspraxis des *Mawlid* schreibt Touma: „Die musikalische Aufführung des *maulid* übernimmt ein Solo-Sänger, der eine klangvolle Stimme besitzt und das *maqām*-Repertoire beherrscht. Ihm assistiert eine Chor-Gruppe von acht bis 16 Männern. Der Chor singt einstimmig und fügt nach bestimmten Abschnitten des *maulid*-Textes neue Gedichtverse sowie Bitten oder Segenswünsche für die Anwesenden ein. Die musikalische Struktur des *maulid* ist Musikformen der weltlichen Kunstmusik entlehnt: In Nordafrika erinnert der *maulid* stilistisch an den *ma'lūf* bzw. an die *andalusī nūba*, in Ägypten an den *dōr*, in Syrien an den *muwaššaḥ* und im Irak an den *maqām al-ᶜirāqī*.“[263]

Zum Mawlid merkt Huseynova an: „Choral singing is a feature of *mawlid (mawled, mevlut, mevlit)*, the Prophet Muhammad‘s birthday. It is usually accompanied by frame drums and includes the litany and hymns (…). In the litany, the soloists perform improvisatory melodic phrases praising the life and deeds of the Prophet Muhammad while the choir may stay silent or keep up a drone. Hymns have a metric base and are sung by the choir in unison.“[264]

Der bereits erwähnte *Mawlid* gehört zur Gattung des ***Madīḥ an-nabawī***, in der ein einstimmiger Männerchor eine Gesangsrolle übernimmt: „Als *madīḥ an-nabawī* bezeichnet man eine in der islamischen Welt weitverbreitete Gesangsform, deren Texte den Propheten und seine Familie lobpreisen. (…) Ihre Verbreitung verdanken die *madā'iḥ* (Pl. Von *madīḥ*) dem Sufismus, der islamischen Mystik und ihren Dichtern, die diese Gattung ausgiebig pflegten. Die frühesten *madā'iḥ* entstanden jedoch bereits im Jahre 632 n. Chr. unmittelbar nach dem Tode des Propheten Muḥammad. In dem *madīḥ an-nabawī* eigentlich eine Art von Totenklage zu sehen, hat daher durchaus seine Berechtigung.“[265]

---

262 Touma 1998, S. 197

263 Touma 1998, S. 197f.

264 Huseynova 2012, S. 171

265 Touma 1998, S. 198f.; Der *Madīḥ* steht in enger Verbindung mit dem Schisma des Islams und der Šīᶜa: „Die besondere Sympathie und das Mitgefühl, das die Muslime der *ahl al-bait* entgegenbringen, geht zurück auf das Jahr 660 n. Chr., in dem ᶜAlī die Schlacht um das Kalifat gegen Muᶜāwiya, einen Umayyaden, verlor. Dieses Mitgefühl steigerte sich um ein weiteres im Jahre 661, ein Jahr nach der Ermordung ᶜAlīs, und erreichte ihren Höhepunkt nach der Ermordung von Ḥusain, dem Sohn ᶜAlīs, der zugleich ein Enkel des Propheten war. Das zu Unrecht vergossene Blut der Familie des Propheten erregte jahrhundertelang die Gemüter der Muslime. Die tragischen Ereignisse bildeten den Ausgangspunkt für die tiefen Mitleidsbekundungen der Schiiten, die seit dem Tode ᶜAlīs, Ḥusains und dessen Bruders Ḥasan bis auf den heutigen Tag am 10. des Monats *muḥarram*, in der sogenannten *lailat ᶜašūra* („ᶜ*ašūra*-Nacht“) den Jahrestag des Märtyrertodes von Ḥusain bei Karbalā' im Irak (680) betrauern.“ (Touma 1998, S. 199f.); und Huseynova schreibt: „Some rituals of Islam include choral music as a necessary component, such as *taziye (taziyeh, taaziye)*, also known as *shabih (shabeh)*, the religious mystery about the martyrdom of Imam Hussein, the grandson of the Prophet Muhammad. *Taziye* is performed during Muharram, the month of mourning according to the Hijri (Islamic) calendar, in areas with large Shia populations, including Iran, Azerbaijan, Iraq, Afghanistan, Tajikistan, southern Lebanon and Bahrain. The performence involves a group of men, some presenting the main characters of the drama, and others singing *marsiyya*, choral songs. *Marsiyya* are performed a cappella, mostly in unison or with simple elements of heterophony. During Muharram, men also sing responsorial songs,

Als Meisterwerk der *madīḥ*-Literatur gilt das im 13. Jahrhundert durch den *Ṣūfī*-Dichter al-Būṣīrī geschaffene Gedicht *al-Burda,* die „Mantelode“, das bis in die Gegenwart hinein eine weitreichende Wirkungsgeschichte entfaltet hat.[266]

Zur musikalischen Einordnung eines *Madīḥ* schreibt Touma: „Musikalisch sind dem *madīḥ*-Repertoire die folgenden religiösen Gesangsformen hinzuzurechnen: *tanzīla* (Offenbarung), *ibtihāl* (Flehen), *tawassul* (Bitte), *tawšīḥ* bzw. *muwaššaḥ*. Die musikalische Ausführung eines *madīḥ* übernehmen ein Solo-Sänger und eine als Chor agierende Männergruppe. Die Beteiligten begleiten ihren Gesang zudem oft durch Rahmentrommel-Spiel. Die Instrumente sind unter den Bezeichnungen *mazhar* bzw. *bandīr* bekannt. Das musikalische Bauelement des *madīḥ* ist der Melodiezug, der dem Zuhörer in verschiedenen Variationen, Paraphrasen und Metamorphosen begegnen kann. Der Chor singt im allgemeinen den Text einer Refrainzeile in straffer rhythmischer Organisation, worauf der Solist antwortet, indem er dieselbe Textzeile improvisierend variiert, paraphrasiert oder metamorphosiert. Dies tuend, hebt er die Charakteristika der entsprechenden *maqām*-Reihe hervor. Er realisiert somit eine modale Improvisation in einer freien rhythmisch-zeitlichen Organisation. Der Chor antwortet im Anschluss wieder mit dem Refrain. An die Stelle des Refrains kann allerdings auch ein lang ausgehaltenes *Allah* auf einem für den *maqām* charakteristischen Ton treten. Grundsätzlich folgt der *madīḥ* jedoch den Regeln der weltlichen Kunstmusik der Araber.“[267]

Eine weitere religiöse Praxis und Form, in der Chorgesang Teil der Zeremonie bildet, ist der **Ḏikr**. Der Qur’ān ist auch Grundlage des Sufismus, der aber darüber hinaus eigene Formen religiöser Praxis entwickelte: „Außer dem täglich fünfmal zu verrichtenden Gebet begannen die Sufis Andachtsübungen zu praktizieren, die sie als *ḏikr* bezeichneten. Sie beriefen sich dabei auf den Inhalt von Sure 33, Vers 41, wo es heißt: „O ihr Gläubigen, gedenket Allahs in häufigem Gedenken und preiset ihn morgens und abends“.“[268] Zur Bedeutung von *Ḏikr* schreibt Touma: „*Ḏikr* bedeutet wörtlich „Erwähnung“ oder „Gedenken“. In der islamischen Mystik, dem Sufismus, versteht man

nowheh, to express their anguish at the martyrdom of saints.“ (Huseynova 2012, S. 170)

266 Vgl. Touma 1998, S. 200f.

267 Touma 1998, S. 201

268 Touma 1998, S. 202; Vgl. hierzu die Lobpreisung Gottes im frühen Christentum: „Die Selbstzeugnisse des frühen Christentums (…) lassen eine ungebrochene Fortführung der reichen neutestamentlichen Gesangspraxis vermuten. Ein Grund dafür dürfte in der Anschauung der „logike thysia“, des Logos-, Christus-gemäßen Gottesdienstes liegen: Nach dem Kreuzesopfer Christi sind alle anderen (kultischen) Opfer prinzipiell hinfällig; christlicher Gottesdienst kann nur „geistiges Opfer“ sein, Lobpreis Gottes (vgl. Ps 50,14) also, und besonders auch: gesungener Lobpreis Gottes.“ (Franz 2000, S. 4f.)

unter *ḏikr* eine Zeremonie, die als Teil der Liturgie Rezitation, Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, Kostümierung, Weihrauch, Meditation, Ekstase und Trance umfassen kann (…). Bereits im 8. Jahrhundert hatten sich kleine Gruppen frommer Muslime in organisierten Zirkeln zusammengefunden, um die Suren des Qur'ān und andere religiöse Texte laut zu rezitieren. In diesen Versammlungen ist die Keimzelle für die institutionalisierte Form des *ḏikr* und des *samāᶜ*, des sogenannten ‚geistlichen Konzerts', zu sehen."[269]

Sufi-Bruderschaften sind hierarchisch aufgebaut mit einem *Šaiḫ* als Oberhaupt: „Viele Muslime unterwarfen sich freiwillig den Rangordnungen und Ritualen, die das religiöse Leben der Mystikerkreise bestimmten. Sie besuchten gerne die Häuser der Sufis, um an den dortigen Diskussionen, Litaneien und Übungen teilnehmen zu können. Aus diesen freiwilligen Vereinigungen entwickelten sich mit der Zeit organisierte Bruderschaften mit einem *šaiḫ*, einer großen religiösen Autorität, an ihrer Spitze. Um diesen *šaiḫ* scharten sich die Anhänger, um sich in dessen Lehre unterweisen zu lassen. (…) Er gab sein Wissen an die Jüngeren weiter, die später ihrerseits die mystische Lehre, die *ṭarīqa*, an andere weitervermittelten. Die Zahl der Anhänger wuchs auf diese Weise schnell."[270]

Ṭuruq sind in der islamischen Welt weit verbreitet und unterscheiden sich voneinander „(…) in einzelnen Aspekten ihrer religiösen Lehre und in der Art der Andachtsübungen und ihrer Ausführung. Die *ḏikr*-Zeremonie vor allem kann von *ṭarīqa* zu *ṭarīqa* unterschiedlich gestaltet sein (…). Die eine *ṭarīqa* etwa mag beim *ḏikr* Bewegung und Tanz betonen, eine andere Meditation und Trance und eine dritte schließlich den Akt der Selbstgeißelung."[271]

Zur musikalischen Form des *Ḏikr* schreibt Touma: „Vom musikalischen Gesichtspunkt aus betrachtet stellt die *ḏikr*-Zeremonie eine musikalische Großform dar, die mehrere Stunden dauern kann und als ein Zyklus angelegt ist, der unter Umständen mehrere Gattungen der weltlichen arabischen Kunstmusik umfasst. Das grundlegende Ziel einer *ḏikr*-Zeremonie ist das Erwirken von Gottes Anwesenheit (*ḥaḍra*) während der Andachtsübung. Die *ḥaḍra*, die Anwesenheit Gottes unter den Gläubigen, stellt daher unabhängig vom formalen Aufbau des *ḏikr*-Zyklus bei allen *ṭuruq* den Höhepunkt der Zeremonie dar. Den Zustand der *ḥaḍra* rufen die Anwesenden hervor, indem sie den Namen Allahs so oft ausrufen, bis sie erschöpft in Trance geraten."[272]

269 Touma 1998, S. 201f.
270 Touma 1998, S. 202f.
271 Touma 1998, S. 203
272 Touma 1998, S. 203f.

Die Aufgaben zur Durchführung einer Zeremonie werden innerhalb der *ṭarīqa* der Rangordnung entsprechend aufgeteilt: Neben bzw. unter dem *Šaiḫ* stehen die sogenannten *Fuqarā'*, auch als *Aḥbāb*, „Geliebte" des *Šaiḫ* bezeichnete einzelne Ordensbrüder.[273] Es gibt aber auch noch „Ordner, Chor-Sänger, Solo-Sänger, Qur'ān-Leser, Tänzer, Instrumentalisten, Schwertspieler etc. Alle tragen durch ihre Tätigkeit auf ihre Weise zum Erreichen des gemeinsamen Ziels, der *ḥaḍra* als dem zeremoniellen Höhepunkt, bei."[274]

Zum musikalischen Aufbau einer *Ḏikr*-Zeremonie schreibt Touma: „Die Vokal- und Instrumentalstücke und die rhythmischen Formeln entsprechen weitgehend musikalischen Erscheinungsformen der in dem entsprechenden Lande praktizierten weltlichen Kunstmusik. So sind die musikalischen Elemente des *madīḥ*-Teils beim irakischen *ḏikr* (*maqām*-Reihen, *wazn*-Formeln, Musik- und Gedichtformen, Stilelemente) dem *maqām al-ʿirāqī*-Repertoire entnommen. Das gleiche gilt für den *madīḥ* im Verhältnis zur *nūba* in Nordafrika, zum *dōr* in Ägypten sowie zu *muwaššaḥ* und *qaṣīda* in Syrien. In Syrien setzt sich der *madīḥ*-Teil aus einer Kette von *qaṣā'id* (Pl. von *qaṣīda*) und *muwaššaḥāt* zusammen, die instrumental begleitet werden. Die Texte sind allerdings erwartungsgemäß überall rein religiösen Inhalts."[275]

Polyphone Arabische Chormusik

Ethan Sperry hat ein Arrangement für vierstimmigen Chor, Perkussion und Gitarre geschrieben, das in Anlehnung an die im vorigen Kapitel erwähnte religiöse Praxis der Sufis den Titel Zikr/Ḏikr trägt.[276] Während der Zweck einer sufischen *Ḏikr* aber das Erwirken von Gottes Anwesenheit (*ḥaḍra*) unter den Gläubigen ist, ist das für vierstimmigen Chor geschaffene Arrangement primär für ein zuhörendes Publikum gedacht und weist alle Charakteristika von Konzert- und Aufführungsmusik auf.[277]

Wenn nun in diesem Kapitel wieder auf den engeren Begriff mehrstimmiger Chormusik, zumeist vierstimmig mit Sopran, Tenor, Alt und Bass zurückgegriffen wird, so ist festzustellen, dass polyphone Chormusik, wie bereits einleitend erwähnt, ein relativ neues Phänomen in der

273 Vgl. Touma 1998, S. 204
274 Touma 1998, S. 204
275 Touma 1998, S. 204f.
276 Zu diesem Musikstück vgl. S. 89f. dieser Masterarbeit; für chorale Aufführung dieses Arrangements vgl. die Aufführung des National Taiwan University Chorus vom 9. Juli 2013 https://www.youtube.com/watch?v=tDSealqkIaY (Zugriff am 25.2.2019) und die Aufführung des Telkom University Choir auf dem Brawijaya Choir Festival 2017 https://www.youtube.com/watch?v=CRwOmHyDeiY (Zugriff am 25.2.2019)
277 Vgl. das Kapitel „ Das Konzert: Darbietungsmusik als Trennung von Ausführenden und Zuhörenden", S. 24-32 dieser Masterarbeit

Arabischen Welt ist. Earnhart schreibt dazu in seiner Dissertation *Cross-Culture Choral Music Education: Issues for Western Choral Conductors related to the Performance of Arabic Choral Music*[278]*:*

„The concept of choral music as defined by the Western world was foreign to Arab cultures until the colonization of the Arab world began in the seventeenth century when we began to see the Western choral style emerging in the churches of the Arab world. (...) Group singing of traditional music, however, was done in unison or heterophonic textures. Notated part-singing is a product of colonization, Westernization, Christianization, and now globalization. (...) In recent years, vocal music in mixed or multiple voicings not of a heterophonic nature has spread beyond the churches to the secular Arab world. As choral singing has increased in the Arab world, a new genre of Arabic choral music has emerged. (...)“[279]

Es gibt verschiedene Quellen und Genres arabischer Musik, die für mehrstimmige Arrangements herangezogen werden: „The origins of Arabic choral music arrangements vary from traditional Arab folk music to popular contemporary Arab music. Modern composers are also creating original compositions in this genre. (...) As in many cultures, some pieces have been written down, while others have been transmitted orally. The oral transmission of some of these traditional songs accounts for the variations found in both melodic material and texture.“[280]

Für Arrangeure stellt sich dabei die Frage, wie das vorgefundene Material bearbeitet und arrangiert werden soll. So schreibt John Perkins in seiner Schrift „Engaging with Arabic Choral Music“: „One of the discussions amongst arrangers is about stylistic treatment. Traditional Arabic music’s homophonic, or heterophonic, nature is mostly negated after setting it in a harmonic, choral style. Clearly, music of similar traditions that adopts a harmonic mantle has done more to enhance traditions than to denigrate them. But this question begs thoughtful response of how to treat the choral texture. What is ‘allowed’ or ‘not allowed’ in a choral arrangement may only be determined by the arranger; philosophical and social context, however, may influence practical considerations.“[281]

278 Earnhart, Cari L. 2015. *Cross-Culture Choral Music Education: Issues for Western Choral Conductors related to the Performance of Arabic Choral Music.* Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas

279 Earnhart 2015, S. 1

280 Earnhart 2015, S. 6

281 Perkins, John D. o.J. *Engaging with Arabic Choral Music:* http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/?print=pdf, S. 2 (Zugriff am 14.9.2017)

Als Beispiele von arabischen Liedern, die für mehrstimmigen Chor bearbeitet und aufbereitet worden sind, nennt Earnhart u.a.[282]:

- den Sufigesang „Adinu“ (أدينُ), arrangiert von Shereen Abu Khader (Šīrīn Abū Ḫaḍar) und André de Quadros nach einem Gedicht von Ibn ᶜArabī[283]. In der Publikation des Arrangements ist zu lesen: „*Adinu,* its solo elements, and its performance structure grew out of a collaboration between Shireen Abu Khader, André de Quadros and Aswatuna Global Voices/Dozan wa awtar on a tour of Germany and Belgium in 2010 for the Musica Sacra festival. The conductors and singers jointly created every performance, improvising and experimenting with melodic and textual interpolation, spatial placement, and overall structure. (…) The piece, consisting of the *Adinu* section (mm. 1-16) and solos, is structured like a sacred responsory, in which the chorus alternates with a soloist or a cantor. This score is meant to serve as a basis for improvisation (…).“[284]

- al-Amira wa al-Gharaji[285], eine Komposition von Raman Subaram für Piano und vierstimmigen Chor. Der Text des Liedes stammt vom irakischen Dichter ᶜAbd al-Wahhāb al-Bayātī. Raman Subaram schreibt dazu: „"The text of this piece is a section from the larger work al-Amira wa al-Ghajari, an intense declaration of love filled with vivid imagery of pain and joy. While some of the music is composed with an Arabic aesthetic in mind, I felt room to explore a harmonic language also influenced by the Balkans and Spain (…)."[286]

---

282 Vgl. Earnhart 2015, S. 50ff., Appendix B: Available Arabic Choral Music; einige der hier genannten Bearbeitungen und Arrangements sind in der Publikation „Salamu Aleikum: Choral Music of the Islam World“ enthalten, die online bestellbar ist unter https://www.singers.com/item/Salamu_Aleikum/Choral_Music_of_the_Muslim_World/4378b/ (Zugriff am 30.3.2019)

283 Vgl. die Aufführung des durch Shereen Abu Khader und André de Quadros arrangierten Sufigesangstücks unter https://www.youtube.com/watch?v=B_IgWog7JkA (Zugriff am 23.2.2019) in einer Aufnahme des Chores „Sacra Profana“ vom 20. Oktober 2017 in der St. Pauls Cathedral in San Diego, Kalifornien; weiters eine Aufführung des „Gonzaga University Concert Choir“, gepostet im November 2016 unter https://www.youtube.com/watch?v=jBbZZC_9Xws (Zugriff am 23.2.2019) sowie eine Aufnahme der „Nova Singers“, aufgenommen am 19. Februar 2017 in der St. Paul Lutheran Church in Davenport, Iowa https://www.youtube.com/watch?v=JNweI58F08Y (Zugriff am 23.2.2019) und des „ArtGentum Vocal Ensemble“ aus Barcelona, gepostet am 31.10.2017 unter https://www.youtube.com/watch?v=Z-D5jSWXKdE (Zugriff am 23.2.2019); das Arrangement dieses Liedes ist auf „Earthsongs“ erwerbbar unter http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2787 (Zugriff am 3.4.2019); ein Ausschnitt der Noten und des Textes zur Musik sind abrufbar unter http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/S-351%20Adinu.pdf (Zugriff am 1.4.2019); das komplette Arrangement mit Noten und Text ist abrufbar unter http://www.pennsylvaniagirlchoir.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/02/Adinu-publishedversion.pdf (Zugriff am 3.4.2019);

284 Abu Khader, S.; Quadros, A.. 2011. *Adinu. Sufi Song. Unaccompanied Chorus.* Corvallis (earthsongs - salamu aleikum: Choral Music of the Muslim World), S. 4

285 Vgl. die Aufführung des Lawrence University Choir am 10.10.2014 https://www.youtube.com/watch?v=GTtfKbHcQ4s (Zugriff am 25.2.2019)

286 Vgl. http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2720 (Zugriff am 1.4.2019); ein Ausschnitt der Noten und des Textes zur Musik sind abrufbar unter http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/rs.al-amira.pdf (Zugriff am 1.4.2019)

- das Lied “Ai’yu” (ايوه) des Ägyptischen Komponisten Muḥammad ᶜAbd al-Wahāb ᶜAbd al-Fattāḥ (geb. 1960) als Beispiel eines originalen arabischen Musikstücks für Chor: Der Text des Liedes besteht aus dem einfachen Wort “Ai’yu”, das Erstaunen, Entzücken und Überraschung ausdrückt. Es beginnt mit einem traditionellen mawwāl, gesunden durch einen Tenorsolisten, dessen Ruf unisono durch einen eintretenden vierstimmigen Chor beantwortet wird. Das Lied beruht auf zwei motivischen Ideen, die neun Abschnitte aufbauen: Beide Motive nehmen im Laufe des Liedes an Komplexität zu. Die Komposition erweitert sich durch Wiederholungen und changiert zwischen den beiden Motiven, wobei eine stufenweise Erweiterung von vier auf sechs auf acht und neun Stimmen erfolgt und auch Soloparts, mitunter sieben gleichzeitig, miteinbezieht. Das Lied wendet auch traditionelle Gesangstechniken an und oszilliert zwischen unisono gesungenen Oktaven, Heterophonie und Kontrapunkt. Durch diese Techniken gelingt es ᶜAbd al-Wahāb ᶜAbd al-Fattāḥ, so Earnhart, arabische und westliche musikalische Techniken zu verschmelzen[287].

- Fōg Elnā Khel/ (فوق إلنا خل\فوق النخل) – ist ein sehr bekanntes arabisches Lied, das durch Salim Bali für vierstimmigen Chor arrangiert wurde. Auf der Webseite von „Earthsongs“ ist dazu zu lesen: „In 1976, as was the case every year, the director of Zvartnots, Aleppo’s Armenian Apostolic Church choir, commissioned him [Salim Bali] to arrange a number of Arab pieces. At the time, Arab music arranged for choirs was uncommon. However, the Armenian diaspora choirs in Syria frequently perform arranged Arab songs in their repertoire which are performed out of gratitude for the Arab countries which protected their people during the 1915 massacres. These consist mainly of Armenian and Western classical music.“[288]
Es gibt zwei verschiedene Übersetzungen des Liedtitels: „Über den Palmbäumen“ (فوق النخل) bzw. „I‘ve got a friend up there/above (There above, I have an intimate friend)“ (فوق إلنا خل)[289].

287 Vgl. Earnhart 2015, S. 13ff.; für eine Präsentation des Liedes durch einen vierstimmigen Chor ohne Instrumentalbegleitung vgl. das Hörbeispiel auf „archive.org“ https://archive.org/details/AuyuMohamedAbdelwahabAbdelfattah (Zugriff am 23.2.2019); für eine genaue Schilderung des Liedes mit Aufbau etc. vgl. http://abdelwahabsworks.blogspot.com/ (Zugriff am 23.2.2019); ein Ausschnitt der Noten und des Textes zur Musik sind abrufbar unter http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/am.pdf (Zugriff am 2.4.2019)

288 Vgl. http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2729 (Zugriff am 2.4.2019)

289 Zum Titel des Liedes, vgl. http://www.arabicmusictranslation.com/2009/09/above-palm-treesive-got-friend-above.html (Zugriff am 27.2.2019) sowie http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2729 (Zugriff am 2.4.2019); vgl. die Aufführung von „The University Choir of the Bob Cole Conservatory of Music at California State University“, auf YouTube gepostet am 3.5.2018 https://www.youtube.com/watch?v=k9Av6XjIq1U und die Aufführung des „Kamerkoor JIP“ in einer Bearbeitung von Salim Bali und Barkev Taslakian, gepostet auf YouTube am 30.5.2016 https://www.youtube.com/watch?v=kM5xvnru4UI (Zugriff am 26.2.2019)

- den *Muwaššaḥ* “Lammaa Badaa Yatathannaa/Lammā badā yataṯannā” (لما بدا يتثنى) (When He Swayed), von der es berühmte Versionen für Solostimmen, z.B. von Fayrūz[290] und Lena Chamamyan[291], aber auch Versionen für Orchester und Chor[292] gibt. Auch vom Saint Rafqa Choir, der am „Lebanese International Choral Festival“ (2015 und 2017) teilgenommen hat, gibt es eine Version, die auf YouTube abrufbar ist[293].
Die Melodie von “Lammā badā yataṯannā” ist im *Maqām Nahawand* ausgeführt, der einer (westlichen harmonischen) Molltonart sehr nahe kommt. Im Arrangement von Shereen Abu Khader (Šīrīn Abū Ḫaḍar) für mehrstimmigen Chor wird die instrumentale, rhythmische Komponente des Liedes, die im *Samaᶜī ṯaqīl* gehalten ist, in eine Ostinato-Bassstimme umgewandelt[294].

- “Yal asmar ellon” (هالأسمر اللون) (Hey, Beautiful Dark One!), arrangiert von Edward Torikian für vierstimmigen Chor[295]: Die Melodie ist hier im *Maqām ḥiğāz* komponiert, wodurch, so Earnhart, die Atmosphäre des arabischen Originals beibehalten wird. “Yal asmar ellon” ist ein sehr populäres traditionelles Lied aus Aleppo und wird als qudūd ḥalibīya klassifiziert. Torikian fügt einen instrumental gespielten *Maqsūm* als Rhythmus hinzu, um die Darbietung zu verstärken.[296]

- Zikr/Ḏikr (ذكر), arrangiert von Ethan Sperry für vierstimmigen Männerchor (TTBB), Perkussion und Gitarre[297]. Zur Herkunft dieses Liedes schreibt „Earthsongs“: „A. R. Rahman is an Indian film composer who wrote this piece for the soundtrack of the documentary film *Bose: The Forgotten Hero*. (…) While the text of *Zikr* is religious, the piece is not intended to be used in a worship ceremony.“[298]

290 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=uP28ut2J7tE (Zugriff am 23.2.2019)
291 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=EE8cHyjCNLE (Zugriff am 23.2.2019)
292 Vgl. die Aufführung in der Société Générale in Paris vom 6. November 2016 für Orchester und Chor https://www.youtube.com/watch?v=Bd8HjSGaPFY (Zugriff am 23.2.2019)
293 Vgl. die Aufführung des Saint Rafqa Choir auf dem Batroun International Festival 2013, hier einstimmig vorgetragen, begleitet von einer Firqa https://www.youtube.com/watch?v=ShRP7fEFczI (Zugriff am 23.2.2019);
294 Vgl. Earnhart 2015, S. 6ff.; vgl. die mehrstimmige Aufführung dieses Liedes, arrangiert von Shereen Abu Khader, durch die „Harmonium Chamber Singers“ am 5. April 2014 in der „Grace Church, Madison“: https://www.youtube.com/watch?v=sxqkr5XcaTQ (Zugriff am 23.2.2019)
295 Ein einseitiger Auszug des Arrangements für vierstimmigen Chor ist abrufbar unter http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/S-397%20Yal%20asmar.pdf (Zugriff am 2.4.2019)
296 Vgl. Earnhart 2015, S. 11f.; die Noten für ein Arrangement für vierstimmigen Chor sind downloadbar unter: http://cairnchorus.co.uk/wp-content/uploads/2017/02/S-397-Yal-asmar-ellon-copy.pdf (Zugriff am 23.2.2019); vgl. dazu auch Abschnitt C dieser Masterarbeit, das Kapitel „Frauenchor der Weltkulturschule“, S. 163-165
297 Vgl. die Aufführung des National Taiwan University Chorus vom 9. Juli 2013 https://www.youtube.com/watch?v=tDSealqkIaY (Zugriff am 25.2.2019) und die Aufführung des Telkom University Choir auf dem Brawijaya Choir Festival 2017 https://www.youtube.com/watch?v=CRwOmHyDeiY (Zugriff am 25.2.2019)
298 Vgl. http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2614 (Zugriff am 3.4.2019); ein einseitiger Auszug des Arrangements mit Noten und Text ist abrufbar unter http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/spe.zikr.ttbb.pdf (Zugriff am 3.4.2019); das vollständige Arrangement ist abrufbar unter https://www.scribd.com/doc/264814860/Partitur-SATB-Zikr (Zugriff am 3.4.2019)

Für das Perkussionsspiel wird folgende Empfehlung abgegeben: „The percussion may be performed using one or two drums that produce bass tones and a tambourine or similar castanet. For the most authentic performance, the low drum should be a dumbeck, but djembes, frame drums, floor toms or even Taikos will work effectively.“[299]

- “Ana’w Chadi/Anā wa Šādī” (Me and Chadi), eine Bearbeitung des populären Liedes “Chadi/Šādī” der *Raḥbānī*- Brüder, neu arrangiert von Edward Torikian für vierstimmigen Chor: Die Instrumentalbegleitung des Originalliedes wird hier für Sopran, Alt, Tenor und Bass aufbereitet, die perkussiven Rhythmusteile in den Vokalpart miteinbezogen und die ornamentalen Improvisationsteile des Originals durch Legatobögen notiert und schriftlich fixiert[300].

- Bint Shalabiyya/Bint aš-Šalabīya (بنت الشلبية)[301]. Zu diesem Lied schreibt Ronnie Malley[302]: „“Bint El Shalabiya” is best known from the version sung by the Lebanese icon Fairouz (1935 – present). The song is also known as a folk melody from the Greater Syrian region before the area had split into autonomous countries. Composer Assi Rahbani, also Fairouz’s husband, arranged the song in the late 1950s adding a bridge section to it. The most popular version before Fairouz is known as “Il ‘azoubia” (*Bachelorhood*), which speaks of a young groom asking his mother to find him a bride. “Il ‘azoubia” comes from an extensive Syrian repertoire called qudud. Songs from *qudud*, sometimes called *qudud Halabia* (Aleppo *qudud*), are a collection of religious, folk, old urban, and Andalusian music. (…) The word *shalabiya* (f) or *shalabi* (m) is often used in the Levantine Arabic dialect to denote something or someone of refinement, quality, or beauty. The word s*halabia* in the song is also purported to be representative of an old city in Andalusia. In the Arabic speaking world, the former claim is more widely accepted. (…) Though the lyrics are originally in Arabic, the song has had cross-cultural appeal being sung in other languages. There is a popular Turkish version called “Böyle Gelmiş Böyle Geçer” (…) (*Comes and Goes Like This...the World*) sung by Gönul Akkor. There is an equally popular Iranian version called “Kamtar Zan Shaneh” (…) (*Brush Your*

299 Vgl. http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2614 (Zugriff am 3.4.2019)

300 Vgl. Earnhart 2015, S. 9f.; vgl. die Solointerpretation des Liedes durch Fayrūz https://www.youtube.com/watch?v=xq-pqtbRRjE (Zugriff am 20.5.2019)

301 Für den arabischen Liedtext mit Transliteration und eine Übersetzung ins Englische vgl. http://songbat.com/archive/songs/arabic/bint-el-shalabiya (Zugriff am 2.4.2019); vgl. die Aufführung des Stückes in der Bearbeitung von Edward Torikian für vierstimmigen Chor durch den „ChoeurBaobab“ https://www.youtube.com/watch?v=xq-pqtbRRjE (Zugriff am 20.5.2019)

302 Malley, Ronnie. o.J. *The Essentials: Music Selections for Cultural Learning.* Downloadbar unter: https://snl.depaul.edu/student-resources/writing/Documents/MalleyRonnieAPartifact.pdf (Zugriff am 8.4.2019); dieses Liederheft enthält auch das Notenarrangement von *Bint Shalabiyya/Bint aš-Šalabīya* durch die Raḥbānī-Brüder (S. 5) sowie den arabischen Text, eine Transliteration und eine englische Übersetzung (S. 6)

Hair Less...I'm Trapped in the Curls) sung by duet Vigen and Pooran. The melody has also appeared in Hindi, Greek, and Spanish versions making it even more compelling for its nostalgic appeal to people of multiple cultures. (…) The melody is in maqam Nahawand, commonly known as the harmonic minor scale in Western music theory (…).“[303]

- El-Helwa Dii/al-ḥilwa dī (الحلوة دي), arrangiert von Edward Torikian für vierstimmigen Chor und Sopran- und Tenorsolo[304]. Die Webseite von „Earthsongs“ schreibt zu diesem Arrangement: „The melody of the song *El-Helwa Di* was created by Eqyptian composer Sayyid Darwish, (1892-1923) in Egyptian Arabic, to lyrics by Badih Khayri. Torikian arranged this song for mixed chorus, a cappella, combining harmonic and contrapuntal styles, and rhythms and effects from different traditions. This song represents Egyptian life at the beginning of the twentieth century. Early in the morning, a beautiful woman wakes up to prepare the bread of the day. In the meantime, the sound of the rooster is heard—“ku ku ku ku”—and the entire neighborhood awakens. People begin to greet to each other happily. Their pockets are empty of money, but their mood is calm and peaceful, convinced that hope and patience are good virtues in life, and that God is always present in the hearts of poor people.“[305]

- Leyletna (ليلتنا) nach einer Melodie von Zaki Nassif (Zakī Nāṣīf), arrangiert von Edward Torikian für vierstimmigen Chor und drei Soprane[306].

- Zahrat al madā'in (زهرة المدائن), eine Komposition der Brüder Raḥbānī arrangiert von Edward Torikian für vierstimmigen Chor[307].

303 Malley o.J., S. 4

304 Vgl. die am 17.6.2012 auf Youtube gestellte Veröffentlichung einer mehrstimmigen Aufführung des Liedes https://www.youtube.com/watch?v=O5Ex6ZJWjuU (Zugriff am 25.2.2019) bzw. die einstimmige Aufführung des Saint Rafqa Choir auf dem Batroun Festival 2014 https://www.youtube.com/watch?v=KDLptU1bPuk (Zugriff am 25.2.2019)

305 Vgl. http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=3027 (Zugriff am 2.4.2019)

306 Vgl. die Aufführung des „Nassim Al Saba Choir“ aus Anlass von „ASWATUNA Arabic Choral Festival, Amman, Jordan, 2012, Leitung: John Perkins https://www.youtube.com/watch?v=HebU6rz3itg (Zugriff am 25.2.2019); die Noten des Arrangements sind downloadbar unter http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/ (Zugriff am 5.4.2019)

307 Vgl. die beiden Aufführungen dieses Liedes durch den Fayha-Chor im Rahmen der „Musica Sacra International Tour 2014“, einmal in der Abdijkerk Rolduc in Kerkrade https://www.youtube.com/watch?v=WgCnc3rvEm8 und einmal in der Marktkirche Neuwied https://www.youtube.com/watch?v=7O2a0Yu-Mcc (Zugriff am 26.2.2019); der arabische Text mit deutscher Übersetzung ist z.B. abrufbar unter https://lyricstranslate.com/de/ya-zahrat-al-madayn-%D8%B2%D9%87%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D9%86-du-blume-unter-den-st%C3%A4dten.html (Zugriff am 5.4.2019)

- Lao Rahal Soti/Law raḥal sawtī (لو رحل صوتي) für vierstimmigen Chor mit Alt-Solo, arrangiert von Shereen Abu Khader (Shīrīn Abū Ḫaḍar)[308].

- Lamouni Elli Gharou Menni/Lāmūnī illī ġārū minnī (لاموني اللي غاروا مني), eine Komposition von Hédi Jouini (al-Hādī al-ǧawīnī) für vierstimmigen Chor und einen Solosänger, arrangiert von John Perkins[309].

In Interviews, die Cari Earnhart mit vier Arrangeur/inn/en bzw. Chorleiter/inne/n, nämlich Shireen Abu-Khader (Shīrīn Abū Ḫaḍar), Edward Torikian, Barkev Taslakian und André de Quadros geführt hat, geht er auf spezifische Probleme der Kombination arabischer Musik mit westlicher ein. So lautet eine Frage an Shireen Abu-Khader, Edward Torikian und André de Quadros:
„Are there traditional elements of Arabic music that conductors should be familiar with/understand before approaching Arabic choral music?“[310]
Alle drei stimmen darin überein, dass die arabische Sprache eine zentrale Rolle einnimmt und es für Arrangeure/Dirigenten/Komponisten unerlässlich ist, sie zu verstehen. So meint André de Quadros: „The first is language and understanding what the transliteration issues are, understanding the compromises being made in the transliteration and understanding how to sing what is a spoken language. (…) There are different pronunciations, too. You have Syrian, Jordanian, and within the Levant there are different pronunciations of Arabic and outside of the Levant you have Egyptians, Algerians, Tunisians (…).“[311]
Als weitere traditionelle Elemente, mit denen Arrangeure vertraut sein sollten, führen Torikian und de Quadros den Rhythmus und die Rhythmusformeln an, um das Musikstück richtig zu akzentuieren[312]. De Quadros fügt dem noch die Phraseologie hinzu: „The phraseology of Arabic music is really different. It has been so influenced by Western music that they want to have things

308 Vgl. die gemeinsame Aufführung des Liedes durch die Chöre „Dozan Wa Awtar“ und „Nassim Al Saba“ aus Anlass von „ASWATUNA Arab Choral Festival, in Amman, Jordan, 2012“ https://www.youtube.com/watch?v=8w0743ur5Ik und eine Aufführung desselben Liedes durch den Fayḥā’-Chor 2012 https://www.youtube.com/watch?v=PmV5RUuLG9c (Zugriff am 26.2.2019); die Noten des Arrangements sind downloadbar unter http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/ (Zugriff am 5.4.2019)

309 Vgl. die Aufführung des „Nassim Al Saba Choir“ aus Anlass von „ASWATUNA Arab Choral Festival, Amman, Jordan, 2012“ unter Leitung von John Perkins https://www.youtube.com/watch?v=3WQK2GS8e00 (Zugriff am 25.2.2019)

310 Earnhart 2015, S. 19, S. 30, S. 37

311 Earnhart 2015, S. 39; vgl. Earnhart 2015, S. 20 (Antwort Shireen Abu Khader), S. 30 (Antwort Edward Torikian); auch für John Perkins nimmt die Sprache eine zentrale Rolle in der Behandlung von arabischen Musikstücken ein: „‘Arabic standard’ exists as a broad common dialect, but most Arabic melodies are defined by the vast number of local dialects that change, based on the origin of the melody and text. Without deterring the performer, such issues are best guided by a native speaker.“ (Perkins, John D. o.J. *Engaging with Arabic Choral Music:* http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/?print=pdf, S. 2f. (Zugriff am 14.9.2017)

312 Vgl. Earnhart 2015, S. 30 (Antwort Torikian); vgl. Earnhart 2015, S. 40f. (Antwort de Quadros)

“square” but sometimes the phrases are different lengths and the voices [parts] are different lengths within the verticalization of the polyphonic quality.“[313]

An Barkev Taslakian in seiner Eigenschaft als Dirigent war die Frage gerichtet: „As a conductor of Arabic choral music, what challenges have you found in preparing the choir?“[314]
Seine Antwort lautete: „I had many challenges. First, the polyphonic choral singing didn’t exist in the Arab music culture; the concept of the choir was the group singing behind the soloist. So I had to create a new way of singing polyphony in a culture that counts on monodic music. Second, it’s almost impossible to create harmony with the Arabic language, because of the difficulty in some letters that come from the throat and that can’t be sung in a choral arrangement. Third, it’s also known that one of the biggest challenges in choral music is arranging the “three quarter” tone (known as quarter tone). And in Arab music you can never avoid this specification. Many people tried to arrange the quarter-tone, but it’s always complicated because the chord isn’t minor nor major. To solve this problem, when we have a quarter-tone in a sentence, it would be better not to use a full chord. But in case it is a full chord, the conductor should work on the performance; the volume of each note in the chord (the quarter tone could be more quiet or the main note of the chord could be more quiet, if the quarter tone is in the melody, it’s better to make it louder than the other notes). Lastly, the last problem was that Arab people, although they can make big success individually, they don’t use to work together as a team. And in a choir, it’s a collective work, you should count on the other and help him to grow together, or you fall together. If one singer sings a false note, the entire choir will lose. Also it’s very important to promote the social life in the choir; the singers should stay long time together, cook and eat together, clean together. Briefly, it’s a “One for all, all for one” situation.“[315]

Auf die Frage: „What are some misconceptions conductors have about Arabic choral music or your compositions? Are there any potential roadblocks or challenges you foresee with conductors performing Arabic choral music for the first time?“[316] antwortete Shireen Abu Khader, dass Arabische Chormusik im Mittleren Osten oft nicht akzeptiert wird und dass ihre Art, arabische Musikstücke für Chor zu bearbeiten und gleichzeitig die Authentizität des Liedes zu bewahren, oft als inkorrekte und ungemäße Behandlung des Liedes ausgelegt wird. Die Neuartigkeit, die Begegnung mit etwas Unbekanntem sieht sie als größte Herausforderung.[317] Für ihre Arbeit in

313 Earnhart 2015, S. 41
314 Earnhart 2015, S. 34
315 Earnhart 2015, S. 34f.
316 Earnhart 2015, S. 21 und S. 30
317 Vgl. Earnhart 2015, S. 22

Jordanien sieht Shireen Abu Khader die Tatsache, dass es für ihren Chor immer einen Mangel an SängerInnen gibt, als ein Hindernis an. Jordanien habe - anders als Syrien, der Libanon und Palästina - keine chorale Gesangstradition und keinen Gesangsunterricht in den Schulen.[318]
Und Edward Torikian antwortete auf dieselbe Frage: „Arabic choral music or my compositions aren't always created in the same genre. Conductors must distinguish between the dance song, popular or light-music tune, Arabic classical song, etc. Each genre requires a different interpretation."[319]

Auf die Frage „What inspires your selection of particular traditional or popular music that you arrange? What influences your arrangements? Are your arrangements defined specifically by your culture and heritage?"[320] nennt Shireen Abu Khader die *Muwaššaḥāt* und Volksmusik aus Syrien, dem Libanon, Jordanien, Palästina, dem Irak und Ägypten[321].
Edward Torikian hat bezüglich Arabischer Musik keine Präferenzen: „I like all kinds of Arabic music, without any special selection. Usually, I arrange the songs chosen by the choirmasters. Sometimes also I suggest personally to the masters several songs in order to introduce variety into their repertoire. Yes, my arrangements are defined specifically by my Armenian culture and heritage. However, I combine there the classical and modern occidental styles, the Arabic specifications and even the Jazz style."[322]

Mit Shireen Abu-Khader und André de Quadros (*Aṣwātunā*) einerseits, Edward Torikian und Barkev Taslakian (*Lebanese International Choir Festival*) andererseits sind die Hauptinitiatoren der beiden Chorfestivals, die den Mittelteil dieser Masterarbeit bestreiten werden, genannt.

318 Vgl. Earnhart 2015, S. 25
319 Earnhart 2015, S. 30
320 Earnhart 2015, S. 23 und S. 31
321 Vgl. Earnhart 2015, S. 23f.
322 Earnhart 2015, S. 31

Teil B: Die Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008, 2012) und des *Lebanese International Choir Festival (2015, 2017)*

Den programmatischen Schwerpunkt der beiden Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008, 2012) und des *Lebanese International Choir Festival (2015, 2017)*, die in Teil B dieser Masterarbeit behandelt werden, bildete harmonischer, mehrstimmiger Chorgesang.

a) *Aṣwātunā*

Das Chorfestival *Aṣwātunā* wurde zweimal abgehalten: das erste Mal vom 19. bis 22. August 2008 in Petra[323] und das zweite Mal an drei Tagen im Oktober 2012 an verschiedenen Plätzen in Jordanien (Madaba, Wadi Rum, Petra und Amman)[324].
Verantwortliche Direktorin war Shereen Abu Khader (Šīrīn Abū Ḫaḍar), die den Jordanischen Chor Dūzān w-awtār leitet; künstlerischer Leiter des Festivals war André de Quadros[325].
Zur Finanzierung der beiden Festivals ist auf der Webseite von *Aṣwātunā* zu lesen: „Through collaborating with different organizations, a Swedish funder was brought on board and the first Aswatuna festival was held in the summer of 2008. (…) A second season of the festival was undertaken in 2012 despite the challenge of having no major sponsors. As a creative solution to the financial challenge, it was decided the festival would make a tour of Jordan, with workshops and performances held in Madaba, Petra, Wadi Rum and Amman. Though it worked out and was great fun, a downside of this approach was too much time spent in transit.“[326]

- *Aṣwātunā* 2008[327]:

Teilnehmende Chöre:

- Ğawqat ḥirāsat al-arāḍī l-muqaddasa (Palästinien)[328]; Leitung: Hania Sabbara

323 Vgl. http://www.aswatuna.com/ (→Festival editions →2008) oder: http://www.aswatuna.com/aswatuna-2008.html (Zugriff am 20.5.2019)
324 Vgl. http://www.aswatuna.com/ (→Festival editions →2012) oder: http://www.aswatuna.com/aswatuna-2012.html (Zugriff am 20.5.2019); die Webseite gibt leider keine genaue Auskunft, an welchen drei Tagen im Oktober 2012 das Festival stattgefunden hat;
325 Vgl. http://www.aswatuna.com/ (→Personnel) oder: http://www.aswatuna.com/personnel.html (Zugriff am 20.5.2019)
326 Vgl. http://www.aswatuna.com/support-aswatuna.html (Zugriff am 20.5.2019)
327 Vgl. http://www.aswatuna.com/ (→Participating choirs →Participating choirs 2008) oder: http://www.aswatuna.com/2008.html (Zugriff am 31.3.2018)
328 Ins Deutsche übersetzt würde der Name dieses Chores in etwa „Gruppe für die Verteidigung der heiligen Erde [des Heiligen Landes] lauten; dieser Chor verfügt meinen Recherchen nach über keine eigene Webseite; das einzige Fundstück ist ein Zeitungsartikel vom 30.3.2010, vgl. http://www.alarab.com/Article/270811 (Zugriff am 20.5.2019)

- Dūzān w-awtār (Jordanien)[329]; Leitung: Shīrīn Abū Ḫaḍar

- Voces Nordicae (Schweden)[330]; Leitung: Lone Larsen

- The Sharagan Choir (Irak); Leitung: Annie Melconian

- Kūrāl al-ḥağarat at-tābiᶜ li-l-maᶜhad al-ᶜālī li-l-mūsīqā/The Choir of the High Institute of Music (Syrien)[331]; Leitung: Viktor Babenko

- Fayḥā' Choir (Tripolis, Libanon)[332]; Leitung: Barkev Taslakian

- ***Aṣwātunā* 2012[333]:**

Teilnehmende Chöre:

- Nasīm aṣ-Ṣabā Choir (American University of Sharjah/United Arab Emirates)[334]

- The Choir of the High Institute of Music/Kūrāl al-ḥağarat at-tābiᶜ li-l-maᶜhad al-ᶜālī li-l-mūsīqā (Syrien)[335]

- The Sacred Heart of Jesus Choir (Jordanien/Amman)[336]

- Ishirini Choir (United Kingdom)[337]

- Dūzān w-awtār (Jordanien)[338]

b) *Lebanese International Choir Festival:*

Auch das *Lebanese International Choir Festival* wurde bisher zweimal abgehalten: das erste Mal vom 20. bis 26. April 2015, veranstaltet durch das *AZM Cultural Center – Beit El Fann, Polyfollia*

329 Vgl. die Selbstpräsentation in dem You-Tube-Video https://www.youtube.com/watch?v=qwCWlzdDVF0 (Meet Dozan wa Awtar), Zugriff am 20.5.2019 und https://www.youtube.com/watch?v=P40J4JgB4U8 (Zugriff am 20.5.2019)

330 Vgl. die Webseite des Chores http://www.vocesnordicae.se/ (Zugriff am 20.5.2019)

331 Vgl. die Webseite des Institutes http://www.him-damascus.com/ (Zugriff am 1.5.2019); für einen Auftritt des „Chamber Choir of The High Institute of Music-Damascus" vgl. das am 9.6.2013 auf YouTube veröffentlichte Video https://www.youtube.com/watch?v=UkjMghsvpD8 (Zugriff am 29.5.2019)

332 Vgl. die Webseite des Chores http://www.fayhachoir.org/ (Zugriff am 20.5.2019)

333 Vgl. Vgl. http://www.aswatuna.com/ (→Participating choirs →Participating choirs 2012) oder: http://www.aswatuna.com/2012.html (Zugriff am 31.3.2018)

334 Der Nasīm aṣ-Ṣabā Choir verfügt über keine eigene Webseite, kommuniziert aber über die Webseite der American University of Sharjah (vgl. https://www.aus.edu/media/news/aus-choir-nassim-al-saba-to-perform-in-new-york); Zugriff am 20.5.2019

335 Vgl. aa) Teilnehmende Chöre *Aṣwātunā* 2008

336 Auch der Sacred Heart of Jesus Choir verfügt über keine Webseite; auf der Webseite des Latin Patriarch of Jerusalem findet sich ein Bericht (vgl. https://www.lpj.org/jordan-sacred-heart-of-jesus-choir-sings-the-passion-and-the-resurrection-%EE%98%8C/), Zugriff am 20.5.2019

337 Vgl. die Webseite des Chors http://ishirini.co.uk/ (Zugriff am 20.5.2019)

338 Vgl. aa) Teilnehmende Chöre *Aṣwātunā* 2008

und den *Fayḥā'* Chor[339]; das zweite Festival fand vom 15. bis 21. Mai 2017 statt. Veranstalter waren *Polyfollia International* und der *Fayḥā'* Chor[340].

- *Lebanese International Choir Festival (20-26 April 2015):*

An diesem Festival haben folgende Chöre teilgenommen[341]:

NDU Choir (Notre-Dame University Choir)[342]

Saint Rafqa Choir (Lebanon)[343]

Fayḥā' Choir (Lebanon)[344]

AYC Choir - Armenian Youth Choir (Lebanon)[345]

Yerevan Chamber Choir (Armenia)[346]

Gargatch Children Choir (Lebanon)[347]

A Coeur Joie Choir (Lebanon)[348]

Koussan Chamber Choir (Lebanon)

Antonine University Choir (Lebanon)[349]

Vivace Ensemble (Lebanon)[350]

AUS Alumni Nassim Al Saba Choir (American University of Sharjah/United Arab Emirates)[351]

The Harmony Band (Lebanon)[352]

Saint Rafqa Children's Choir (Lebanon)[353]

339 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/organizers (Zugriff am 20.5.2019)
340 Vgl. http://www.licfestival.org/ (→Vision); zu den Sponsoren, Partnern und Media-Partnern des Festivals, vgl. das Booklet des Festivals, S. 2: http://www.licfestival.org/index.php/booklet (Zugriff am 20.5.2019)
341 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants (Zugriff am 20.5.2019)
342 Vgl. http://www.ndu.edu.lb/about-ndu/administration/offices/university-choir/about-us (Zugriff am 20.5.2019)
343 Vgl. die Webseite des Chores http://saintrafqachoir.org/ (Zugriff am 20.5.2019)
344 Vgl. http://www.fayhachoir.org/index.php/ar/ (Zugriff am 20.5.2019)
345 Vgl. https://www.facebook.com/armenian.youth.choir (Zugriff am 20.5.2019); für eine Aufführung des Chores vgl. den Auftritt des Chores am 12. April 2015 im Petersdom https://www.youtube.com/watch?v=FEMQ1ZatIzU (Zugriff am 29.5.2019)
346 Vgl. http://yerevanchamberchoir.com/ (Zugriff am 20.5.2019)
347 Vgl. https://www.beirutchants.com/copy-of-opera-arias-aline-maalouf-s (Zugriff am 29.5.2019); für eine Aufführung des Chores vgl. https://www.youtube.com/watch?v=u2bPsL6Dd7s (Zugriff am 29.5.2019)
348 Vgl. http://acjbeyrouth.org/ (Zugriff am 20.5.2019)
349 Vgl. https://de-de.facebook.com/AntonineUniversityChoir/ (Zugriff am 20.5.2019)
350 Vgl. https://www.facebook.com/pg/ens.vivace/about/ (Zugriff am 20.5.2019)
351 Vgl. *Aṣwātunā* 2012
352 Vgl. http://theharmonyband.net/; Facebook: https://www.facebook.com/theharmonyband/ (Zugriff am 20.5.2019)
353 Vgl. http://saintrafqachoir.org/ (Zugriff am 20.5.2019)

- ***Lebanese International Choir Festival II (15-21 May 2017):***

Die Chöre, die an diesem Festival teilgenommen haben, lassen sich in folgende Gruppen einteilen[354]:

- Schul-, Kinder-, Jugendchöre:

Elite School Choir

Jaafariyah School Choir

Imam Sadr Foundation Choir[355]

Gargatch Children Choir (Lebanon)

Spendiaryan Music School Choir (Armenia)

SSCC Zahle Rassie College's Choir (Lebanon)[356]

Darüber hinaus gab es am Freitag, dem 19. Mai 2017, von 20-22 Uhr ein ***Refugies Choir Concert*** in der *AZM School (Tripoli, North)***,** an dem einige Kinder- und Jugendchöre teilnahmen: „The world will be able to see the hard work and passion of the talented Syrian and Palestinian refugee children's choirs of different NGOs including the Norwegian Refugee Council, Sonbola, Beit Atfal Assumoud, and Social Support Society."[357]

- Erwachsenenchöre:

Connected Vocal Ensemble (Norway)

Tallinn University Mixed Choir (Estonia)[358]

Bass Jahar Ensemble (Egypt)

Les Voix Du Choeur Choir (Morocco)[359]

Fayḥā' Choir (Lebanon)[360]

Saint Rafqa Choir (Lebanon)[361]

Beirut Vocal Point (Lebanon)

---

354 Informationen zu allen Chören finden sich auf der Webseite des Festivals http://licfestival.org/ (→Choirs), Zugriff am 20.5.2019

355 Vgl. die Webseite der Imam Sadr Foundation http://www.imamsadrfoundation.org/choral/ (Zugriff am 20.5.2019)

356 Vgl. die Facebook-Seite des „SSCC Zahle Rassie College" https://www.facebook.com/pages/College-des-Soeurs-des-Saints-Coeurs-Zahle-Rassieh/116026825077346 (Zugriff am 29.5.2019)

357 Vgl. http://licfestival.org/ (→Concerts →Friday 19 May); zu den NGO's, die die Kinder- und Jugendchöre unterstützen vgl. https://www.nrc.no/ (Norwegian Refugee Council); http://www.sonbola-ngo.com/ (Sonbola); http://www.socialcare.org/portal/home/1/ (Beit Atfal Assumoud); http://www.thesocialsupportsociety.org/ (Social Support Society) und die österreichische NGO http://nai-syria.org/ueber-uns/ (Nai Syria); Zugriff am 20.5.2019

358 Vgl. die Webseite: https://www.tlu.ee/en/Womens-Choir und https://www.tlu.ee/en/Mens-Choir (Zugriff am 20.5.2019)

359 Vgl. die Facebookseite des Chores https://www.facebook.com/lesvdcderabat/ (Zugriff am 20.5.2019)

360 Vgl. http://www.fayhachoir.org/index.php/ar/ (Zugriff am 20.5.2019)

361 Vgl. die Webseite des Chores http://saintrafqachoir.org/ (Zugriff am 20.5.2019)

Hashimi Choir (Jordan)

NDU Choir (Lebanon) – Notre Dame University Choir (Lebanon)[362]

Nusroto Choir (Lebanon)[363]

Zürcher Sing-Akademie (Switzerland)[364]

Music Aria Choir (Lebanon)

c) Zielsetzungen und Intentionen

- ᶜAṣabīya, „Active Society“ und „soziales Kapital“ in Praxis

Wenn in der Einleitung dieser Arbeit von ᶜAṣabīya, „Active Society“ und „sozialem Kapital“ als grundlegendem Bestandteil von Gruppenaktivität die Rede war[365], so besteht eine Beziehung zu diesen Begriffen insofern, als die Veranstalter beider Festivals ihr Wirken durchaus im Sinne der ᶜAṣabīya und „Active Society“ (in der Interpretation dieser Begriffe durch Arno Tausch) und des „sozialen Kapitals“ (in der Verwendung durch Putnam) als Beitrag zur Verwirklichung einer besseren Welt verstehen. So ist auf der Webseite von *Aṣwātunā* zu lesen:

„At a time when much of the Arab world continues to experience pain, hardship and change, it is the objective of Aswatuna to use music as a medium to foster community building and transformation. We feel communal artistic creativity is crucial to this process, and Aswatuna seeks to create a space where expression of self and dialogue are encouraged and supported, and to utilize music as a means for the Arab world to come together, to create and share peacefully and passionately. During the festival, Arab choirs share, sing and learn from one another. There are a variety of performance opportunities and workshops, as well as opportunities to network, relax, have a good time, and enjoy bonding over the power of music to energize and motivate across the region. Aswatuna envisions future festivals that will bring together choirs spanning from North Africa to the Gulf, embracing the diverse body of Arab dialects and traditions.“[366]

Das Arabische als verbindende Komponente wird in diesem Zitat ausdrücklich hervorgehoben und betont. Dies ist auch in den Zielsetzungen, wie sie für das *Lebanese International Choir Festival II (2017)* formuliert wurden, zu lesen. Dort wird als *Long Term Purpose and Dream* formuliert:

362 Vgl. http://www.ndu.edu.lb/about-ndu/administration/offices/university-choir/about-us (Zugriff am 20.5.2019)
363 Vgl. die Webseite des Chores http://www.nusroto.org/ (Zugriff am 20.5.2019); für eine Aufführung des Nusroto Choir vgl. https://www.youtube.com/watch?v=6siL6dclNik (Zugriff am 29.5.2019)
364 Vgl. http://www.sing-akademie.ch/ (Zugriff am 20.5.2019)
365 Vgl. das Kapitel „Einleitung: Der Chor als Verein“, S. 5-13 dieser Masterarbeit
366 Vgl. http://www.aswatuna.com/ (Zugriff am 20.5.2019)

„To proudly defend an image of the Arabic countries through the values of choral singing: mutual understanding, co-operation, self-development, living together, promoting peace, and being transformed by each other's cultures and heritages thanks to the unique experience of vibrating together when we sing in harmony!"[367]

Aktive gesellschaftliche Teilnahme und die Zielsetzung, in einem positiven Sinn auf die Gesellschaft einzuwirken, kommen auch in der Abhaltung des bereits erwähnten *Refugies Choir Concert* am 19. Mai 2017 von 20-22 Uhr als Programmpunkt des *Lebanese International Choir Festival II (2017)*, eines Konzerts von Kinder- und Jugendchören, die durch verschiedene NGOs wie dem *Norwegian Refugee Council*, *Sonbola*, *Beit Atfal Assumoud* und der *Social Support Society* unterstützt werden, zum Ausdruck.[368]

- Networking

Eine weitere Zielsetzung beider Festivals war die Verbreitung von Chorgesang in der Arabischen Welt und der Aufbau eines internationalen Netzwerks. Ein Eintrag auf der Webseite des *Lebanese International Choir Festival II (2017)*, der sowohl den nationalen als auch internationalen Charakter des Festivals hervorhebt, verdeutlicht dies: „It is the first step toward promoting and developing choral singing and the composition of Arabic music for choirs in Lebanon and the Arab world through choir networking on an international scale."[369]

Dies kommt auch in den Partnerorganisationen, die das *Lebanese International Choir Festival 2015 und 2017* unterstützt haben, zum Ausdruck: Darunter befinden sich neben regionalen Partnern die „International Federation for Choral Music (IFCM)", die „European Choral Association (ECA)" und als Unterabteilung der ECA die „Mediterranean Office for Choral Singing (MOCS)"[370].

Die Netzwerkbildung wird auf der Webseite des *Lebanese International Choir Festival (2015)* unter der Rubrik *Mission & Objectives* ausdrücklich betont. Dort ist zu lesen:

367 Vgl. http://licfestival.org/(→Vision), Zugriff am 20.5.2019
368 Vgl. hierzu S. 98 dieser Masterarbiet
369 Vgl. http://www.licfestival.org/ (→Vision), Zugriff am 20.5.2019
370 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/sponsors-partners/partners und http://licfestival.org/index.php/booklet, Seite 2 unter „Partners" (Zugriff am 18.1.2018); vgl. auch die Webseite der „International Federation for Choral Music (IFCM)" https://www.ifcm.net/, der „European Choral Association (ECA)" https://europeanchoralassociation.org/ und der „Mediterranean Office for Choral Singing (MOCS)" https://europeanchoralassociation.org/organizer/mediterranean-office-for-choral-singing-mocs/ (Zugriff alle am 18.1.2019)

„Mission

Choir singing in Lebanon and the Arab countries has become more popular during the last years. New choirs are being implemented all around Lebanon: in schools, universities, and all kinds of governmental and non-governmental organizations. **CHOIR NETWORKING** is the next step to promote and develop choral singing internationally and in Lebanon and the Arab world. It is also the best way to share choir arrangements and encourage Lebanese composers to work for choirs.

Objectives

- Build a network between the Lebanese Choirs
- Promote and develop Choir singing in Lebanon
- Encourage Lebanese composers to write for choirs
- Create links between Lebanese choirs and International Choir Organizations
- Introduce the Arab Music to foreign choirs and International choir organizations.“[371]

Und weiters heißt es dort: „The main concern of LICF is to put the network being created between choirs in favor of the goals that have already been stated. In other words, the goal is to permit the Lebanese and Arab choirs to be part of this network, as well as introduce the foreign countries to Arabic music and make it easier for these foreign countries to reach the Arabic choirs. This will encourage choirs to work harder on their performance. This will definitely help them have the chance to perform in foreign countries. Moreover, the network that this festival will create between the Lebanese, Arab, and international choirs will help increase the competition between them, and in turn widen their musical repertoire and improve their performance. Nevertheless, this will encourage the Lebanese composers to compose music for choirs. The music composed might reach Western countries as well. This will lead to the globalization and the spreading of Arabic music.“[372]

Exkurs: Globalisierung, Netzwerke, Internet

Wie bereits im Kapitel „Akkulturation: Austausch, Einflüsse, Prädominanzen“ kurz angesprochen, wird der Prozess der Übernahme von Elementen einer bis dahin fremden Kultur als Akkulturation bezeichnet, deren „[w]ichtigster aktueller struktureller Hintergrund (...) ökonomische und institutionelle Interdependenzen [sind], wie sie insbesondere im Zuge der zunehmenden Globalisierung entstehen (...).“[373] Der Begriff „Kultur“ wird aber in vielfältiger Weise gebraucht und ist sehr umstritten.[374] So schreibt George Ritzer: „The necessity of rethinking culture is especially

371 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/mission-objectives (Zugriff am 20.5.2019)
372 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/organizers/fayha-choir (Zugriff am 20.5.2019)
373 Kopp/Steinbach 2016, S. 1; vgl. das Kapitel „Akkulturation: Austausch, Einflüsse, Prädominanzen“, S. 38-44 dieser Masterarbeit
374 Vgl. Siegert 2009, S. 30ff.

apparent in regard to differential culture. Globalization contradicts the idea of a culture tied to a particular locality and segregated from the cultures of other localities. However, for the most part, anthropology has already abandoned this meaning of culture, preferring to see culture as a process (…). Despite anthropology's current uneasiness with the term, culture is commonly used outside of anthropology to refer to differences between groups. (…) In fact, it is precisely this meaning of culture that is usually assumed in globalization studies. Even au courant concepts such as hybridity and globalization (…) still depend on the idea of differential cultures. Without bounded, essentialist differential cultures, there would be nothing to hybridize and no place for the translocal to be embedded."[375] Ritzer zufolge unterstellt die Auffassung von Kultur als Differenz eine „nationale" Ebene, die mit einer „lokalen" gleichgesetzt wird: „If this is the definition of culture, then globalization will inevitably be seen as the spread of an invasive culture to the detriment of native cultures, in other words, as cultural imperialism."[376]

Ritzer schlägt hier ein anderes Verständnis von Kultur vor: „Culture, then, is both a system and the practices that constitute that system. An analysis of global culture does not require the identification of homogeneity, shared values or social integration. Rather it requires the identification of a set of practices that constitute a cultural field within which struggle and contestation occurs."[377]

Ritzer sieht zwei Tendenzen, nämlich Homogenisierung und Heterogenisierung gleichzeitig am Werk: „Homogenization refers to the trend towards sameness and the reduction in diversity of cultures around the world. (…) This homogenization is sometimes referred to as Americanization, coca-colonization or McDonaldization. However, not all of these are equally satisfactory descriptors for this trend in global culture."[378] Aber auch zunehmende Heterogenität wird kontastiert: „In contrast to global homogeneity, many scholars see increased heterogeneity. It is not simply that cultures continue to be diverse, but that globalization is increasing diversity among cultures and especially within cultures. With globalization, Western cultural objects are 'indigenized' and given new local meanings; cultures influence each other, creating new hybrids; Western culture itself becomes more influenced by peripheral cultures; and new transnational cultural groupings emerge."[379]

375 Ritzer, George (Hrsg.). 2007. *The Blackwell Companion to Globalization.* Malden – Oxford – Carlton (Blackwell Publishing), S. 333

376 Ritzer 2007, S. 333

377 Ritzer 2007, S. 335; vgl. dazu auch einen Eintrag im „Lexikon der Globalisierung": „Heute geht die Kultur- und Sozialanthropologie davon aus, daß Kultur und Wandel eng miteinander verknüpft sind, die Disziplin hat sich also von einem statischen Kulturverständnis gelöst. Gesellschaften werden als dynamische Einheiten verstanden, die sich durchaus verändern können (…)." (Flacke-Neudorfer C., Christ S. 2011. „Kulturwandel". In: Kreff F., Knoll E.-M., Gingrich A. (Hrsg.) *Lexikon der Globalisierung.* Bielefeld (transcipt Verlag), S. 222

378 Ritzer 2007, S. 336f.

379 Ritzer 2007, S. 338

Im Globalisierungsprozess nehmen das Internet und das „WorldWideWeb“ eine wichtige Rolle ein. Sie sind nicht nur für die Netzwerkbildung der beiden hier behandelten Chorfestivals von großer Bedeutung, wie allein schon die Webseiten, die die Festivals publik mach(t)en, verdeutlichen[380], sondern auch für die Chorpraxis selbst bzw. für die Arbeit der Dirigenten und Komponisten. So schreibt Earnhart: „One of the most important resources made available to modern conductors is the internet. Everyday more and more Western choirs are experimenting with Arabic choral music. Through listening to online recordings, conductors will be able to make even the simplest distinctions between these genres of Arabic music.“[381] Und weiters schreibt er über das Internet als Bezugsquelle: „(…) Western conductors are left to rely upon published recordings available online by predominately Arabic choirs in the Middle East and recordings found on YouTube. As Abu-Khader and de Quadros both stated, accessing these recordings online is the Western conductors most valuable resource. These recordings are not only valuable resources for acquiring a basic knowledge of Arabic rhythms and language, but also for making choices about ornamentation of vocal solo lines and the pairing of instruments with the choir to enhance the authenticity of the performance. Most importantly, the Western conductor must be willing to step beyond his/her own comfort level and be willing to realize the difference between merely performing music of other cultures and being willing to engage the music on its own terms.“[382]

Aber auch auf dem politischen Feld haben sich die Verhältnisse für die Akteure durch die digitalen Medien grundsätzlich verändert, weil zentrale Kontrolle, Regulierung und „Gatekeeping“ erschwert werden. So schreibt Otterbeck 2008 in seinem Aufsatz „Battling over the public sphere: Islamic reactions to the music of today“[383]: „Since the possibilities of disseminating ideas through media and coming into contact with media have increased manifold the last two decades, all public actors have to reconsider their strategies when trying to reach out to the general public. The situation creates a new kind of public sphere outside the control of the different states. Commercial Satellite TV channels challenge the states’ possibilities of controlling broadcasting to their populations. Further, dissident usage of new media (...), in contrast to state radio and state television, to reach the general public causes much annoyance to many states since this type of media is almost impossible to monitor (…). [T]his new public sphere challenges and renegotiates authority and creates a forum

380 Auch für die Abfassung der vorliegenden Masterarbeit war das Internet eine unerlässliche Quelle
381 Earnhart 2015, S. 45; in einem Interview mit Earnhart schlägt André de Quadros die Nutzung von YouTube als Quelle vor, um den Rhythmus arabischer Musik als Live-Ereignis und in seiner Physikalität zu verstehen und für chorales Arrangement einzusetzen (vgl. Earnhart 2015, S. 40f.)
382 Earnhart 2015, S. 46
383 Otterbeck, Jonas. 2008. „Battling over the public sphere: Islamic reactions to the music of today“. In: *Contemporary Islam 2,* S. 211-228

for a plurality of interpretations. The spread of literacy, the creation of a consumer-oriented broad middle class, new media and global cultural flows are all phenomena shaping the new public sphere (…). Due to different circumstances, music has become a symbolic question in the debate about this new public sphere.“[384]

d) Programme und Gesangsrepertoires einzelner Chöre

Die Netzwerkbildung als Zielsetzung der beiden Festivals kommt auch in deren Internationalität zum Ausdruck. Obwohl explizit auf das Arabische als Komponente Bezug genommen wird, war die arabische Sprache nicht das entscheidende Kriterium für eine Teilnahme: Es waren auch Chöre eingeladen, deren Repertoire keine Lieder in arabischer Sprache beinhalteten, wie z.B. „Voces Nordicae“ aus Schweden (*Aṣwātunā* 2008), der „Ishirini Choir“ aus England (*Aṣwātunā* 2012), das „Connected Vocal Ensemble“ aus Norwegen, der „Tallinn University Mixed Choir“ aus Estland und die „Zürcher Singakademie“ aus der Schweiz (die drei letztgenannten haben alle am *Lebanese International Choir Festival 2017* teilgenommen).[385] Da diese Masterarbeit aber im Rahmen eines Studiums der Arabistik geschrieben wird, beschränkt sie sich im Folgenden auf Chöre, deren Repertoires auch Lieder in arabischer Sprache beinhalten.

- Breiter Fächer: Vielfalt der Programme

Die Programme und Gesangsrepertoires der meisten Chöre zeichnen sich durch Vielfältigkeit aus. Exemplarisch für diese Vielfalt steht der **Fayḥā’ Choir**, der Veranstalter-Chor des LICF 2015 und 2017. Eine Beschreibung des Programms des Fayḥā’ Choir liest sich folgendermaßen: „The choir’s repertoire is composed of Latin, Armenian, French, and English, as well as Arabic music from different heritages which include Lebanese, Syrian, Egyptian, Palestinian, Iraqi, Bedouin, and Andalusian. This diversity reflects the choir’s openness and reverence towards common human heritage. (…) The Choir’s Aims are to develop and spread Arabic Music, and show its importance and richness as well as showing the world the real civilized image of not only Lebanon, but all Arab countries.“[386]

Der Fayḥā’ Chor kann als ein Musterbeispiel für einen mehrstimmigen, harmonischen Chor gelten. Er wird in seinen Aktivitäten von vier Partnern und Sponsoren unterstützt[387]: dem „AZM Cultural

384 Otterbeck 2008, S. 212
385 Vgl. die Liste der teilnehmenden Chöre am LICF 2017, S. 98f. dieser Masterarbeit
386 Vgl. http://licfestival.org/ (→Choirs →Fayha Choir), Zugriff am 20.5.2019; einen Einblick in das Schaffen des Fayḥā’-Chores gibt die Webseite (vgl. http://www.fayhachoir.org/index.php/videos, Zugriff am 20.5.2019), auf der einige Musikvideos zu finden sind;
387 Vgl. http://www.fayhachoir.org/index.php (Zugriff am 9.2.2019)

Centre“[388], der „Municipality of Baakaline“ (Baᶜqalīn), „Makassed P.I.A.B.“ (al-Maqāṣid al-ẖayrīyat al-islāmīya fī Bayrūt)[389] und der „AZM School“[390].

Der Fayḥā’ Chor ist an vier Ortschaften mit Chören vertreten: Tripoli, Beirut, Baaqline (Baᶜqlīn) und Kairo[391].

Auf der Webseite des Chors sind einige Videos bereitgestellt, die einen kurzen Einblick in das polyphone Schaffen des Chores geben[392], z.B.: „Zahrat al-madā‘in“, eine Komposition der Brüder Raḥbānī und Fayrūz, hier bearbeitet für mehrstimmigen Chor und aufgeführt während der „Musica Sacra International Tour 2014“ in der Marktkirche Neuwied[393]; „Asmā’ Allah“, ebenfalls aufgeführt während der „Musica Sacra International Tour 2014“ in der Marktkirche Neuwied[394]; Ya Bani Oummi (Yā Banī Ummī), eine Komposition von Zaki Naẓīf, bearbeitet für mehrstimmigen Chor, ebenfalls aufgeführt während der „Musica Sacra International Tour 2014“ in Chimay/Belgien[395]. Asfour (ᶜAṣfūr), eine Komposition von Marcel Ḫalīfa, hier bearbeitet von Edward Torikian, ist ein Beispiel für ein Lied für Solosängerin, begleitet durch den Chor[396]. Es gibt aber auch Videos, die Einblicke in die Probenarbeit des Chores geben, wie z.B. die Bearbeitung der Muwaššaḥ[397] „Fōg Elnā Khel“ (Fawqa an-naẖl)[398] für mehrstimmigen Chor[399]. Weitere Beispiele finden sich auf der Webseite des Chores.

Eine breite programmatische Ausrichtung bezeugt auch folgendes Statement von **“Les Voix Du Choeur Choir (Morocco)”** (Teilnahme LICF 2017): “Lying between tradition and modernity, the VDC interprets a rich repertoire that includes Classical, Jazz, Gospel, Pop and revisited Moroccan music. The journey of the VDC has always been driven by the will to continuously research and explore musical styles whilst still appreciating the beauty of singing universal masterpieces. What really makes VDC different is their capacity to soak in and rework the musical heritage of Morocco, revamping it into original polyphonic creations, easily traveling the lands and seas and reaching the hearts of music lovers. VDC efforts are solely dedicated to making every performance an

388 Vgl. http://www.beitelfan.com/?page_id=2 (Zugriff am 9.2.2019)
389 Vgl. https://makassed.org/albums.aspx (Zugriff am 9.2.2019)
390 Vgl. https://www.azmschool.edu.lb/ (Zugriff am 9.2.2019)
391 Vgl. http://www.fayhachoir.org/index.php/choir (Zugriff am 9.2.2019)
392 Vgl. http://www.fayhachoir.org/index.php/videos (Zugriff am 9.2.2019); die Videos sind auch alle über YouTube abrufbar
393 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=7O2a0Yu-Mcc (Zugriff am 10.2.2019)
394 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=gAArwqnML8s (Zugriff am 10.2.2019)
395 Vgl. https://www.youtube.com/results?search_query=fayha+choir+ya+bani (Zugriff am 10.2.2019)
396 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=jdlW-j-xNSw (Zugriff am 10.2.2019)
397 Vgl. die Kapitel „Die *Andalusī nūba*“ (S. 70ff.) und „Der *Muwaššaḥ*“ (S. 72f.) dieser Masterarbeit
398 Vgl. S. 88 dieser Masterarbeit
399 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=-ll3uDTXvO4 (Zugriff am 10.2.2019)

inspirational moment of harmony and sharing that will touch the depths of your soul and lift your spirits!“[400]

Als Beispiel dafür sei an dieser Stelle das Lied „Hamdouchia“ (Ḥamdūšīya) erwähnt, eine Bearbeitung eines traditionellen Liedes für Solosänger und Chor durch Idriss Lamarti. Die Stilmischung kommt auch in der Instrumentalbegleitung (Piano neben ᶜŪd) zum Ausdruck[401].

“Les Voix Du Choeur Choir” singen mehrsprachig, z.B. Englisch im Chanson „Feeling Good“, einem Lied von Nina Simone, bearbeitet für Solosänger und Chor[402], aber auch Französisch, wie in einem Beitrag des Fernsehsenders „2M“ vom 11. Juni 2016, der einen Auftritt des Chors im „Institut Français de Casablanca“ dokumentiert, zu sehen und zu hören ist[403].

Ein Beispiel eines mehrstimmigen, harmonischen Musikstückes ist die Komposition „Yā Muḥammad“ von Idriss Lamarti, aufgeführt gemeinsam mit dem „Cairo Celebration Choir“[404].

Auch eine Zusammenarbeit mit einer Sufigruppe aus Meknes ist dokumentiert: „Mawlāyat ṣallī wa sallim“, arrangiert von Idriss Lamarti und Achraf Sbai. Der Solosänger der Sufigruppe ist ᶜAbdallah al-Maḫṭūbī[405].

Auch der **„Nasīm aṣ-Ṣabā Choir (American University of Sharjah/United Arab Emirates)**“ (Teilnahme an *Aṣwātunā* 2012 und LICF 2015) sieht sich als Brückenbauer zwischen verschiedenen Kulturen. Auf der Webseite des LICF 2015 ist zu lesen:

„AUS Alumni Nassim Al Saba Choir is an ensemble whose members are all alumni and students of the American University of Sharjah. The choir was formed in 2010, with the hope to share Arabic heritage and build cultural bridges with non-Arab cultures. AUS Alumni Nassim Al Saba Choir is one of very few around the world that perform Arabic music in four part harmony. With their music, they wish to communicate peace, through the local heritage, engage in community dialogue about Arab-Western relations, and participate in interfaith forums with the local and international

400 Vgl. http://licfestival.org/ (→Choirs →Les Voix du Choeur), Zugriff am 10.2.2019; einige Musikvideos von Les Voix du Choeur sind auf Youtube zu finden (vgl. z.B. https://www.youtube.com/watch?v=i-tdqVb-vW4; https://www.youtube.com/watch?v=P1KTW63dOsc; https://www.youtube.com/watch?v=lBtHZ5zozks; https://www.youtube.com/watch?v=zlofCpXq3Aw; https://www.youtube.com/watch?v=2FPRhuVVDz8;

401 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=L9DUUeTVGTQ (Zugriff am 10.2.2019)

402 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=P1KTW63dOsc (Zugriff am 10.2.2019), aufgeführt 2016 in Casablanca

403 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=i-tdqVb-vW4 (Zugriff am 10.2.2019)

404 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=2FPRhuVVDz8 (Zugriff am 10.2.2019); zum „Cairo Celebration Choir“ vgl. dessen Webseite https://cairocelebrationchoir.com/ (Zugriff am 12.2.2019)

405 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=zlofCpXq3Aw (Zugriff am 10.2.2019); vgl. auch die Anmerkungen und Fußnote zum “Les Voix Du Choeur Choir (Morocco)” im Kapitel „Chöre, die sich explizit auf den Islam beziehen“, S. 134 dieser Masterarbeit

community. If their singing contributes to either small or large amounts of unity and peace, then they have fulfilled our mission. (Christopher Cameron)“[406]

Der **Music'Aria Choir** (Teilnahme LICF 2017) weist neben Heterogenität im Repertoire auch eine solche der Alterskategorien auf. Auf der Webseite des LICF 2017 wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es keine Altersbegrenzung gibt: “Whatever you age, you are welcome to join our amateur's choir. As long as you love singing and music, you will belong. To make your singing experience rich and memorable, our polyphonic repertoire covers a wide variety of styles, ranging from popular songs to opera.“[407]

The Harmony Band (Teilnahme LICF 2015) stellt bezüglich ihres Repertoires fest:
„(…) Harmony Band's music is very diverse; they use different styles mostly mixing oriental and western music to come up with a style that is new and innovative.“[408]

Musikalisch offen und breit aufgestellt sind auch einige der teilnehmenden Kinder-, Jugend- und Schulchöre, wie z.B. der **SSCC Zahle Rassie College's Choir (Lebanon):** „Two liturgical events are celebrated each year by the choir: the Christmas and the “Sacré Coeur” mass. The choir also sings songs of “variétés francaises”, as well as Lebanese songs, and approaches the classical repertory.“[409]

406 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/aus-alumni-nassim-al-saba-choir-sharjah-uae; Gegründet wurde der „Nasīm aṣ-Ṣabā Choir“ von John Perkins, der eine interessante Arbeit zu „Arabic Choral Music“ geschrieben hat (vgl. http://icb.ifcm.net/de_DE/engaging-arabic-choral-music/ bzw. http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/); es gibt meines Wissens nach kein Video des Chores auf YouTube, wohl aber einen Bericht aus dem Jahre 2013 auf der Webseite der Universität von Sharjah über einen Auftritt des Chores in New York (vgl. https://www.aus.edu/media/news/aus-choir-nassim-al-saba-to-perform-in-new-york, Zugriff alle am 11.2.2019)

407 Vgl. http://licfestival.org/ (→Choirs →Music'Aria Choir), Zugriff am 26.5.2019

408 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/the-harmony-band-beirut-lebanon; vgl. auch die Webseite des Chors http://theharmonyband.net, Zugriff am 26.5.2019

409 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs →SSCC Zahle Rassie College's Choir, Zugriff am 9.1.2019

- Chorgesang im Rahmen einer Gesundheitstherapie (Imām Ṣadr Foundation Choir)

Nicht nur der soziale Gedanke, durch Singen Barrieren zu überwinden und zu einer besseren, friedvolleren Welt beizutragen, sondern auch der gesundheitsfördernde Aspekt nimmt eine zentrale Rolle im Selbstverständnis der Chöre ein: So wurde der **Imām Ṣadr Foundation Choir** als therapeutische Maßnahme im Rahmen eines Gesundheitsprogrammes eingerichtet.

Die „Imām Ṣadr Foundation“ wurde im Jahre 1964 durch Musa Sadr (Mūsā aṣ-Ṣadr) gegründet[410] und weist in ihren Zielsetzungen und Intentionen jene starke soziale Komponente auf, die auch allen politischen Aktivitäten ihres Errichters zugrunde lag: „In 1959 Musa Sadr accepted the recommendation of Ayatollah Sayyid Husayn Burujirdi (1875-1961), Ayatollah Muhsin al-Hakim, and Ayatollah Murtada Al-i Yasin to move to Lebanon as the successor of Sayyid ‘Abd al-Husayn Sharaf al-Din, the late leader of the Lebanese Shi‘as who had passed away in 1957. After migrating to Lebanon, Musa Sadr played a pivotal role in reforming the cultural, social, economic and political conditions of the Shi‘as in Lebanon in such a way that they would be able to influence the socio-political processes in that country (…). Elevating the cultural level of the Shi‘as in Lebanon was a very important initiative. Sadr not only strengthened the existing schools and encouraged the new generation to educate themselves, but also established new schools, institutions, and centres that helped the academic, cultural, and religious development in Lebanon.“[411]

Darüber hinaus griff er aktiv in die libanesische Politik ein: „Sadr actively petitioned the Lebanese government to ensure that all sectors of Lebanese society, including the Shi‘as were treated equally. When these petitions went unheeded Sadr founded the Movement of the Deprived (Harakat al-Mahrumin) as a campaigning group against government indifference. Under Sadr’s leadership there were widespread demonstrations and marches against the government. Between 1961 and 1969 Sadr established a number of charitable, cultural, and vocational organisations in Lebanon that resulted in the increased employment and economic self-sufficiency of thousands of deprived families. Furthermore, Musa Sadr’s charitable work saw the reduction of illiteracy, growth of popular culture, and the implementation of hundreds of development projects of various sizes in the deprived areas in Lebanon.“[412]

Das soziale Engagement ihres Gründers kommt auch in den Grundsätzen der „Imām Ṣadr Foundation“ zum Ausdruck. Auf deren Webseite ist unter „Vision&Mission“ zu lesen: „Our Vision[:] A world where social justice prevails. We envisage a world free of ignorance, poverty,

410 Vgl. das Buch zum 50-Jahr-Jubiläum der Imam-Sadr-Foundation „Fifty years at the service of the people“, downloadbar unter http://www.imamsadrfoundation.org/about-us/50-years-anniversary/37/1/ (Zugriff am 8.2.2019)

411 Lakzaei, Sharif. 2011. „Freedom and Justice in Musa Sadr’s Political Thought“. In: *Journal of Shi‘a Islamic Studies*, Vol. IV, No. 3, S. 297; zu Mūsā al-Ṣadr vgl. Ajami, Fouad. 1986. *The Vanished Imam. Musa al Sadr and the Shia of Lebanon.* Ithaca and London (Cornell University Press)

412 Lakzaei 2011, S. 298

disease and conflict where each individual and group actively participate in the development of their own communities and enjoy equal rights regardless of their faith, gender or any other difference.
Our Mission[:] Imam Sadr Foundation is a non-governmental organization that seeks to bring about social justice, change and equity by working closely with the local communities in Lebanon on health, education and promoting a culture of dialogue and reconciliation.“[413]

Zu den politischen Aktivitäten von Mūsā aṣ-Ṣadr schreibt Lakzaei: „Sadr was a man of both thought and action and in this manner was able to influence the Lebanese society. From his early days in Lebanon he established friendly relations with Sunni and Christian scholars. The Lebanese Christians were greatly impressed by the lectures that Sadr delivered in some of the churches in that country. In his address to the editors of the Beirut daily newspapers in the winter of 1977, Sadr declared the twenty-first century to be the century of coexistence among religions, sects, cultures, and civilisations.“[414]

Der Chor, der im Rahmen eines Gesundheitsprogrammes im Jahr 2004 gegründet wurde[415], kann als eine Äußerungsform dieses sozialen Gedankens betrachtet werden. Auf der Webseite der „Imām Ṣadr Foundation“ ist zum Chor zu lesen:
„(…) "Not only we will continue our life, but will do that the way that we want and love."
In these words, one of the students in the choir of Imam Sadr Foundation reflected the motivations of her band to participate in a national event despite the contrived barriers between regions and communities. And with all the enthusiasm and hope, the choir persevere spreading joy and transmitting impulses of love in all occasions and seasons, where they take part.
The concept emerged with students with special needs. It was thought that the introduction of music in rehabilitation programs would help mostly to control their neuromuscular system, as will liberate more inherent energy, including relieving themselves and raise their morale. Soon, additional positive effects appeared on the performance of students as individual, as well as on their orchestral performance. It is a life completely different in form and in content, a new life began.
In the following years, the teaching staff was trained on how to use the music as an educational instrument. Quickly, the new methodology was applied in the entire educational system in the

413 Vgl. http://www.imamsadrfoundation.org/about-us/vision-and-mission/12/1/ (Zugriff am 8.2.2019)
414 Lakzaei 2011, S. 298
415 Vgl. das Präsentationsvideo https://www.youtube.com/watch?v=sl_cB4LtaTQ, Min. 2:06; (Zugriff am 8.2.2019)

Foundation. The nucleus of the choir was few girls. Nowadays, it includes not less than forty students between the ages of six and sixteen years old.“[416]

Auf der Webseite des Chores der „Imām Ṣadr Foundation“ sind drei Links zu YouTube angelegt[417], in denen sich der Chor selbst präsentiert: Unter dem Link „View Video“ ist ein Aufritt zu sehen, der mit einem Bekenntnis zum Libanon durch die Libanesische Nationalhymne eröffnet wird. Dem folgt ein Lied, das die eigene Stiftung zum Gegenstand hat und durch Bildproduktionen von Mūsā aṣ-Ṣadr im Hintergrund untermalt wird[418]. Obwohl der Chor aufgrund seiner Zusammensetzung überwiegend einstimmig singt, sind auch immer wieder polyphone Abschnitte in die einzelnen Lieder eingebaut, wie auch in dem genannten Beispiel zu hören ist.

Ein weiteres Beispiel, in dem der Chor sich und die „Imām Ṣadr Foundation“ als Nichtregierungsorganisation vorstellt, ist das Lied „Yā baladī“[419]. Auch dieses Lied ist eine Lobpreisung des eigenen Landes und weist mehrstimmige Passagen auf, ebenso wie das Lied „Biktub ismik yā bilādī“[420].

Dass die Auftritte ganz im Sinne des Gründers der „Imām Ṣadr Foundation“ auch Brückenbaufunktion haben, ist daran ersichtlich, dass sie über Konfessionsgrenzen hinausgehen, wie z.B. ein Auftritt in Maġdūša mit der Sängerin Abeer Nehma (ᶜAbīr Naᶜma) zur Ehrung der Jungfrau Maria belegt[421], desgleichen die Aufführung des Liedes „Stille Nacht, Heilige Nacht“ in arabischer Sprache, ebenfalls mit Abeer Nehma[422]. Auch ein Auftritt mit dem „Orchester des Ostens“ in der von den Jesuiten im Jahre 1875 gegründeten „Université St. Joseph“ dokumentiert dies eindrücklich[423].

Es wurden bereits einige Preise gewonnen, die auf der Webseite der „Imām Ṣadr Foundation“ präsentiert werden[424], ebenso wie das auf YouTube abrufbare Video „Sadr Foundation Choral wins Award Ceremony“[425].

416 Vgl. http://www.imamsadrfoundation.org/choral/, Zugriff am 26.5.2019
417 Vgl. http://www.imamsadrfoundation.org/choral/, unter: „View Video“, „View performance“ und „View Choral Awards“, Zugriff am 26.5.2019
418 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=sl_cB4LtaTQ (Zugriff am 8.2.2019)
419 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=_xzCzI27TFI (Zugriff am 8.2.2019)
420 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=684jq4FV5Ik (Zugriff am 9.2.2019)
421 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=YGh6R4aF9SM, https://www.youtube.com/watch?v=37RJoLfmX10 und https://www.youtube.com/watch?v=77yW_h7EBEM (Zugriff beide am 9.2.2019)
422 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=dE7gUj5Nw7s (Zugriff am 9.2.2019)
423 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=15L-_jMqud4 (Zugriff am 9.2.2019)
424 Vgl. http://www.imamsadrfoundation.org/choral/ unter „View Choral Awards“, das mit YouTube verlinkt ist, vgl. https://www.youtube.com/watch?v=PMcXVgOFSsE (Zugriff beide am 9.2.2019)
425 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=AXV7s4Gx-M8 (Zugriff am 9.2.2019)

- Chöre mit explizit christlich-religiösem Hintergrund:

Einige der Chöre, die an den beiden Chorfestivals teilgenommen haben, weisen christliche Hintergründe auf bzw. sind aus solchen hervorgegangen. Dazu sind zu zählen:

***Aṣwātunā* 2008:**

- Ǧawqat ḥirāsat al-arāḍī l-muqaddasa (Palästina); Leitung: Hania Sabbara[426]

- The Sharagan Choir (Irak); Leitung: Annie Melconian

„Sharaknot" ist die Bezeichnung für das Hymnarium der Armenischen Apostolischen Kirche[427]:„Die Armenische Apostolische Kirche gehört zu den Orthodoxen Kirchen und innerhalb dieser zusammen mit der Koptischen und der Äthiopischen Kirche und den Syrischen und Malabarischen Kirchen zur Gruppe der Orientalischen Orthodoxen Kirchen."[428] Das bedeutet, dass sie einem anti- bzw. non-chalzedonensischen Bekenntnis zuzurechnen ist, im Gegensatz zu den mit Rom unierten Kirchen[429].

Zu den „Sharaknot" schreibt Manfred Zimmer: „Genutzt für den Ablauf der Liturgie wie auch weiterer Gottesdienst-, Gedenk-, Weihe- und Andachtsfeiern wie Taufen, Hochzeiten, Totengedenken, Lesungen, Begehungen und Äußerungen von Frömmigkeit ganz privater Art, kongregationellem Handeln und vielem anderen mehr, zudem auch bei öffentlichen Anlässen in kirchlicher Begleitung oder Organisation werden die verschiedensten Gebäude, Geräte, Materialien, Abläufe etc. in Übereinstimmung mit der kirchlichen Tradition. Ein wichtiger Bestandteil in diesem Zusammenhang ist die Nutzung spezieller Hymnen im Bereich persönlicher Frömmigkeit wie auch kollektiver Formen verschiedener Gottesdienste, kongregationeller Begehungen, öffentlicher Anlässe und ähnlicher Gelegenheiten. Hymnensammlungen vereinen eine Vielzahl dieser Hymnen in umfassenden Kompendien beträchtlichen Umfangs. Eines der wichtigsten dieser Kompendien ist der *S~araknoc'*, weitere sind etwa *Ergaran*, *Ganjaran* und *Tal+aran*. Die im *S~araknoc'* gesammelten Hymnen sind *S~arakane*."[430]

426 Zu diesem Chor konnte ich lediglich einen einzigen Zeitungsartikel im Internet finden (vgl. http://www.alarab.com/Article/270811, Zugriff am 26.5.2019)

427 Vgl. Zimmer, Manfred. 2006. *Versuch über die Impression der Gleichzeitigkeit innerhalb einer Zeitspanne im Hymnarium Sharaknots der Armenischen Apostolischen Kirche.* Dissertation. Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg

428 Zimmer 2006, S. 10f.; zu den „orientalisch-orthodoxen Kirchen" vgl. S. 122 dieser Masterarbeit; zu den „Orientalischen Kirchen in Wien", vgl. S. 159-163 dieser Masterarbeit

429 Vgl. S. 123f. dieser Masterarbeit

430 Zimmer 2006, S. 16; zu „Sharaknot" vgl. auch die Webseite https://akn-chant.org/en/charakan, Zugriff am 9.1.2019. Dort heißt es: "The sharagan songs constitute the substance of the musical system of Armenian liturgical chant. The Sharagan book, or with its contemporary name *Sharagnots* (which contains the sharagan), is organized as a cyclical repertoire which begins with the birth (to the world and suffering) of Theotokos and ends with her Assumption (birth to heaven and glory). It contains specific chants grouped in canons for almost every feast or commemoration day of the liturgical calendar. (…) More than 1,300 songs of diverse length are gathered in the present book of Sharagan. Each is attributed to a precise canon, but a certain number of songs can also be sung in other canons or

***Aṣwātunā* 2012:**

- The Sacred Heart of Jesus Choir (Jordanien/Amman)

Auf der Webseite des römisch-katholischen „Lateinischen Patriarchats von Jerusalem“ ist zum „Sacred Heart of Jesus Choir“ zu lesen: „(…) Founded in 1993 by Akram Nassar, then directed for more than 15 years by the conductor Saif Abbasi, this choir gradually acquired a certain reputation and in 2008 was awarded “the best choir of Jordan”. Father Ala, parish priest of the Sacred Heart Church always reminds that, “It is first of all a parish choir that has grown! ”[431]

Lebanese International Choir Festival 2015:

- NDU Choir (Notre-Dame University Choir)

Auf der Webseite des LICF 2015 ist zu lesen: „The Notre-Dame University Choir - Louaizé was first formed in October of 1993 under the direction of Reverend Fr. Khalil Rahme, a Mariamite monk, and with the encouragement and support of the Maronite Mariamite Order.“[432]

Die konfessionelle Verbundenheit spiegelt sich auch im Repertoire wieder. Die Webseite des Lebanese International Choir Festival von 2017 führt folgende Werke an:

“Khalil Rahmeh: The Maronites and the Glory of Lebanon, Paulus

Rahbani Brothers: Socrates, The Maronite Mass

Zad Multaka: The Song Of Songs

Marcel Khalifeh: Muwaššaḥāt

François Eid: The Maronite Requiem

Iyad Kanaan: Fakreddīn Attānī Alkabīr

Naji Hakim: Saul of Tarsus

Joseph Haydn: Missa In Tempore Belli (Paukenmass)

Wolfgang Amadeus Mozart: Vesperæ solennes de Confessore, Te Deum Laudamus

Gioachino Rossini: Stabat Mater, Petite Messe Solenelle, Messa di Gloria

Ludwig Van Beethoven: Choral Fanthasy, Symphony N. 9, Great Mass in C

Vincenzo Bellini: Norma

---

during rituals other than the offices.“ (https://akn-chant.org/en/charakan; Zugriff am 9.1.2019); vgl. die am 3.2.2012 auf YouTube gepostete Aufführung des “AKN Choir” https://www.youtube.com/watch?v=dl4OcbJuI6w (Zugriff am 29.5.2019)

431 Vgl. https://www.lpj.org/jordan-sacred-heart-of-jesus-choir-sings-the-passion-and-the-resurrection-%EE%98%8C/ (Zugriff am 9.1.2019)

432 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/ndu-choir-zouk-mkayel-lebanon (Zugriff am 9.1.2019); die Universität „Notre Dame“ wurde vom Orden der „Maronitischen Mariamiten“ am „Marien-Kloster al-Luwayza“ im Jahre 1978/92 gegründet (vgl. Hage 2007, S. 395)

Giuseppe Verdi: Messa di Requiem

Johannes Brahms: Ein Deutsches Requiem

Giacomo Puccini: Messa di Gloria

Valentino Miserachs: Beata Virgo Maria

Paco Peña: Requiem Flamenco"[433]

- Saint Rafqa Choir & Saint Rafqa Children's Choir[434]

Der Saint Rafqa Choir ist nach der maronitischen Nonne Rafqa (Rebekka) Pietra Choboq Ar-Rayès (1832-1914) benannt, die im Jahr 2001 von Papst Johannes Paul II. heiliggesprochen wurde.[435]
Die Verbundenheit des Saint Rafqa Choir mit der Maronitischen Glaubensüberzeugung geht aus den Zielsetzungen des Chors hervor, die auf der Webseite des LICF 2017 zu lesen sind:
„Saint Rafqa's Choir's objectives are to:

1. Transmit the Christian message to the faithful through music.
2. Animate the celebration of the sacraments and the music festivals.
3. Promote the classical and sacred music in Lebanon.
4. Protect the form and the repertoire of the traditional and contemporary Syro-Maronite sacred music."[436]

- A Coeur Joie Choir

„A Coeur Joie Choir" wurde von dem Jesuiten Bernard Mathieu gegründet: „In Lebanon, in 1961, Father Bernard Mathieu (1912-1986), a Jesuit freshly arrived in Egypt, founded the Movement A Coeur Joie of Lebanon and Chorale A Coeur Joie of Beirut (ACJ). Thanks to the tireless enthusiasm of Father Mathieu, the Movement A Coeur Joie Lebanese had until 1975 several other mixed voices choirs, women voices and cantilenas chanteries for children."[437]

---

433 Vgl. http://licfestival.org/ (→Choirs →NDU Choir); Zugriff am 9.1.2019
434 Vgl. die Webseite des Chores http://saintrafqachoir.org/ (Zugriff am 20.5.2019)
435 Vgl. die Webseiten des Klosters http://rafqa.com/ und http://www.rafca.org/ (Zugriff am 9.1.2019)
436 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs →Saint Rafqa Choir (Zugriff am 9.1.2019); für Präsentationen auf YouTube vgl. https://www.youtube.com/watch?v=cDQeUHZugZY (Zugriff am 28.5.2019), https://www.youtube.com/watch?v=WwAh_3sZ4GI (Zugriff am 28.5.2019), https://www.youtube.com/watch?v=Af5c8Kg3lqY (Zugriff am 28.5.2019) und das Konzert "Hommage à la République" (2015) des Saint Rafqa Kinderchores https://www.youtube.com/watch?v=IBT2huHCxWE, https://www.youtube.com/watch?v=EjVxOvNrOL4, https://www.youtube.com/watch?v=js09PDtwkoQ, https://www.youtube.com/watch?v=QxJExZofyFw, https://www.youtube.com/watch?v=Kk1o0M3vEug, https://www.youtube.com/watch?v=chL57ffEwHY, https://www.youtube.com/watch?v=z19rCopAWFA, https://www.youtube.com/watch?v=IuTxpnNh0XM, https://www.youtube.com/watch?v=VLc74zCq7IY, https://www.youtube.com/watch?v=Z6dUAIAIrWA, https://www.youtube.com/watch?v=A7plCrQ-99A, https://www.youtube.com/watch?v=Z1WiZ9Cq-1Y, https://www.youtube.com/watch?v=D8gtGdj9Zmg, https://www.youtube.com/watch?v=Rq-7KdOzhGI (Zugriff alle am 28.5.2019)
437 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/a-coeur-joie-choir-beirut-lebanon (Zugriff am 9.1.2019)

- Antonine University Choir

Der „Antonine University Choir“ ist dem maronitischen „Antonine“-Orden verbunden[438]: „The Antonine University Choir belongs to the Higher Institute of Music at Antonine University. Being faithful to the monastic tradition of the Antonine Maronite Order, the choir has contributed since the eighties in the cultural enrichment of the Lebanese musical life by its repertory focusing on the Antonine musical tradition.“[439]

Lebanese International Choir Festival 2017:

Nusroto Choir:

Der „Nusroto Choir“ wurde 1998 im Kloster Tamisch[440] bzw. 1999 in Zahle-Bekaa gegründet[441], ist sehr stark mit der maronitischen Glaubensüberzeugung verbunden, gibt aber Konzerte für Kirchen verschiedener Glaubensrichtungen:

„Nusroto is a Syriac word. It means chants of joy.

- In 1998 Fr. Marwan Ghanem established Nusroto Choir (for youth) in Monastery of Tamish-Maten, in 1999 in Zahle-Bekaa. (30 Choristers)
- In 2003 Fr. Ghanem authorizes Mrs. Rima Saade Turk - Soprano Soloist in Nusroto choir to establish N. Choir for juniors (50 Choristers).

Nusroto Choir celebrated many concerts on Christmas time at almost all churches of Bekaa Country of different doctrines.“[442]

SSCC Zahle Rassie College’s Choir (Lebanon):

Der Chor des „Soeur des Saint Coeurs Collège“ in Zahlé ist der Chor der gleichnamigen Grundschule: „The SSCC Zahlé Rassié College’s Choir was founded in 1986 by Mrs Maude Freiji who gathered the children during recesses and initiated them to choir singing. Her voluntary work that perpetuated for 15 years was fruitful. Sister Hiam Abboud brought back the traditional Christmas Concert in 2001. (…) The 80 students of 8 to 17 years old usually join together during the recess to learn, share, practice and perform a teamwork filled with passion. Promoting the man,

438 Vgl. die Webseite des Ordens http://www.antonins.org/en/ (Zugriff am 9.1.2019)
439 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/antonine-university-choir-baabda-lebanon (Zugriff am 9.1.2019); die „Antonine University“ wurde im Jahre 1996 durch die „Maronitischen Antonianer“ gegründet (vgl. Hage 2007, S. 395)
440 Vgl. die Webseite des Klosters http://www.tamichmonastery.com/ (Zugriff am 9.1.2019)
441 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs →Nusroto Choir (Zugriff am 9.1.2019)
442 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs →Nusroto Choir (Zugriff am 9.1.2019)

any man and the whole of the man is one of the aims of the SSCC. We had perceived what Jean-Paul II said once: ”Beauty will save us”.“[443]

Es gibt aber noch andere Chöre, die sich zwar nicht explizit einer christlichen Glaubensgemeinschaft zurechnen, auf die eine oder andere Weise aber mit der christlichen Religion verbunden sind und christliche Gesangsstücke im Repertoire aufweisen. Dies gilt vor allem für Schul-, Jugend- und Kinderchöre, wie neben dem bereits erwähnten SSCC Zahle Rassie College's Choir z.B. für den „Gargatch Children Choir“[444] (Teilnahme am LICF 2015 und 2017).

Exkurs: Orientalisches Christentum

Das Christentum ist durch eine stark ausgeprägte Gesangskultur gekennzeichnet. Zu den Anfängen des Christentums schreibt Ansgar Franz[445]: „Die christliche Kirche war von Anfang an eine singende Kirche.“[446] Diese vorzügliche Position des Gesangs im Christentum wurde im Laufe der Geschichte erkämpft, und zwar sowohl nach außen hin in Bezug auf eine von ihm verschiedene Umgebung als auch im Inneren selbst: „Deutlich ist, dass die Frage nach Musik und Gesang eine Kernfrage des jungen Christentums ist: Positionen in diesem Themenfeld sind zunächst nach außen hin zu markieren, hinsichtlich einer Stellung der christlichen Gemeinden zu[r] heidnischen Umwelt im Sinne von Abgrenzung und Werbung. Das Phänomen der Abgrenzung wird deutlich an der christlichen Kritik bezüglich der heidnischen („Theater“-)Musik, die ausgesprochen scharf vorgetragen wird und fast allgegenwärtig ist; das Phänomen der Werbung ist zwar weniger deutlich zu fassen, dürfte aber aufs Ganze gesehen eine bedeutende Rolle bei den Missionserfolgen gespielt haben: Zu einem großen Teil, so Carl Schneider in seiner Geistesgeschichte des antiken Christentums, habe sich die junge Kirche ihren Sieg *ersungen.* - Mehr noch aber stellt sich die Frage nach Musik und Gesang im Innern der christlichen Gemeinden selbst, nämlich da, wo nach einer angemessenen, ‚Christus-gemäßen' Liturgie und Frömmigkeit gesucht wird. Dies gilt sowohl für die ‚frühe Phase', in der sich die Kirche mit häretischen, gnostischen Strömungen und deren sehr erfolgreichen Hymnen auseinandersetzen muss, als auch für die ‚zweite Phase', in der sich nun auch sozusagen in den eigenen Reihen eine Opposition gegen die als neu, ‚modern' empfundene Hymnodie erhebt. Um die Fragen, ob denn überhaupt zu singen sei, und, wenn ja, was, nämlich ob nur biblische Texte oder darüber hinaus auch ‚freie', eigene Gesänge, und schließlich wer eigentlich

443 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs →SSCC Zahle Rassie College's Choir (Zugriff am 9.1.2019)
444 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs → Gargatch Children Choir (Zugriff am 9.1.2019)
445 Franz, Ansgar. 2000. „Die Alte Kirche". In: Möller, Ch. (Hrsg.) *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch.* Tübingen und Basel (Francke Verlag), S. 1-28
446 Franz 2000, S. 1

singen dürfe, die ganze Gemeinde oder nur deren männliche Mitglieder, wird heftig gestritten. Fast ähnlich gestritten (…) wird heute in der modernen Forschung um die Frage, wie, auf welche Weise (im Sinne der Ausführung) in den ersten Jahrhunderten gesungen wird, ein Problem, das sich mit den Begriffen „responsorial“ oder „antiphonal“ kaum zureichend beschreiben lässt.“[447]

Das Christentum im Nahen Osten weist ein vielfältiges, in zahlreiche Kirchen verteiltes Bild auf. Bei aller Unterschiedlichkeit der verschiedenen Kirchen gibt es aber auch „(…) Gemeinsamkeiten, die tiefer reichen und diese Kirchen – nicht immer sie alle zusammen, aber doch jeweils mehrere von ihnen – in ihrer geschichtlichen Erfahrung miteinander verbanden.“[448] Das Gemeinsame ist ihr apostolischer Ursprung: „Petrus, der Apostelfürst, war – so will es die fromme Überlieferung (…) - der erste Bischof der christlichen Gemeinde im syrischen Antiochia (…), sein Schüler Markus, der Evangelist, gründete den bischöflichen Stuhl von Alexandria in Ägypten (…), und Jerusalems Bischofsliste eröffnete der Herrenbruder Jakobus (…).“[449]
Mit Antiochia, Alexandria, Jerusalem und Edessa bildeten sich vier große Zentren heraus: „Syriens hellenistische Metropole Antiochia besaß schon in neutestamentlicher Zeit ihre Gemeinde der Messias-Anhänger, die hier zum erstenmal in der griechischen Sprache dieser Stadt als „Christen“ (*christianoi*) bezeichnet wurden (…).“[450] In Nordafrika war Ägypten ein Dichtezentrum der Christenheit: „Auf afrikanischem Boden hatte die hellenistische Großstadt Alexandria (…) schon im 1. Jahrhundert Christen an sich gezogen (…), deren Geschichte freilich erst nach etlichen dunklen Jahrzehnten ins Licht tritt: in der Gestalt des jetzt bereits mächtigen Bischofs Demetrios I. (189-231/32) (…), in dessen Nachfolge Alexandria als politisches Zentrum der staatlichen Diözese „Aegyptus“ zum auch kirchlichen Vorort ganz Ägyptens emporstieg. Hier hatte sich bis zum Beginn des 4. Jahrhundert das Christentum mit wohl nahezu 100 Bistümern im Delta und das Niltal hinauf mit einer derartigen Intensität verbreitet (…), dass man Ägypten schon zu dieser Zeit als „christliches Land schlechthin“ (…) bezeichnen konnte (…).“[451] Infolge reger Missionierung breitete sich das Christentum rasant aus: „So hatte sich, als Konstantin der Große (306-337) den Thron im Römerreich bestieg, das Christentum nicht nur in seinen Ostprovinzen bereits kräftig ausgebreitet, sondern auch weit über deren Grenzen hinaus, insgesamt noch als eine Religion der Minderheit, die freilich im Gebiet von Edessa und in Ägypten ihre ersten Dichtezentren im Osten

447 Franz 2000, S. 1f.
448 Hage, Wolfgang. 2007. *Das orientalische Christentum.* Stuttgart (Verlag W. Kohlhammer; Die Religionen der Menschheit, Band 29,2), S. 17
449 Hage 2007, S. 18
450 Hage 2007, S. 22
451 Hage 2007, S. 22f.

hatte. Damit war der Boden für das orientalische Christentum bereitet, auf dem in den nun folgenden Jahrhunderten seine einzelnen Kirchen entstehen sollten.“[452]
Der Einflussbereich des frühen Christentums beschränkte sich aber nicht auf den Orient, sondern wurde auch für die gesamte Christenheit wirksam: „Es waren indessen nicht diese Kirchen des Ostens allein, die durch die frühe Kirchengeschichte ihres Landes geprägt wurden; wurzelt in ihr doch die Christenheit allgemein, deren frühe Theologen vorwiegend hier und zumal in Alexandria (…) ihre unterschiedlichen Positionen vertraten und die Grenze zwischen „Orthodoxie“ und „Heterodoxie“ immer schärfer zogen. Aber nicht nur theologisch verdankte die Gesamtchristenheit dem Osten Entscheidendes, sondern auch anderes nahm hier seinen Anfang und strahlte in die ganze christliche Welt hinaus: die Gestalt der gottesdientlichen Liturgie etwa und nicht zuletzt das christliche Mönchtum, das um die Wende zum 4. Jahrhundert in Ägypten und zugleich in Syrien entstand.“[453]

Auf theologischer Ebene waren es vor allem zwei Streitpunkte, die zu den Kirchenspaltungen im Nahen Osten führten: der Streit um die „Zwei Naturen“[454] und der Streit um den „Einen Willen“[455]. Hage schreibt dazu: „Alle heutigen Kirchen des orientalischen Christentums teilen mit den anderen Kirchen der Weltchristenheit die in den ersten Jahrhunderten erstrittene Orthodoxie, wie sie ihren sichtbaren Ausdruck im gemeinsamen Kanon des Neuen Testaments fand (…). Gemeinsam ging man dann auch den weiteren Weg in der Abwehr des Arianismus im 4. Jahrhundert auf der Ersten Ökumenischen Synode von Nizäa (325) im Römischen Reich unter dem nun christlichen Kaiser Konstantin (306-337), und gemeinsam folgte man den Beschlüssen der nachfolgenden Zweiten Ökumenischen Synode von Konstantinopel (381) (…). So stehen alle Kirchen des Orients – im Konsens mit der weltweiten Orthodoxie, mit der Römisch-Katholischen Kirche wie mit den Kirchen der abendländischen Reformation – auf dem trinitarischen Bekenntnis des einen Gottes in den drei Personen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Auf diesem gemeinsamen Grundbekenntnis aber entzweite man sich in der folgenden Zeit, die zur weiteren theologischen Präzision zwang.“[456]
Der Streit entzündete sich vor allem an den „Zwei Naturen“ Jesu: „Denn die Betonung der wahren Gottheit des Sohnes (des göttlichen Logos) auf jener ersten Synode [von Nizäa] mit ihrer

452 Hage 2007, S. 24
453 Hage 2007, S. 25
454 Vgl. Hage 2007, S. 30ff.
455 Vgl. Hage 2007, S. 38ff.
456 Hage 2007, S. 31

Bestätigung durch die zweite („wahrer Gott vom wahren Gott“) bedurfte nun der genaueren Definition seiner Menschwerdung.“[457]

Auf der einen Seite formierte sich die „antiochenische Theologie“ mit ihrem Hauptvertreter Theodor (gest. 428). Diese theologische Richtung vertrat eine konsequente Zwei-Naturen-Lehre (*Dyophysitismus*) Christi, in der seine göttliche Natur unvermischt neben der menschlichen bestand und beiden ihr eigener Charakter jeweils als Natur wie in ihrer Konkretion als Hypostase belassen wurde.[458]

Gegen diese Lehre richtete sich die „alexandrinische Theologie“ mit Alexandrias Patriarch Kyrill (412-444) als ihrem Hauptvertreter, der „einen Gott-Logos sehen wollte, der nicht bloß in einem Menschen erschien, sondern wirklich selbst Mensch („fleischgeworden“) war (…), und deshalb also von der Einheit der Person Christi ausging.“[459] Diese Lehre wird als Miaphysitismus bezeichnet und spricht ausdrücklich von der nur einen (göttlichen) Natur in Christus, betont aber zugleich, dass diese eine Natur „fleischgeworden“ war.[460]

Der Streit setzte sich fort, neu ausgelöst in Konstantinopel durch den Archimandriten Eutyches: „Denn der verstand des (inzwischen verstorbenen) Kyrill „eine fleischgewordene Natur des Gott-Logos“ (*mia physis tou Theou Logou sesarkōmenē*) in schlichter Verkennung ihrer entscheidenden Differenzierung im Sinne der „einen Natur des fleischgewordenen Gott-Logos“ (*mia physis tou Theou Logou sesarkōmenou*). Das aber war nun (der Gott-Logos samt seiner Fleischwerdung in einer Natur) wirklicher *Monophysitismus*, der in seiner Konsequenz dazu führen musste, dass in dieser einen gott-menschlichen Natur die Menschheit Christi unterging, Christus als Gott also nur noch scheinbar Mensch war (*Doketismus*).“[461]

Für die weitere Geschichte des orientalischen Christentums sollte die Vierte Ökumenische Synode, die im Jahre 451 in Chalzedon (am Bosporos, Konstantinopel gegenüber gelegen) stattfand, schicksalhaft werden: „Mit ihrer christologischen Definition wandte sie sich gegen den von Alexandria jetzt unverhohlen vertretenen Monophysitismus wie zugleich gegen den schroffen antiochenischen Dyophysitismus, indem sie eine gemäßigte Zwei-Naturen-Lehre vertrat: Christus „*in zwei Naturen* unvermischt, unverwandelt, ungetrennt, ungesondert … im Zusammenkommen zu *einer Person* und *einer Hypostase*“ (…). Anti-monophysitisch also war das Bekenntnis der zwei Naturen in Christus (…), anti-antiochenisch aber die nur eine Hypostase; dass sie die Hypostase der

457 Hage 2007, S. 31
458 Vgl. Hage 2007, S 31f.
459 Hage 2007, S. 32
460 Vgl. Hage 2007, S. 32f.
461 Hage 2007, S. 34

göttlichen Natur sein sollte, der sich die menschliche anschloss, definierte erst die Fünfte Ökumenische Synode von Konstantinopel (553) (…) genauer.“[462]

Damit war aber der Streit nicht beigelegt, sondern nur die Grundlage für dessen Fortsetzung geschaffen: „In der Reichskirche selbst (...) gingen die Auseinandersetzungen nun auf der Basis des Bekenntnisses von Chalzdeon weiter, und seine offizielle Geltung blieb für mehr als ein halbes Jahrhundert zwischen „Chalzedonensern“ und alexandrinisch geprägten „Anti-Chalzedonensern“ strittig. (…) Es war Kaiser Zenon (474-475, 476-491), der angesichts dieser Situation im Jahre 482 mit seinem *Henotikon* (…) eine „Einigungsformel“ vorlegte, in der er ohne genauere Definition von der wahren Gottheit und der wahren Menschheit des einen Christus sprach.“[463]

Aber auch das *Henotikon* konnte den Zwist nicht lösen. Justin I. (518-527) setzte das *Henotikon* schließlich wieder außer Kraft und betrieb eine Politik, die weitreichende Folgen hatte: „Die Anti-Chalzedonenser wurden von den Patriarchats- und Bischofssitzen vertrieben (…), und fortan blieben die Kaiser und ihre Kirche offiziell dem Bekenntnis der Vierten Ökumenischen Synode verpflichtet. Die anti-chalzedonensische Opposition war damit endgültig aus der Reichskirche ausgeschieden (…)“[464]

Aus dieser anti-chalzedonensischen Opposition heraus entstanden in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts „(…) als Gegenkirchen zu den reichskirchlichen Patriarchaten von Alexandria und Antiochia die nun selbständigen miaphysitischen Patriarchate der Koptisch-Orthodoxen Kirche (Alexandria) (…) und der Syrisch-Orthodoxen Kirche (Antiochia) (…); und diese beiden Gegenpatriarchate verstanden sich nicht als „Neuerer“, sondern als die legitimen Erben dieser Sitze aus vorchalzedonensischer Zeit. Damit hatte der theologische Streit – ein Jahrtausend bevor Vergleichbares im Abendland geschah – zur endgültigen konfessionell-kirchlichen Spaltung des orientalischen Christentums geführt. Die in der Auseinandersetzung um das rechte Christus-Verständnis entwickelten und einander widerstreitenden Bekenntnisformeln bestimmten fortan den jeweiligen konfessionellen Charakter der Kirchen.“[465]

Es gab aber durchaus noch Versuche, die Spaltung zu verhindern. Den letzten Verständigungsversuch, am Vorabend der muslimischen Eroberungen, der nicht nur erfolglos bleiben, sondern sogar zu einer weiteren Kirchenspaltung im orientalischen Christentum führen sollte, unternahm Herakleios (610-641): „(...) [D]en Anlass dazu, die Versöhnung mit den Anti-Chalzedonensern noch einmal zu versuchen, gaben die Perser, die zu Anfang des 7. Jahrhunderts bis tief nach Kleinasien und Ägypten vordrangen und damit bewusst machten, wie gefährdet der

462 Hage 2007, S. 34f.
463 Hage 2007, S. 35
464 Hage 2007, S. 36; die Rücknahme des *Henotikons* durch Justin I. beendete das sog. „Akakianische Schisma“ (484-519), den Bruch des Westens mit dem byzantinischen Osten (vgl. Hage 2007, S. 36)
465 Hage 2007, S. 35ff.

kirchlich gespaltene Osten des Reiches war (…). Als Basis für neue Verhandlungen sollte – da sich die Debatte um die eine oder die zwei Naturen Christi längst als fruchtlos erwiesen hatte - eine neue Formel dienen, die der Patriarch Sergios I. von Konstantinopel (610-638) (…) aufgegriffen hatte und die nun von den „beiden Naturen vereint zu *einer Wirkkraft (mia energeia)* des irdischen Christus“ sprach (…).“[466]
Aber auch der *einen Wirkkraft* blieb die Wirkkraft verwehrt: „Dass Herakleios deshalb mit einer *Ekthesis* (638) die Diskussion um die eine Wirkkraft untersagte und fortan von nur *einem Willen (hen thelēma)* sprechen ließ, erwies sich als nicht weniger fruchtlos und brachte die Auseinandersetzung nur auf neue Begriffe (…). Denn den *Monotheleten* standen nun die gegenüber, die (…) im Sinne der chalzedonensischen zwei Naturen auch von zwei Willen zu reden forderten (*Dyotheleten*). Diese Debatte wurde in der Reichskirche mit aller Heftigkeit ausgetragen und endete erst mit der Sechsten Ökumenischen Synode von Konstantinopel (680/81) (…), die dem chalzedonensischen Dyophysitismus entsprechend dyotheletisch entschied und den Monotheletismus verurteilte.“[467]

Bestrebungen, die Kirchenspaltung zu überwinden und eine Union mit den orientalischen Kirchen zu bilden, gab es auch vonseiten der Kirche des Abendlandes: „Mit den Griechen war sich die Kirche des Abendlandes in der gemeinsamen Anerkennung aller altkirchlichen Ökumenischen Synoden einig, nicht jedoch mit den Kirchen der Anti-Chalzedonenser, zu denen sich freilich ebenfalls Kontakte ergaben. (…) Wirklich zum Ziel kam man indessen schon zur Kreuzzugszeit mit der Kirche der libanesischen Maroniten, die sich (…) auf Dauer mit ihrem Patriarchen Rom unterstellten.“[468] Zu neuen Annäherungsversuchen kam es erst wieder in der Neuzeit: „Neue Impulse in den Bemühungen um die orientalischen Kirchen in ihren eigenen Ländern selbst brachte lange nach dem Ende der Kreuzzugszeit erst wieder die frühe Neuzeit im Gefolge der portugiesischen Expansion (…).“[469] Diese wurden verstärkt durch die „Kongregation zur Glaubensverbreitung“: „Für die Unionsarbeit im Vorderen Orient bedeutsam aber wurde die in Rom (1622) gegründete „Kongregation zur Glaubensverbreitung“ (*Congregatio de Propaganda Fide) (*…), die große Zahl von Ordensleuten in das Osmanische Reich entsandte (…).“[470] In der Folge kam es zu zahlreichen Abspaltungen und zur Neugründung unierter Kirchen: „Die einzelnen

466 Hage 2007, S. 39f.
467 Hage 2007, S. 40f.
468 Kage 2007, S. 58; vgl. hierzu den „Exkurs: Die Maroniten“, S. 125-128 dieser Masterarbeit
469 Hage 2007, S. 60
470 Hage 2007, S. 61

unierten Kirchen behielten zwar unter oberster römischer Autorität ihre äußere Kirchenstruktur unter eigenem Oberhaupt, aber sie wurden „katholisiert“ und fortschreitend „latinisiert“ (…).“[471] Insgesamt zieht Hage für die Einflussnahme Roms folgendes Resumé: „Der Eingriff des Abendlandes römischer Prägung auf das orientalische Christentum führte – blickt man auf seine Geschichte insgesamt – zu seiner Stärkung wie Schwächung zugleich. Gestärkt wurde die Christenheit der unierten Kirchen durch ihre enge Anbindung an den Westen, der zumal mit seinen orientalischen Kollegs in Rom (…) für eine solidere Ausbildung des Klerus sorgte und damit Impulse geben konnte, die über den eigenen Rahmen hinaus in den christlichen Orient wirkten (…). Aber dieser christliche Orient war nun in eine noch größere Zahl von Kirchen gespalten, und die alten Kirchen, aus denen Rom seine Unierten herausgezogen hatte, sahen sich in ihrem Bestand jetzt zusätzlich geschwächt.“[472]

Für die Gegenwart ergibt sich für das orientalische Christentum folgendes Bild:

a) die östlich-orthodoxen Kirchen, das sind „(…) diejenigen, die der byzantinischen Tradition folgen: mit dem christologischen Bekenntnis der Vierten Ökumenischen Synode von Chalzedon (451) (…) und mit den weiteren bis zur Siebten (und letzten) Ökumenischen Synode von Nizäa (787). Es sind also die nach abendländischem Verständnis im engeren Sinne orthodoxen Kirchen der Griechen, Russen und der anderen in Südost- und Osteuropa, die über ihr gemeinsames Bekenntnis hinaus dadurch charakterisiert sind, dass sie – wenn auch in ihren verschiedenen Sprachen – sämtlich den Gottesdienst vornehmlich nach dem Ritus der Chrysostomos-Liturgie feiern (…) Zu dieser östlichen Orthodoxie gehören im Orient die drei Kirchen der alten byzantinischen Patriarchate (…). Sie verloren unter islamischer Herrschaft ihr staatskirchliches Privileg, gingen aber nicht unter, sondern überlebten bis in die Gegenwart: das Griechisch-Orthodoxe Patriarchat Alexandria (…), das Rum-Orthodoxe Patriarchat Antiochia (…) sowie als jüngstes der alten Reichspatriarchate das Griechisch-Orthodoxe Patriarchat Jerusalem (…) mit dem autonomen Erzbistum Sinai (…). Außerhalb dieses engeren Rahmens steht die Georgisch-Orthodoxe Kirche (…), die ihr chalzedonensisches Bekenntnis wie ihren Ritus nach der Chrysostomos-Liturgie mit den Patriarchen der alten Staatskirche teilt (...).“[473]

471 Hage 2007, S. 62; zur Geschichte der orientalisch-katholischen Kirchen vgl. Hage 2007, S. 379-448

472 Hage 2007, S. 63; zur Kontaktnahme der abendländischen Reformation mit den orientalischen Kirchen vgl. Hage 2007, S. 63-68

473 Hage 2007, S. 69; zum Griechisch-Orthodoxen Patriarchat Alexandria vgl. Hage 2007, S. 70ff.; zum Rum-Orthodoxen Patriarchat Antiochia vgl. Hage 2007, S. 78ff.; zum Griechisch-Orthodoxen Patriarchat Jerusalem vgl. Hage 2007, S. 96ff.; zur Georgisch-Orthodoxen Kirche vgl. Hage 2007, S. 112ff.

b) die orientalisch-orthodoxen Kirchen: „Die *orientalisch*-orthodoxen Kirchen (im Unterschied zu den chalzedonensischen *östlich*-orthodoxen (…)) gingen aus der Opposition zum christologischen Bekenntnis der Vierten Ökumenischen Synode von Chalzedon (451) (…) hervor und gelten damit als „Anti-Chalzedonenser“ oder – im heutigen ökumenischen Gegenüber weniger polemisch – als „Non-Chalzedonenser“. Mit der Ablehnung dieser Vierten Ökumenischen Synode ignorieren sie auch alle weiteren, so daß sie nur die drei ersten von Nizäa (325), Konstantinopel (381) und Ephesus (431) als normativ anerkennen. In ihrer konfessionellen Prägung folgen sie damit dem Miaphysitismus alexandrinischer Tradition, bekennen also Christus als den wahren Gott und wahren Menschen in der nur *einen* fleischgewordenen Natur des Gott-Logos (…). Anders als die Kirchenfamilie der chalzedonensischen östlich-orthodoxen Kirchen, deren Hauptgewicht außerhalb des Orients (in Ost- und Südosteuropa) liegt, konzentriert sich die miaphysitische Konfession ganz auf das orientalische Christentum: repräsentiert durch die Syrisch-Orthodoxe Kirche (…), die Koptisch-Orthodoxe (…), die Äthiopisch-Orthodoxe (…) und die junge Eritreisch-Orthodoxe Kirche (…) sowie die Armenisch-Apostolische Kirche (…); ebenfalls zu dieser Konfessionsfamilie gehört aus dem Kreis der indischen Thomaschristen die Malankarisch-Orthodoxe Kirche (…) nebst der winzigen Malabarischen Unabhängigen Syrischen Kirche (…). Untergegangen aber ist die einst an das Patriarchat der Kopten gebundene, in ihrer Prägung jedoch eigenständige Kirche in Nubien (…), wie auch die mit einem eigenen Katholikat ausgestattete Kirche der kaukasischen Albanier (…) nicht überlebte.“[474]

c) die Apostolische Kirche des Ostens: „Die Heilige und Apostolische Katholische Kirche des Ostens der Assyrer (*ʿEdtā qaddīschtā wa-schlīchāytā qatōlīkē d-madnchā d-atōrāyē*) (…) hat im Rahmen des orientalischen Christentums ihre eigene Konfession: als die sogenannte „nestorianische“ Kirche mit dem Bekenntnis der von der wahren Gottheit deutlich zu unterscheidenden wahren Menschheit in der einen Person Christi. Diese strenge „Zwei-Naturen-Lehre“ antiochenischer Tradition (…), die es unmöglich macht, Maria schlicht „Gottes-Gebärerin“ zu nennen (ist sie doch die Mutter des wahren Menschen Jesus zugleich) und deshalb das die beiden Naturen respektierende Prädikat „Christus-Gebärerin“ bevorzugt, war in der Person des Patriarchen Nestorius von Konstantinopel auf der Dritten Ökumenischen Synode von Ephesus (431) verurteilt worden. So eint die Apostolische Kirche des Ostens mit der übrigen Christenheit nur die Anerkennung der beiden ersten Ökumenischen Synoden von Nizäa (325) und Konstantinopel (381).

474 Hage 2007, S. 129; zur Syrisch-Orthodoxen Kirche vgl. Hage 2007, S. 130ff.; zur Koptisch-Orthodoxen Kirche vgl. Hage 2007, S. 167ff.; zur untergegangenen Kirche in Nubien vgl. Hage 2007, S. 196ff.; zur Äthiopisch-Orthodoxen Kirche vgl. Hage 2007, S. 200ff.; zur Eritreisch-Orthodoxen Kirche vgl. Hage 2007, S. 222Ff; zur Armenisch-Apostolischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 226ff.; zur untergegangenen Kirche der kaukasischen Albanier vgl. Hage 2007, S. 262ff.

(…) Es ist eine heute kleine Kirche der zwei Patriarchen (…) mit der Erinnerung an eine große Geschichte im Aufstieg und Niedergang einer „Weltkirche“ (…). In ihrer konfessionellen Eigenständigkeit wie auch in ihrem nationalen Bewußtsein ist sie im Rahmen des orientalischen Christentums – wie in der Weltchristenheit überhaupt – ökumenisch aktiv, aber dabei wegen ihres besonderen Bekenntnisses auch angefeindet: als die „nestorianische“ und „assyrische“ Kirche (…).“[475]

d) die Thomaschristenheit Indiens, die sich überwiegend auf den südwestindischen Bundesstaat Kerala konzentriert: „Diese indischen Christen syrischer Tradition, die sich selbst (…) auf das Wirken des Apostels Thomas zurückführen, sind tatsächlich aus einer sehr frühen Mission im kirchlichen Altertum hervorgegangen und bildeten auf ihrem gemeinsamen Weg bis zur Neuzeit (…) eine Kirchenprovinz der Apostolischen Kirche des Ostens. Dann jedoch spalteten sie sich mehrfach und verteilen sich heute auf fünf selbständige Kirchen (…) sowie zwei abhängige Kirchengebiete, die auswärtigen Patriarchen unterstehen. In dieser kirchlichen Vielfalt folgt die Thomaschristenheit zur größeren Hälfte dem in Indien älteren ostsyrischen, zur kleineren dem hier jüngeren westsyrischen Ritus, und sie gehört dabei zugleich vier Konfessionen an (…).“[476] Diese sind: das antiochenisch-dyophysitische Bekenntnis der Apostolischen Kirche des Ostens; das miaphysitische und im Ritus westsyrische Bekenntnis (z.B. die Malankarisch-Orthodoxe Kirche); die mit Rom unierten orientalisch-katholischen Kirchen und als viertes das abendländisch-reformatorische Bekenntnis[477]: „Wo sich diese Kirchen in ihrer (gelegentlich auch schwankenden) Selbstbezeichnung „malabarisch“ oder „malankarisch“ nennen (…), meinen sie mit diesen nur äußerlich verschiedenen Begriffen das ihnen allen Gemeinsame: ihre Wurzel im Land an der süwestindischen Malabar-Küste.“[478]

e) die orientalisch-katholischen Kirchen: „Die unierten orientalisch-katholischen, nämlich in Gemeinschaft mit Rom stehenden Kirchen (…) erkennen den übergeordneten Primat des Papstes an und sind damit nicht autokephal. Sie erwuchsen aus den älteren Kirchen des orientalischen Christentums und behielten dabei grundsätzlich ihren angestammten Ritus bei, sind in ihrer konfessionellen Ausrichtung aber – seien sie antiochenisch-dyophysitischen, miaphysitischen oder monotheletischen Ursprungs – nun natürlich der römisch-katholischen Theologie verpflichtet. Sie

475 Hage 2007, S. 269f.
476 Hage 2007, S. 315f.
477 Vgl. Hage 2007, S. 316
478 Hage 2007, S. 315f.; zur Syro-Malabarischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 328ff.; zur Malankarisch-Orthodoxen Kirche vgl. Hage 2007, S. 341ff.; zur Malabarischen Unabhängigen Syrischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 355ff.; zur Mar-Thoma-Kirche vgl. Hage 2007, S. 359ff.; zur Syro-Malankarischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 369ff.

besitzen jeweils ihre eigene Hierarchie mit einem Patriarchen, Großerzbischof oder Erzbischof (oftmals im Kardinals-Rang (…)) an ihrer Spitze, die unter der höheren päpstlichen Autorität miteinander vereint sind. Damit bilden diese mit Rom unierten Kirchen des Orients – zusammen mit den Unierten Ost- und Südosteuropas – einerseits eine besondere Gruppe im Rahmen des Weltkatholizismus, zum anderen aber das Gegenbild zu ihren jeweiligen (und fast ohne Ausnahme größeren) orthodoxen Mutterkirchen, aus denen sie hervorgingen und an die auch noch ihr Name erinnert. Sie sind durch eine mehr oder weniger starke Latinisierung geprägt, die sich in Einflüssen der römischen Messe auf die herkömmliche Liturgie wie in der Übernahme abendländischer Bräuche ausdrückt und im Grad ihrer Intensität das Alter der jeweiligen Union zu erkennen gibt. Die insgesamt neun orientalisch-katholischen Kirchen entstanden im Lauf eines längeren Prozesses. Bereits seit dem Mittelalter gibt es die Maronitisch-Katholische Kirche (…), die als einzige gänzlich – ohne dass es dabei zur Kirchenspaltung kam – die Union einging, und fast ebenso früh bemühte sich Rom auch um die Gewinnung anderer Kirchen, was aber zunächst nur zu vorübergehenden Erfolgen führte. Erst in der frühen Neuzeit kam es zur Gründung der Chaldäisch-Katholischen Kirche (…), die als einzige der orientalisch-katholischen Kirchen heute größer ist als ihre nichtunierte Mutterkirche [die Apostolische Kirche des Ostens], und in Indien gliederte man die Thomaschristen in die Katholische Kirche ein, von denen dann die Hälfte Rom auf Dauer treu blieb und zur Syro-Malabarische[n] Kirche wurde. In weiterer zeitlicher Folge entstanden sodann die Syrisch-Katholische (…), die Melkitisch-Katholische (…), die nach dem Erlöschen einer sehr viel früheren Union neugegründete Armenisch-Katholische (…), die Koptisch-Katholische (…) und die Äthiopisch-Katholische Kirche (…) sowie die erst im 20. Jahrhundert gebildete und ebenfalls der Thomaschristenheit angehörende Syro-Malankarische Kirche. So blieb schließlich unter den Kirchen des orientalischen Christentums allein die Georgisch-Orthodoxe ohne katholische Konkurrenz: Hier waren es nur wenige Gläubige, die sich – ohne dass für sie eine eigene Kirche entstand – einzeln an Rom banden (…). Diese Kirchen insgesamt sehen sich in ihrem Ineinander von abendländisch-katholischer und orientalischer Tradition in der Gegenwart herausgefordert als orientalisch-katholische Kirchen im Weltkatholizismus (…).“[479]

479 Hage 2007, S. 397f.; zur Maronitisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 380ff.; zur Chaldäisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 398ff.; zur Syrisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 407ff.; zur Melkitisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 411ff.; zur Armenisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 424ff.; zur Koptisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 436ff.; zur Äthiopisch-Katholischen Kirche vgl. Hage 2007, S. 439ff.; zu den katholischen Georgiern vgl. Hage 2007, S. 442ff.

Exkurs: Die Maroniten[480]

Den Maroniten soll an dieser Stelle ein eigenes Kapitel gewidmet werden, weil sie am Chorgeschehen im Libanon hohen Anteil nehmen und an den Chorfestivals, die im Rahmen dieser Masterarbeit behandelt werden, besonders rege beteiligt waren.

Zu den Maroniten schreibt Hage: „Die insgesamt an die 3 Millionen Maroniten, die inzwischen zur größeren Hälfte in der Diaspora leben, sind sämtlich mit Rom uniert und bilden als zweitgrößte orientalisch-katholische Kirche nächst der Syro-Malabarischen im Rahmen des Weltkatholizismus das Antiochenische Patriarchat der Maroniten (*Patriarchatus Antiochenus Maronitarum*) (…).“[481]

Die Union mit Rom kommt auch in Ordensgründungen zum Ausdruck: „Die Maroniten haben mehrere, nach abendländisch-katholischem Vorbild geprägte Männer- und Frauenorden hervorgebracht, die in ihren zahlreichen Niederlassungen in der Seelsorge, in der Sozialarbeit und im Schulwesen tätig sind (…). In ihrem Ritus folgt die Maronitisch-Katholische Kirche der westsyrischen Tradition (mit Anklängen auch an die ostsyrische) unter zugleich starkem römisch-lateinischem Einfluss (…), der auch rasch zur Annahme des Gregorianischen Kalenders führte. Ihrem Messformular liegt die Jakobos-Liturgie zugrunde, die ursprünglich syrisch-aramäisch im westsyrischen Dialekt zelebriert wurde, inzwischen aber vorwiegend in der arabischen Sprache des Kirchenvolkes gefeiert wird.“[482]

Zur Namensgebung schreibt Hage: „Die Maroniten knüpfen mit ihrem Namen an ein längst verschwundenes Kloster an (…), das nach Mar Maron (Marun), einem syrischen Asketen des späten 4. Jahrhunderts, benannt war und an einem nicht mehr näher bekannten Ort im westlichen Syrien nahe dem Fluß Orontes (al-ᶜAsi) lag – und ihre kirchliche Selbständigkeit erwuchs aus dem Streit um die monotheletische Formel von dem nur einen Willen in Christus (…). In diesem konfessionellen wie weithin auch ethnischen Widereinander gehörten die Gläubigen im Gebiet jenes Klosters Mar Maron zu einer kleineren Zahl aramäisch-sprachiger Syrer, die sich dann doch nicht der syrischen Gegenkirche angeschlossen hatten, sondern der chalzedonensischen Kirche des Kaisers treu geblieben waren. So gerieten sie nun als Gläubige des byzantinischen Patriarchats Antiochia noch in derselben ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts unter die Herrschaft der islamischen Araber (…) und erlebten es, jetzt außerhalb der Grenzen des Byzantinischen Reiches, dass dort auf der Sechsten Ökumenischen Synode zu Konstantinopel (680/81) (…) der Monotheletismus förmlich verurteilt und an seiner Stelle die Zwei-Willen-Lehre (*Dyotheletismus*) als reichskirchlich-orthodox definiert wurde.“[483] Trotz dieser Verurteilung blieb aber das Kloster Mar Maron weiterhin geistiges

480 Vgl. Hage 2007, S. 380ff.
481 Hage 2007, S. 380
482 Hage 2007, S. 381
483 Hage 2007, S. 382

Zentrum des monotheletisch geprägten Chalzedonensertums[484]: „Erst um die Mitte des 8. Jahrhunderts kam es im Patriarchat zum dauerhaften Bruch (…), als Theophylaktos bar Qanbara (744/745-747), ein rigoroser Verfechter der „Zwei-Willen-Lehre“, den Thron bestieg und mit der muslimischen Staatsmacht im Rücken gegen die Monotheleten in seiner Diözese vorging. Diesem Druck widersetzten sich Mar Marons Mönche, wurden damit aber nun mit den Gläubigen, die ihnen folgten, in die kirchliche Unabhängigkeit gedrängt. Als kleine Gruppe der „Maroniten“ zogen sie sich noch vor dem Ende dieses 8. Jahrhunderts (…) aus dem Orontes-Gebiet gen Süden in den Schutz des Libanon-Gebirges zurück, verbanden sich mit der hier ansässigen Bevölkerung und bildeten in einem geschlossenen Siedlungsraum und in abgeschiedener Einsamkeit die „Maronitische Kirche“ unter einem eigenen „Patriarchen von Antiochia“. Dieser war nach dem rum-orthodoxen, von dem man sich getrennt hatte, und nach dem syrisch-orthodoxen, den es seit dem 6. Jahrhundert gab (…), jetzt der dritte Träger dieses altehrwürdigen Titels.“[485]

Während der Kreuzzüge wurde die Isolation der Maroniten aufgebrochen: „Aus ihrer Abgeschiedenheit und dem Dunkel ihrer älteren Geschichte trat die Maronitische Kirche erst heraus, als am Ende des 11. Jahrhunderts die abendländischen Kreuzfahrer die Mittelmeerküste besetzten (…) und das maronitische Siedlungsgebiet im Nordlibanon unter die Herrschaft der fränkischen Grafschaft Tripoli (1102-1289) geriet. Der Kirche Roms, in deren Blick sie damit nun zugleich rückten, zeigten sich diese orientalischen Christen als eine Art Stammeskirche mit dem Patriarchen an ihrer Spitze und mit einigen Bischöfen, die ihm zur Seite standen, jedoch keine eigenen Diözesen verwalteten (…). Mit ihrem monotheletischen Bekennntnis (…) mussten sie nach römischem Urteil als „Häretiker“ gelten, was freilich beide Kirchen durchaus nicht daran hinderte, alsbald so enge Kontakte miteinander aufzunehmen, dass es zur förmlichen Kirchenunion kommen sollte. Unter Verzicht auf den herkömmlichen Monotheletismus, der einst ihre kirchliche Selbständigkeit begründet und dem man fortan zu entsagen hatte, entstand also schließlich eine im vollen Sinne Maronitisch-Katholische Kirche, die alle Gläubigen einschloss, als einzige der mit Rom unierten Kirchen des Orients also keinen nichtunierten Zweig hinterließ. Ohne Brüche verlief die Geschichte dieser Union mit den Maroniten freilich nicht, denn im Widerstreit der älteren Tradition, die das Kirchenvolk prägte, mit der abendländisch-katholischen Position erwies es sich mehrfach als notwendig, die Verbindung mit dem römischen Stuhl ausdrücklich zu bekräftigen oder überhaupt neu einzugehen (…).“[486]

Zu einer vollständigen Union mit Rom bedurfte es mehrerer Synoden, so des „Libanesischen Konzils“, das zum Markstein der Geschichte der Maroniten werden sollte und „(…) das mit seinen

484 Vgl. Hage 2007, S. 383
485 Hage 2007, S. 382ff.
486 Hage 2007, S. 384f.

Beschlüssen zur Glaubenslehre, zu den Sakramenten wie zur Organisation der Kirche (…) schließlich 1741 auch die förmliche päpstliche Approbation erhielt und damit fortan als maßgeblich galt (…). Auf diesem langen Weg war die Maronitische Kirche nun wirklich – und nicht nur in ihrer förmlichen Anerkennung des päpstlichen Primats – zum Glied des Weltkatholizismus geworden; und es war nur konsequent, dass für sie 1786 auch der Catechismus Romanus (von 1566) in arabischer Übersetzung erschien (…).“[487]

Im Kulturaustausch zwischen Ost und West nehmen die Maroniten eine bedeutsame Stellung ein: „Die Maroniten, deren klösterlicher Mittelpunkt Mar Maron einst im monotheletischen Streit als geistiges Zentrum geblüht hatte, waren in ihrer dann jahrhundertelangen Abgeschiedenheit im Libanon-Gebirge literarisch kaum hervorgetreten (…). Das änderte sich gänzlich mit dem Anbruch der Neuzeit, als die nun mit Rom unierte Kirche ganz neue geistige Impulse aus dem Westen empfing und bald eine Schar von Gelehrten hervorbringen sollte, die nach zwei Seiten hin wirkten. Denn sie vermittelten einerseits den Ertrag abendländischer kirchlicher Gelehrsamkeit ihrer eigenen Kirche (gaben der Latinisierung damit also auch diesen positiven Aspekt) – und sie waren es umgekehrt aber nun auch, die ihre orientalische Tradition in Europa bekannt machten und hier der Wissenschaft vom christlichen Orient den Weg bereiteten. Hatten die Maroniten einst gar keinen Anteil an der „Syrischen Renaissance“ gehabt, die nach der Jahrtausendwende das geistige Leben der miaphysitischen Westsyrer wie das der apostolisch-ostkirchlichen Ostsyrer hatte aufleben lassen (…), so waren sie es nun vor allem, die nach ihrer sprachlichen Arabisierung der christlich-*arabischen* Literatur zur Renaissance verhalfen. Diese setzte gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein, machte das ihm nachfolgende zum „Goldenen Jahrhundert“ und hatte ihre Zentren im Libanon wie in der syrischen Stadt Aleppo (…). Es war die Zeit, in der mehrere Schulen zur Klerikerausbildung im eigenen Land entstanden, aber zur bedeutendsten Stätte für die Vermittlung abendländisch-katholischer Gelehrsamkeit an die Orientalen wurde das „Maronitische Kolleg“ zu Rom (…), das bereits seit 1584 die theologisch führenden Gestalten der Maronitischen Kirche hervorbrachte.“[488] Die Wirkkraft entfaltete sich aber auch von Ost nach West, denn viele Gelehrte der Maronitisch-Katholischen Kirche „(…) machten (…) das orientalische Christentum mit seinen Sprachen (Syrisch und Arabisch) dem Abendland bekannt. Diese Maroniten waren vor allem in Rom und in anderen Städten Italiens tätig, übertrugen arabische und syrische Texte in das Lateinische und verfassten als Professoren für orientalische Sprachen arabische wie syrische Grammatiken und Wörterbücher ebenfalls in lateinischer Sprache (...).“[489] Die bekanntesten von ihnen sind Gabriel

487 Hage 2007, S. 386f.
488 Hage 2007, S. 388f.
489 Hage 2007, S. 390

Sionita (gest. 1648), Abraham Ecchellensis (gest. 1664) und Joseph Simonius Assemani (gest. 1768 als Titularbischof von Tyros), dessen bekanntestes Werk die „Bibliotheca Orientalis“ ist, „(…) die erste Darstellung der syrischen Literaturgeschichte, deren drei Bände (in vier Teilen) die Autoren aller Kirchen der syrischen Christenheit berücksichtigen, zudem umfangreiche Darstellungen der miaphysitischen Syrisch-Orthodoxen Kirche wie der antiochenisch-dyophysitischen Apostolischen Kirche des Ostens enthalten und dabei zahlreiche Textzitate mit lateinischer Übersetzung bieten.“[490]

Für die Maroniten als Kirche ist auch bedeutsam, dass sie eine eigene Ethnie formten: „Die Maroniten, deren Kirche als ganze in die Union mit Rom gegangen war, bildeten zugleich auch ihr eigenes, ungeteiltes Volk; und dieses kirchlich-ethnische Ineinander sollte auch ihr Geschick über die folgenden Jahrhunderte hin bis in die Gegenwart bestimmen (…).“[491]

Exkurs: Syrische Kirchenmusik

Die orientalischen Kirchen folgen ihrem jeweiligen Ritus, in dessen Rahmen sie ihre Kirchenmusik ausgebildet haben und praktizieren. Aus naheliegenden Gründen sei an dieser Stelle die Musik der Kirchen im syrischen Raum angeführt, weil die beiden in dieser Masterarbeit behandelten Chorfestivals in diesem Raum bzw. in seiner Nachbarschaft stattgefunden haben.

Die Kirchenspaltung des 5. Jahrhunderts, die durch die Synode von Chalzedon (451) ausgelöst wurde, fand auch in der Schriftausprägung ihren Niederschlag. In ihrem Artikel „Syrische Kirchenmusik. Eine historische Einführung“ in der Online-Ausgabe von „Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG2)“[492] schreibt Ulrike Nieten dazu: „Neben der ältesten Schriftform Estrangelo haben sich infolge der Konfessionsspaltung des 5. Jh. zwei gesonderte Schrifttypen entwickelt, die ostsyrische (nestorianische) und die westsyrische (jakobitische), auch Serto genannte Schrift. Während die Ostsyrer die altertümlichere Aussprache beibehielten, wurde diese von den Westsyrern weiterentwickelt.“[493] Dementsprechend unterscheidet Ulrike Nieten zwei große Kirchen in Syrien: die Kirchen des ostsyrischen und die Kirche des westsyrischen Ritus.

490 Vgl. Hage 2007, S. 390
491 Hage 2007, S. 391
492 Nieten, Ulrike. 1998. *„Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung“*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)
493 Nieten, Ulrike. 1998. *„Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung“*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)

Zu den Kirchen des ostsyrischen Ritus zählt sie die Apostolische und Katholische Assyrische Kirche des Ostens, die Chaldäische Kirche, die Syro-Malabarische Kirche und die Kirche des Ostens (chaldäisch-syrische Kirche).
Zu den Kirchen des westsyrischen Ritus zählt sie die Syrisch-Orthodoxe Kirche von Antiochia, die Syrisch-Orthodoxe Kirche Indiens, die Syro-Malankarische Kirche, die Syrisch-Katholische Kirche und die Maronitische Kirche.
Allgemein merkt sie zu den syrischen Kirchen an, dass, wie in vielen orientalischen Kirchen, auch die Melodien der syrischen Kirchen fast ausschließlich mündlich tradiert worden sind.[494]
Im Speziellen unterteilt Ulrike Nieten die Gesänge der syrischen Kirchen in diejenigen, die dem ostsyrischen, und diejenigen, die dem westsyrische Ritus folgen.

A) Ostsyrischer Ritus:

a) Die apostolische und katholische assyrischen Kirche des Ostens: „Die apostolische und katholische assyrische Kirche hat die ältesten Gesangsformen und -strukturen der Christenheit bewahrt, da hier keine nachträgliche Systematisierung und Veränderung der Melodien stattgefunden haben. Das Erbe des Synagogengesangs zeigt sich dort am deutlichsten. Es wurden aus dem alt- und spätjüdischen Gottesdienst nicht nur Gebetstexte übernommen, sondern auch deren musikalische Vortragsweise sowie die Aufführungspraxis. (...) Ähnlich den jüdischen Melodien beziehen sich auch die Gesänge dieser Kirche auf gewisse Modi. Eine spätere Systematisierung in acht Echoi hat nicht stattgefunden (...). Die tonale Zuordnung dieser Gesänge in ein Tonartensystem ist, bedingt durch die Flexibilität der musikalischen Motive, noch nicht erfolgt. Musikalisch lassen sich rezitativische und psalmodische Formen sowie die Hymnen und Troparien unterscheiden.“[495]

494 Vgl. Nieten, Ulrike. 1998. *„Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung“*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)

495 Nieten, Ulrike. 1998. *„Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung“*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018); zu den Gesängen der Synagoge vgl. den Vortrag von Prof. Andor Izsák, Direktor a. D. am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik in Hannover, vom 2. Februar 2015 im Evangelisch-reformierten Forum in St. Gallen: „Die Gesänge der Synagoge - Herkunft, Überlieferung, Wirkung“ https://www.youtube.com/watch?v=tjH990srRKM (Zugriff am 19.1.2019); zur Erklärung einiger Begriffe: „*Rezitative.* Die Rezitative sind Monologe oder Dialoge zwischen Priester und Diakon. Es handelt sich hierbei um einen Sprechgesang, der ein oder zwei Rezitationstöne umfasst. Anfang, Ende und die syntaktischen Einschnitte des Satzes werden durch Akzente verdeutlicht, so daß man hier von Interpunktionsmelodik sprechen kann.“; (...) „*Psalmodische Gesänge.* Die poetische Struktur des Parallelismus membrorum bestimmt auch die musikalische Anlage der Psalmen; dieses Stilmittel entstand im hamitisch-semitischen Sprachraum. Es ist eine Gliederung nach Halbversen, in der der Gedanke der ersten Vershälfte variativ in der zweiten Vershälfte wiederholt wird. Mitunter findet sich auch eine dreiteilige parallelistische Anlage (Tristichon). Da die Psalmen metrisch nicht einheitlich sind und nicht strophisch gesungen werden können, sind ihnen melodische Formeln unterlegt. (…) Die antiphonische oder Chorpsalmodie ist das Werk der ältesten klösterlichen Gemeinschaften Syriens. Diese Aufführungspraxis fand Verbreitung in Palästina, Ägypten, Byzanz, Mailand (Ambrosianischer Choral) und Rom.“; (…) „*Hymnen und Troparien.* In Syrien entstanden die ersten christlichen Hymnen und das metrische System des silbenzählenden Prinzips. Da die meisten Werke der älteren Hymnendichter (z. B. Bardesanes und Harmonius) zugleich gnostisch

b) Die chaldäische Kirche, die sich im 16. Jahrhundert von der Apostolischen Kirche des Ostens abgespaltet hat: „In der chaldäischen Kirchenmusik hat man versucht, die ostsyrischen Melodien zu klassifizieren. Für diese Systematisierung bediente man sich der Namen der korespondierenden arabischen maqām-Reihen. Die deutliche Divergenz zwischen assyrischen und chaldäischen Gesängen ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass zugunsten einer Schematisierung Angleichungen und damit Veränderungen innerhalb des großen Melodiengutes vorgenommen wurden. (…) Die chaldäischen Tonarten weisen gewisse Unterschiede zu den gleichnamigen arabischen maqāmāt auf. Während diese auf eine feste Tonhöhe fixiert sind, sind die chaldäischen Leitern transponierbar. Eine weitere Divergenz besteht darin, dass durch die Diatonisierung die charakteristische Sekundenfolge verändert wird. Dieses Phänomen ist allerdings auch innerhalb der arabischen Welt zu finden.“[496]

c) Die syro-malabarische Kirche: In dieser Kirchenmusik berühren sich zwei Kulturbereiche sehr eng, denn die syrischen Gesänge sind stark beeinflusst worden durch die klassische indische Musik aus Karnataka.[497]

---

sind und mit den Irrlehren auf dem Konzil von Laodikeia verboten wurden, sind Ephräms Werke die ältesten, die noch liturgisch verwendet werden. Der Hymnus ist ein- oder mehrstrophig und zeigt oft durch seine Halbvers-Anlage, dass er den Parallelismus membrorum der Psalmdichtung zum Vorbild hat. Während der selbständige Hymnus meistens Paraphrasen des NT [Neuen Testaments], die Mysterien, Taten der Apostel, Märtyrer und Heiligen zum Inhalt hat, beziehen sich die tropierten Hymnen auf die sie umgebenden Psalmverse. Die musikalische Vortragsweise ist syllabisch, melismatische und auch mikrotonale Elemente finden sich selten oder aber an Interpunktionsstellen. Der Tonumfang der vorwiegend diatonischen Gesänge ist sehr klein und die Melodien sind engmelodisch – eine Skalenmelodik, die wellenförmig verläuft und meist tetrachordal ist. (…) Die Verknüpfung der Melodiemodelle und ihre Modifikation bestimmen die Musik des Vorderen Orients. Im Rahmen der syntaktischen Einschnitte, die nur selten übergangen werden, erscheinen melodische Formeln, die mit den maqāmāt verglichen werden können. Somit bestehen die Melodien aus der Zusammensetzung mehrerer mehr oder weniger prägnanter Formeln. Die Hymnen, die auch oft alternierend vorgetragen werden, haben entweder eine eigene Melodie oder werden nach einer bekannten Musterstrophe, die in der Überschrift angegeben wird, gesungen. Die syrische Kirchenmusik kennt keine gegliederte melodische Struktur: Form und Rhythmus der Gesänge werden bestimmt durch das Metrum des Textes. Aufgrund dieser Wechselwirkung zwischen Musik und Text kommt auch der Untersuchung der lautlichen Gestalt der liturgischen Texte eine besondere Bedeutung zu. Die syrische Metrik wird primär bestimmt durch das silbenzählende Prinzip, d.h. alle Vokale, seien sie kurz oder lang, in geschlossener oder offener Silbe, sind von der gleichen Quantität. (…) In den Gesängen aller syrischen Kirchen findet sich eine Interdependenz zwischen Wortakzent, langer Silbe und melodischer Akzentuierung. In den Gesängen der apostolischen und katholischen assyrischen Kirche ist das Wort-Ton-Verhältnis am deutlichsten zu erkennen. Bei den Unierten und auch den Angehörigen des westsyrischen Ritus sind die ursprünglichen Melodien durch Fremdeinflüsse oder spätere Systematisierung z.T. stark verändert worden (…).“ (Nieten, Ulrike. 1998. „*Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung*“. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)

496 Nieten, Ulrike. 1998. „*Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung*“. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)

497 Vgl. Nieten, Ulrike. 1998 „*Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung*“. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)

B) Westsyrischer Ritus:

a) Die syrisch-orthodoxe Kirche und die unierten Kirchen: Zu den Psalmen und Hymnen dieser Kirchen schreibt Ulrike Nieten: „Auch in diesen Kirchen unterscheidet sich die Vortragsweise der Psalmen und Hymnen nicht deutlich voneinander. Während die Psalmen aber immer mit ihren eigenen Formeln vorgetragen werden, die das Prinzip des Parallelismus membrorum erkennen lassen, haben die Hymnen entweder eine eigene Melodie, werden nach einer bekannten Musterstrophe vorgetragen oder nach den acht Tönen des Oktoechos gesungen (…). Die Muster- oder Memoriertexte für die verschiedenen Hymnen stehen in einem Buch, das *Bēṯ Gazzā* (wörtl. Schatzhaus) genannt wird. Daneben ist aber auch ein System von sieben Tonarten (*gušmā*) gebräuchlich, vergleichbar dem Tonus simplex, in dem sich die schlichten Melodien besonders eng an den Text anlehnen. Die Struktur der hymnodischen Gesänge der westsyrischen Kirchen ist weniger an die Syntax und die Phonetik des Textes gebunden als in der apostolischen und katholischen assyrischen Kirche. Der Rhythmus ist hier selbständiger und zeigt prägnante Formeln. Dies könnte mit der weit angelegten Kontrafakturtechnik zusammenhängen. Bereits vor Johannes von Damaskus (ca. 650–750), der als der Schöpfer des byzantinischen Oktoechos angesehen wird, verfasste der Patriarch Severus von Antiochia (465–538) zwischen 512 und 519 die älteste Hymnensammlung in griechischer Sprache, die im Original leider nicht mehr erhalten ist. 619 wurde diese von Paulos von Edessa übersetzt, der für die kirchenmusikalische Praxis ein Kirchengesangbuch daraus erstellte, das erst nach der Revision (674/75) des Jakob von Edessa († 708) nach dem System der acht Kirchentöne (Oktoechos) geordnet und nach diesem ebenfalls *Oktoechos* genannt wurde. Den achtwöchigen Festkreisen des Jahres werden von Advent über Epiphanie, Fastenzeit, Ostern und Pfingsten die Tonarten der Reihe nach – dreimal wiederholt – zugeordnet. Der Tonartenwechsel betrifft aber nicht die Melodien des Abend-, Nacht- und Morgenoffiziums; in diesen kanonischen Stunden bleiben die Melodien das ganze Jahr über konstant. Im Gegensatz zur lateinischen Kirche, in der die Antiphonen, Psalmen und Cantica den acht Psalmtönen zugeordnet werden, bezieht sich der syrische Oktoechos auf die hymnischen Gesänge. (…) Die Gesänge weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit arabischen Melodien auf, und auch die acht Töne des Oktoechos tragen die Namen arabischer maqāmāt: 1. Ton: *qaḏmåi̯å* (= *bayātī*), 2. Ton: *trai̯ånå* (= *ḥusainī*), 3. Ton: *tliṯåi̯å* (= *sīkāh*), 4. Ton: *rb̲iʿåi̯å* (= *rāst*), 5. Ton: *ḥmišåi̯å* (= *rāst*), 6. Ton: *štiṯåi̯å* (= eine modifizierte *ḥusainī*), 7. Ton: *šb̲iʿåi̯å* (= *ṣabā*), 8. Ton: *tminåi̯å* (*ḥiǧāz* oder *ṣabā*). Inwieweit hier eine Rezeption der maqāmāt stattgefunden hat und ob es sich um eine partielle Beeinflussung oder um eine völlige Angleichung an ein bekanntes Tonsystem der näheren Umgebung handelt, muss noch untersucht werden. Ein großes Problem besteht in der

unterschiedlichen Auffassung des Modus-Begriffes. Für den Orient ist nicht die Skala das Primäre, sondern das Ethos, das dem Modus zugrunde liegt, und dieses wird eher durch Melodieformeln zum Ausdruck gebracht denn durch die Skala. (…) Die Zuordnung der Melodieformeln zu einem Modus ist aber – sieht man ab von wenigen Intonationsformeln, die z. T. auch traditions- und lokalgebunden sind – noch nicht völlig geklärt, da die melodischen Figuren sehr eng miteinander verwandt sind. Spezifische Floskeln fehlen häufig oder tauchen in verschiedenen Modi auf. Für den heutigen Kirchensänger ist Modus gleichbedeutend mit Melodie. Der Oktoechos ist ein nachträgliches Ordnungsprinzip, durch den die alten Melodien systematisiert, aber auch verändert wurden."[498]

b) Die maronitische Kirche: Die Kirchenmusik der Maroniten unterscheidet sich von derjenigen der anderen Kirchen westsyrischen Rituses, denn: „Die Musik der Kirchen des westsyrischen Ritus weist in sich zwar gewisse Divergenzen auf, aber allen Kirchen gemeinsam ist das Prinzip des Oktoechos. Nur die Maroniten aus dem Libanon kennen dieses System nicht. Ihre Gesänge haben sich (…), besonders in den Kathedralkirchen, den temperierten Skalen angepasst und werden mit Orgelbegleitung und teilweise mehrstimmig gesungen. Der Struktur nach bestehen die syllabischen Gesänge aber auch aus verschiedenen Melodieformeln, wobei der Rhythmus entweder frei oder nach dem silbenzählenden Prinzip gestaltet wird. Neuerdings finden sich aber auch Traditionen, in denen eine Angleichung an arabische maqāmāt zu bemerken ist."[499]

---

498 Zu den liturgischen Gesängen der syrisch-orthodoxen Kirche vgl. die Veranstaltung vom 8. März 2015 im Evangelisch-reformierten Forum in St. Gallen: „Liturgische Gesänge der syrisch-orthodoxen Kirche" (8. März 2015) https://www.youtube.com/watch?v=9yqCsxaC9qA (Zugriff am 19.1.2019)

499 Zum musikalischen Erbe der maronitischen Kirche Libanons vgl. die Veranstaltung vom 9. Februar 2015 im Evangelisch-reformierten Forum in St. Gallen: „Das musikalische Erbe der maronitischen Kirche Libanons" (9. Februar 2015) https://www.youtube.com/watch?v=sIHZeoJSIks (Zugriff am 19.1.2019); zur Kirchenmusik anderer Kirchen und damit zusammenhängender Gegenstandsbereiche vgl. Roy, M.; Wernhard, E. 1996. *„Koptische Kirchenmusik"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15594&v=1.0&rs=mgg15594, Zugriff am 15.3.2019; Hannick, Christian. 1994. *„Armenische Kirchenmusik"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15094&v=1.0&rs=mgg15094, Zugriff am 15.3.2019, Kaufman Shelemay, Kay. 1994. *„Äthiopische Kirchenmusik"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15101&v=1.0&rs=mgg15101, Zugriff am 15.3.2019; Stathes, G.; Thorau, Ch. (e.a.) 2016. *„Orthodoxe Kirchenmusik"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15860&v=1.1&rs=mgg15860, Zugriff am 15.3.2019; McKinnon, J.W. 1995. *„Frühchristliche Musik"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15403&v=1.0&rs=mgg15403, Zugriff am 15.3.2019; Schuol, M.; Kammerer, S. 1998. *„Vorderasien"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16225&v=1.0&rs=mgg16225, Zugriff am 15.3.2019; Djumaev, A.; Sultanova, R.; During, J. 2016. *„Zentralasien"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16266&v=2.0&rs=mgg16266, Zugriff am 15.3.2019; Seidel, H.; Dyer, J.; Finscher, L. 2016. *„Psalm"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15933&v=1.2&rs=mgg15933, Zugriff am 15.3.2019; Webster, D.; Hannick, Ch.; Pöhlmann, E.; Schlager, K.; Ward, T.R. *„Hymnus"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15490&v=1.1&rs=mgg15490, Zugriff am 15.3.2019; Steiner, R.; Korth, H.-O. 1996. *„Liturgischer Gesang"* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15651&v=1.0&rs=mgg15651, Zugriff am 14.3.2019

- Chöre, die sich explizit auf den Islam beziehen

Es wurde im vorigen Kapitel ausführlich über Chöre mit christlichem Hintergrund gesprochen. Es gibt bzw. gab aber auch einen Chor, der am „Lebanese International Choral Festival 2015“ teilgenommen hat und sich explizit auf den Islam beruft: **The Harmony Band**. Auf der Webseite des LICF 2015 ist zu lesen:
„Harmony Band is a group of youth that started from Lebanon in 2003 with four members and expanded to end up with professional charismatic influencers. Each member enjoys characteristics & talents, which influence the youth in hearing their message in a way that is accepted by many people from the recent generations. Harmony band’s message is to build awareness in people, especially the youth, in to seeing the true image of Islam and to guide people to the right path and teachings of the Prophets, as well as, denouncing terrorism and anything that gives a bad image about Islam.“[500]

Zum Gründer von „The Harmony Band“, Adam Ali, ist auf der Webseite des LICF 2015 zu lesen: „Adam Ali, founder of The Harmony Band, LAWS Production, and B3 Productions, is a Lebanese singer, music composer, song writer and arranger. He is known to merge Western style with Oriental music. Adam has worked for many international companies as a music composer and arranger. And nowadays, he writes, arranges and composes songs for several stars in the Middle East and the West.“[501]

Adam Ali ist noch an einem weiteren Projekt beteiligt, das im Rahmen dieser Masterarbeit von Interesse ist: Er nahm auch am „Lebanese International Choral Festival 2017“ als Leiter des **Hashimi Choir** (Jordanien) teil, der sich der Tradierung bzw. Wiederbelebung von Sufi-Gesang widmet, gleichzeitig aber Vielfalt und modernen Formen aufgeschlossen gegenüber steht: „The Hashimi Choir is originally a Jordanian chanting group founded in 1994; whose aim was to revive the art of Sufi Chanting as well as to present a modern and unique example to this art. (…) As part of its ongoing endeavor to portray diversity in the art techniques it exhibits, it has founded the Hashimi Choir in 2016 as a unique trial in an attempt to present Nasheed/Chanting in the mode of Choral music. Despite the recentness of this experiment, yet the Hashimi Choir is insistent to go forth in this domain.“[502]

Ob dieser Chor einem Sufi-Orden verbunden ist und wenn ja, welchem, geht aus der Webseite des Festivals nicht hervor.

500 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/the-harmony-band-beirut-lebanon; vgl. auch die Webseite des Chors http://theharmonyband.net (Zugriff auf beide am 26.5.2019)
501 Vgl. http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/the-harmony-band-beirut-lebanon (Zugriff 26.5.2019)
502 Vgl. http://www.licfestival.org/ →Choirs → Hashimi Choir (Zugriff 12.1.2019)

Ein weiterer Chor, der Berührungs- und Bezugspunkte zum Sufismus aufweist und gemeinsam mit Sufi-Gruppen auftritt, ist der **Les Voix Du Choeur Choir (Morocco)**[503].

Im folgenden Exkurs "Islam und Musik" sollen einige Bemerkungen zum Stellenwert von Musik innerhalb des Islam bzw. innerhalb von Ausrichtungen und Strömungen, die unter diesem Begriff begreifbar sind, gemacht werden.

Exkurs: Islam und Musik

Die erste Schwierigkeit einer Behandlung des Gegenstandsbereichs „Islam und Musik" liegt in der Terminologie begründet: Was ist Islam? Und was ist Musik?

Eine Antwort auf die Frage: „Was ist Islam?" versucht Shahab Ahmed in seinem Buch „What is Islam?"[504] zu geben, indem er das historische Phänomen Islam neu bestimmt und konzeptualisiert. „Konzeptualisierung" erläutert er folgendermaßen: „By "conceptualization," I mean a general idea by which the "object" Islam may be identified and classified, such that the connection to "Islam" of all those things purportedly encompassed by, consequent upon or otherwise related to the concept—what is to be expressed by the word "Islamic"—may coherently be known, characterized and valorized. Any act of conceptualizing any object is necessarily an attempt to identify a general theory or rule to which all phenomena affiliated with that object somehow cohere as a category for meaningful analysis - whether we locate that general rule in idea, practice, substance, relation, or

503 Vgl. den Auftritt von „Les Voix Du Choeur Choir", „Mawlaya sali wa salim"(مولاي صل وسلم), mit der Sufigruppe von Meknes (https://www.youtube.com/watch?v=zlofCpXq3Aw, Zugriff am 10.2.2019); diese Gruppe dürfte der Ṭarīqa der ʿĪsāwa angehören, die in Meknes zu Beginn des 16. Jahrhunderts gegründet worden ist. In der EI ist zu lesen, dass vor allem deren spektakuläre Aufführung der *ḥaḍra* für Aufsehen gesorgt hat: „The particularity of the *ṭarīqa* results from its association of a classical Ṣūfī doctrine based on the *sharīʿa* and traditional Ṣūfī rites, such as the *dhikr*, with the practice of trance by means of music and dance. Love constitutes the core of this spiritual method, which is supposed to bring the devotees in contact with the divine reality. Such mystical states are experienced during special ceremonies composed of two parts, the *dhikr* and the *ḥaḍra*. While the *dhikr*, which consists in the recitation of Ṣūfī prayers (mainly the *ḥizb subḥān al-Dāʾim* [the litany "Glory to the Eternal"], unique to the order), is a private sequence with no musical accompaniment, the *ḥaḍra*, consisting of ritual dances and dangerous exercises done without the participant being hurt (such as eating live snakes and scorpions, swallowing broken glass, sticking needles into the body, etc.), requires the use of musical instruments (drums, flutes, and oboes) aimed at inducing a state of trance in order to experience a "spiritual audience." (…) The spectacular aspect of the rituals has aroused both fascination and resentment among outsiders. (…) Today, the Aïssaouas (ʿĪsāwa) is moving in two directions that may be able to coexist. The first involves Islamisation, with the rejection of rituals considered non-Islamic and an emphasis on the spiritual dimension, while the second aims at patrimonialisation, through the production of audio-visual materials, the creation of folk bands, and participation in music festivals inside and outside North Africa." (Andézian, Sossie, "Aïssaouas (ʿĪsāwa)", in: *Encyclopaedia of Islam, Third Edition*, Edited by: Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Everett Rowson. Brill Online. https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/encyclopaedia-of-islam-3/aissaouas-isawa-COM_22842?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.cluster.Encyclopaedia+of+Islam&s.q=A%C3%Afssaouas+%28%CA%%C4%Aas%C4%81wa%29, Zugriff am 21.7.2018); zum „Les Voix Du Choeur Choir (Morocco)" vgl. auch S. 105f. dieser Masterarbeit

504 Ahmed, Shahab. 2016. *What is Islam? The Importance of Being Islamic.* Woodstock (Princeton University Press)

process.“[505] Die größte Herausforderung einer Konzeptualisierung des Islam sieht Shahab in seiner Vielfalt: „The greatest challenge to a coherent conceptualization of Islam has been posed by the sheer diversity of - that is, range of differences between – those societies, persons, ideas and practices that identify themselves with “Islam.” This analytical dilemma has regularly been presented in terms of how, when conceptualizing Islam, to reconcile the relationship between “universal” and “local,” between “unity” and “diversity.”[506] Um aber einen angemessenen Begriff des historischen Phänomens Islam zu erreichen, ist gerade die Einbeziehung der Widersprüche bedeutsam: „(…) I identified the conceptual and practical production and accomodation of *internal contradiction* as crucial to the constitution of the human and historical phenomenon of Islam. (…) We need to resist our conceptual predisposition to conceptualize and categorize by the elimination of difference, and conceptualize and categorize, instead, *in terms of inclusion of difference.* (…) As such, the goal and touchstone of a successful conceptualization of Islam as theoretical object and analytical category must be to *locate and explain*, to the fullest degree possible, the *logic of internal contradiction that allows contradictory statements and actions to cohere meaningfully to their putative object* – whether this coherence lies in idea, imagination, practice, substance or process. Such a conceptualization should enable us to use the term „Islam/Islamic“ in a manner that *comprehends* the integritiy and identity of the complex historical and human phenomenon at play and at stake, rather than distorting or fracturing it.“[507]

Die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Konzeptualisierung des Islam beschreibt Shahab Ahmed folgendermaßen: „If we are meaningfully to conceptualize Islam we must take into account the full range of component elements and trajectories and values of human and historical Islam (…), such as *exploration, ambiguity, ambivalence, wonder, aestheticization, diffusion, differentiation, polyvalence, relativism* and *contradiction.* These component elements, trajectories and values must be accounted for alongside their counter-components of *prescription, restriction, homogenization, monovalency, orthodoxy,* and *agreement,* which have habitually and almost universally been given constitutive pride of place in conceptualizations of Islam. When we/Muslims think of human and historical Islam, it is incumbent on us/Muslims to think also of *a human and historical phenomenon of exploration, a human and historical phenomenon of ambiguity and ambivalence, a human and historical pheonomenon of relativism, and a human and historical pheonomenon of internal contradiction.* To marginalize these component elements is to fall short of coming to conceptual terms with the modes of thinking and living that are at the center of the human and historical phenomenon of Islam. Symptomatic of the marginalization of exploration, ambiguity, ambivalence,

505 Ahmed 2016, S. 6
506 Ahmed 2016, S. 6
507 Ahmed 2016, S. 302

relativism and contradiction in the conceptualization of Islam is the fact that a unique feature of the study of societies of Muslims, as compared to other societies, is that so much *value* is given and *meaning* ascribed to the *prescriptive* and *restrictive* discourses of Mulsims, such as law and creed, and so little *value* is given and *meaning* ascribed to *explorative* and *creative* discourses such as fictional literature, art and music.“[508] Shahab Ahmed schlägt daher vor: „When we think of discourse that is constitutive and representative of „Islam/Islamic“ (…) we should not gravitate reflexively to the genres of scriptural exegesis, such as commentaries on the Qur'ān and Hadith, and prescriptive works such as legal and creedal texts, but rather look *expansively* to the full gamut of genres and registers in which Muslims, *speaking and acting consciously as Muslims,* expressed that which they regarded as being of existential meaning, moment and value.“[509]

Als ein Beispiel eines explorativen und kreativen Diskurses führt Shahab „Mağnūn Laylā“ an[510]. Er schreibt dazu: „Let us turn to consider probably the most prolific example of living Islam by living fiction. While we moderns have little difficulty in conceiving, for example, of the historical person of Muḥammad Ibn ᶜAbd al-Wahhāb (1703-1792), the founder of the momentous „Wahhābī“ movement of Najd, as a historically representative and influential Islamic prototypical figure, we find it considerably more difficult to conceive of the *fictional protagonist* of the most prolifically retold of love stories, *Majnūn Laylā,* as an examplary and influential Islamic archetypal figure. While it may, at first blush, seem counter-intuitive to propose a *fictional character* as an *islamic archetype,* this is exactly who and what Majnūn is.“[511] Mağnūn ist für Shahab Ahmed der Prototyp und die Personifizierung des Ethos der Liebe: „In the intellectual articulation, literary elaboration, and social proliferation of the „*madhhab* of love,“ the figure of Majnūn was taken up by the practitioners of the *madhhab* and made the *personification of the ethos* of love. Majnūn was cast as the hero of the epic of his love for Laylā – an epic that was told and re-told in the poetry of the languages of the Balkans-to-Bengal complex (and became a major subject for miniature painting). There are probably about a hundred versions of the Majnūn Laylā epic (…) as well as modern theater plays and movies in serveral languages. (…) Majnūn - „the one possessed by passion“ - is quite simply the *archetypical lover* of the history of societies of Muslims; he is effectively the Imām of the *madhhab* of love. He has been invoked, proverbialized, metaphorized and sublimated into the image-vocabulary of the various languages spoken by Muslims to the point where he can be invoked without any need to name him at all (…). And, with the socio-literary proliferation from about the twelfth century onwards of the poetic form of the *ghazal* as the main communicative

508 Ahmed 2016, S. 303
509 Ahmed 2016, S. 304
510 Vgl. Ahmed 2016, S. 312ff.
511 Ahmed 2016, S. 312

vehicle and expression of the proliferating socio-literary theme of love to the point where the *ghazal* became the pre-eminent form of poetry recited in the societies of the Balkans-to-Bengal complex, the repeated invocation and reiteration of the Majnūn motif-vocabulary progressively and cumulatively conveyed to, and reinforced in, the consciousness of the audience of the *ghazal* the experience of Majnūn as the iconic experience of love. (…) The point is that it would have been extremely difficult for a Muslim in the Balkans-to-Bengal complex to *experience love* or *desire* without that experience taking as a locus of reference and self-identification and *meaning* the fictional figure of Majnūn (…).“[512]

Zur Beschreibung und Erfassung des historischen Phänomens Islam schlägt Shahab Ahmed eine hermeneutische Zugangsweise vor: „I should thus like to begin to answer the question *What is Islam?* by putting forward what might, at first sight, appear to be a somewhat banal proposition: that we conceptualize Islam, in the first instance, as *hermeneutical engagement* – that is, as engagement by an actor or agent with a source or object of (potential) meaning in a way that ultimately *produces meaning for the actor* by way of the source.“[513] Die Quelle, auf die Bezug genommen wird, ist die Offenbarung Gottes an Muḥammad: „The *shahādah* bears witness to the fact that the individual is affiliating his or her *self* with the historical act of God‘s Revelation to His Messenger, Muḥammad. The fact of God‘s Revelation to Muḥammad means that the historical engagement of Muslims with the Truth of the Divine necessarily constitutes/indicates a *this-worldly* engagement with *other-worldly* Truth.“[514] Von dieser Prämisse ausgehend, entwirft Shahab Ahmed ein mehrdimensionales Modell, das sich aus „Pre-Text“, „Text“ und „Con-Text“ zusammensetzt: „Inherent in the logic of the structure of the Revelatory act (*tanzīl*/sending-down; *waḥy*/intimation) is a *Revelatory premise*; namely, the premise of the Universal Reality of the Unseen God whose Truth is (in some measure) knowable and becomes (in some measure) known in the Seen. *The Text of the Revelation requires as its premise an Unseen Reality or Truth that lies beyond and behind the Text of the Revelation-in-the-Seen and upon which the act, Text and truth of Revelation are contingent*. This Unseen Reality is *ontologically prior* to and *alethically* (that is, as regards truth) *larger than* the textual product of the Revelation: it is the source of Revelation. The act and text of the Muḥammadan Revelation together represent a single historical instance and enactment of this larger and prior dimension of the reality of Revelation – which I will here term the *Pre-text* of Revelation.“[515] Das Verhältnis von geoffenbartem „Text“ zu „Pre-Text“, wie er hier kurz skizziert wurde, hat, so Shahab Ahmed, zu großen Meinungsverschiedenheiten unter den Muslimen geführt:

512 Ahmed 2016, S. 313f.
513 Ahmed 2016, S. 345
514 Ahmed 2016, S. 344
515 Ahmed 2016, S. 346f.

„The historical disagreement among Muslims has been and is over the question of *whether and in what degree and by what mechanism the Truth of the Pre-Text of Revelation may be accessed:* is the only hermeneutical engagement that is productive of Divine Truth the hermeneutical engagement with the Text, or is the hermeneutical engagement with the Text merely a developmental preliminary to a higher hermeneutical engagement with the Pre-Text, or is it possible to have a direct hermeneutical engagement with the Pre-Text without resort to the Text? To put it another way, can Truth-in-the-Pre-Text be accessed and known without the Text, or *via* the Text, or only *in* the Text?“[516] Dem entsprechen verschiedene Auffassungen und Herangehensweisen. Shahab Ahmed erläutert vier diskursive Projekte: das Projekt der Philosophen, der Sufis, der Jurisprudenz (*fiqh*) und der *Kalām*-Theologie. Er erläutert die einzelnen Projekte folgendermaßen: „(…) [T]he project of the Islamic philosophers subjects the Qur‘ān to the higher, prior and universal primacy of Reason. (…) [F]or the philosophers, Reason courses through the Pre-Text that is beyond and behind the Text; indeed, Reason *is*, for all practical and knowable and conceivable purposes, the Pre-Text from which the Text issues and of which the Text is a rationally and semantically inferior instantiation – that is, an inferior instantiation in terms of Reason and its meanings. Thus, for the philosophers, the meaning of the Text is entirely contingent on the larger and prior meaning of the Pre-Text – which is, and is knowable by, Reason. Reason, in other words, *is* Revelation.“[517] Auch der Zugang der Sufis ist „prä-textuell“: „(…) *[T]he Sufi project is also ultimately concerned with accessing the Truth of the Pre-Text of Revelation which lies beyond and behind the Truth of the Text*. But, unlike the philosophers, for whom the business of the Pre-Text, and thus the means of knowing the Truth of the Pre-Text, is Reason, for the Sufis it is Existence. For the Sufis, it is Divine Existence that courses through the cosmos: the fact that the cosmos is the expression of the Truth/Divine Existence of the Pre-Text of Revelation means that the Truth of the Pre-Text is accessible in and *via* the cosmos by *existential* knowing of the cosmos, which is the process of experiential annexation by the individual of his/her limited material existence into the limitless Universal Divine Existence (the Pre-Text). This is a holistic experience, encompassing body, mind and spirit; and thus, requiring training and disciplining of body, mind and spirit (…). When done properly, Existence *is* Revelation.“[518]

Anders verhält es sich mit dem diskursiven Projekt der Jurisprudenz (*fiqh*): „In distinction from the philosophers and the Sufis, *the hermeneutical engagement of the discursive project of Islamic* fiqh-*law is almost entirely a hermeneutical engagement with the Text.* (…) This is not to say that the discourse of *fiqh*-law does not accept the structural fact of the Revelatory Premise of the Pre-Text: it

516 Ahmed 2016, S. 347
517 Ahmed 2016, S. 348
518 Ahmed 2016, S. 350

does so fully. (…) However, the discourse of Islamic law holds, either that truth cannot be accessed directly from the Pre-Text (other than by Prophets in the form of the Text of Divine Revelation, culminating in that Text Revealed to Muḥammad), or that such truth as can be accessed directly from the Pre-Text has no probative, public and socially-actionable value – that is, no value and meaning beyond the entirely personal, subjective, and private. When the practitioners of Islamic legal methodology do seek to go beyond or behind the Text to identify underlying principles (*uṣūl*, singular *aṣl*) or values (*aḥkām*, singular *ḥukm*) or *rationes legis* (ᶜ*ilal*, singular ᶜ*illah*), they do so *via* the statements of the Text, *via* legal methodology which is, in the first instance, a methodology of the Text, and seek to justify such Pre-Textual values as are identified by these methods as being self-evidently tied to and expressed in the Text – that is, to identify Pre-Text *as* Text. The project of Islamic law thus proceeds, to the fullest extent possible, on the assumption of the necessary instructive sufficiency for human beings of communication from the Pre-Text to Messengers in/as Text – and, as such, does not, in the first instance, seek to engage directly with the Truth of the Pre-Text.“[519]

Eine Mittelposition nimmt die *Kalām*-Theologie ein: „*Kalām*-theology, on the other hand, is caught somewhere in the middle: its practioners seek truth about the Pre-Text (i.e. about God and the Unseen), but by and large confine that (rational) (…) search to hermeneutical engagement with the Text. It is this task of seeking the Pre-Text in the Text that gives rise to what is probably the historically definitive hermeneutical predicament of *kalām*-theology: namely, when and how to read the theological statements of the Text of the Qur‘ān *literally* – that is, in a manner that conforms to and is limited by the evident surface of the language of the Text; and when and how to read the theological statements of the Text of the Qur‘ān *metaphorically* – that is, in a manner that refigures the literal language of the Text to a meaning beyond and behind the evident surface. This dilemma is exemplified in the definitive stance of post-formative theology on the question of the anthropomorphic Attributes of God mentioned in the Qur‘ān: such as that God sees, or has a face (…). The discourse of post-formative *kalām*-theology accepts that these statements of the Text about the Unseen God – and, for that matter, the statements of Text about the Text itself – are limited expressions of the truth of the Pre-Text, but by-and-large insists also that we cannot know anything further about the Pre-Text of the Revelation *beyond or behind* that which has been put or translated from the Pre-Text into the words of the Text of the Revelation. This is the famous *kalām* principle of accepting Textual statements about the Pre-Text *bi-lā-kayf* – „without (asking) how“ (…) – which, in the terms I am putting forward, means *without asking the Pre-Text.*“[520]

519 Ahmed 2016, S. 353f.
520 Ahmed 2016, S. 354f.

Als dritte Komponente seines multidimensionalen Modells hermeneutischen Engagements führt Shahab Ahmed den „Con-Text“ an: „However, there is a further dimension to hermeneutical engagement with Revelation. Hermeneutical engagements, do not, of course, take place in a vacuum: rather, any hermeneutical engagement with Revelation is an act that is carried out in a historical context. And, of course, any given historical context for hermeneutical engagement contains elements that have been produced by the array of hermeneutical engagements that have preceded it. In Muslim communities of long historical standing, the context in which hermeneutical engagement takes place will have been very considerably produced and informed by previous hermeneutical engagements with Revelation. In other words, these hermeneutical engagements are taking place in a context whose components have largely already acquired meaning in terms of Islam – these are contexts which are already highly populated by the *Islamic.* (…) As *meaning produced by prior hermeneutical engagement with Revelation,* Con-Text necessarily includes the full encyclopedia of epistemologies, interpretations, identities, persons and places, structures of authority, textualities and intertextualities, motifs, symbols, values, meaningful questions and meaningful answers, agreements and disagreements, emotions and affinities and affects, aesthetics, modes of saying, doing and being, and other truth-claims and components of existential exploration and meaning-making in terms of Islam that Muslims *acting as Muslims* have produced, and to which Muslims *acting as Muslims* have attached themselves during the process of hermeneutical engagement with Revelation. Con-Text, of course, does not only take the form of textual discourse, but includes the various individual and collective practices (both experiential and ritual) that constitute action made meaningful to the actor in terms of Islam: prayer, fasting, visitation of saint-tombs, *dhikr* and *samāᶜ* (…). Con-Text is thus the entire accumulated *lexicon of means and meanings of Islam* that has been historically generated and recorded up to any given moment: it is the full *historical vocabulary of Islam* at any given moment.“[521]

Daraus ergibt sich für Shahab Ahmed neben den vier genannten diskursiven Projekten der Philosophen, Sufis, der Jurisprudenz (*fiqh*) und der *Kalām*-Theologie eine Vielzahl anderer Diskurse: „(…) discourses of individual and collective self-conceptualization, self-exploration, self-expression and self-communication; discourses which often take the form of *fiction* in prose or poetry – forms of communication that are usually called „literature“ or the „literary“ (…). However, I would like now to remind the reader that it is of fundamental importance *not* to enter into the mental habit of thinking of these projects and their practitioners as somehow discursively and socially sealed off from one another – that is, as hard-shelled bodies that only bump into each other to clash or repel. To the contrary: in the lived experience of a Muslim, these projects and discourses

521 Ahmed 2016, S. 356f.

intercommunicate and interpenetrate. It is of signal conceptual importance to bear in (the front-and-center-of) one's mind that the range of hermeneutical engagements represented by these various projects and discourses (…) - encompassing their practitioners and practices, their readings and texts, their prosopographies and communities, their geographies and histories, their values and dispositions, their rituals and practices, their narratives and judgements, their ethics and aesthetics, their methods and truths, their means and meanings – *in the plentitude and complexity of their agreements*, all entered into the Con-Text and were thus all (at least potentially) available in the differentiated palette and vast lexicon of the Con-Text for enlistment and mobilization and affiliation and synthesization by the individual Muslim actor (or collectivity of Muslims) in any given time and place."[522]

Damit ist eine mögliche Antwort auf die Frage: „Was ist Islam?" gegeben. In diesem Kapitel „Islam und Musik" soll aber auch die Frage „Was ist Musik?" gestellt werden. Auch diese ist nicht ohne weiteres zu beantworten, denn eine äquivalente Bezeichnung für Musik im abendländischen Sinn existiert im Arabisch-Muslimischen Kontext nicht. Shahab Ahmed schreibt dazu: „It is interesting to note that, unlike the debate over the pairing of the word "Islamic" in "Islamic art" or "Islamic philosophy," the term "Islamic music" is almost never used - and if it is, then only for devotional (i.e., "religious") music (…) - all non-devotional music being per definitionem non-religious and thus non-Islamic."[523]

Louis Ibsen al-Farūqī schreibt dazu in ihrem Aufsatz „Music, Musicians and Muslim Law"[524] aus einer Perspektive, die von den vier von Shahab Ahmed angeführten Projekten (Philosophie, Sufismus, *Fiqh*/Jurisprudenz und *Kalām*-Theologie) am ehesten dem Projekt der Jurisprudenz (*Fiqh*) zugeordnet werden könnte: „For most English-speakers the term music means the art and science of combining vocal and/or instrumental sounds or tones so as to form a wide variety of structurally, aesthetically, and emotionally satisfying expressions of a culture's underlying belief system. Under such a definition, music generally includes all types of aural aesthetic expression, regardless of their function or the context of their performance. Mūsīqā is the Arabic term often equated with this concept by Western ethnomusicologists, by Islamicists, and even in some cases by Muslim scholars and laymen. Borrowed from the Greek language by the Muslims of the 8th-10th centuries, the term mūsīqā has had various connotations in Islamic history; (...) but only when used in the loosest sense has it been regarded by members of Muslim society as synonymous with the term "music" as defined above. Instead, in most instances, it applies only to certain secular musical genres of the culture. (…) Nor is there another recognized Arabic expression that could be equated

522 Ahmed 2016, S. 386f.
523 Ahmed 2016, S. 425
524 Faruqi, Louis Ibsen al. 1985. „Music, Musicians and Muslim Law". In: *Asian Music*, Vol. 17, No. 1, S. 3-36

with the very inclusive English term music. For example, the Arabic word ghinā' means (secular) singing, and therefore is generally exclusive of all forms of purely instrumental music. The same term has sometimes been used to mean all secular music, whether performed by vocalists, instrumentalists, or a combination of these. In this sense, it still excludes all religious genres. Samāʿ (lit., listening) has designated the vocal and instrumental music used in the context of the dhikr (remembrance [of God]) rituals of the Ṣūfī or mystical brotherhoods, but it often does not include music – even the same type of music - performed in other secular or religious contexts. Taṭrīb is a term that has the literal meaning of "the act of delighting or enrapturing through sound." This expression denoting both recited poetic and performed musical expression has sometimes been used as a loose equivalent for music, but it too is not inclusive of all types of pitched-sound art in the Muslim world. Its connotation of and association with sensual enjoyment make it Islamically unsuitable for labeling most religious genres. Lahw (entertainment), another word that has sometimes been used to translate music, actually applies to a much wider category including all types of amusement. When used in a narrower, musical sense, it pertains only to secular music."[525]

Eine weitere Schwierigkeit für die Einordnung von Musik ergibt sich durch die schriftlichen Quellen. Als vorrangigste Quelle gilt der Koran, zum Thema „Musik" finden sich aber keine bzw. nur indirekte Belege. Henry George Farmer schreibt dazu in „A History of Arabian Music to the XIIIth Century"[526]: „One of the most perplexing points in Islām is its attitude towards music, and since centuries its legists have argued the question whether listening to music (*al-samāᶜ*) is lawful or not. It is not easy to comprehend how the question arose, seeing that there is not a word of direct censure against music in the *Qurʻān*, and above all, in face of the fact that music was almost an indispensible item in the social life of the Arabs."[527]
Farmer führt einige Koranverse an, um zu zeigen, wie breit der Interpretationsspielraum im Koran sowohl in Bezug auf ein Verbot als auch auf Erlaubtheit von Musikhören ist: Als Hinweis für die Erlaubtheit führt er Koranvers 35:1 an („He increases in His Creatures that which He wills", der als Hinweis auf die „Beautiful Voice" interpretiert wird), wohingegen 31:19 („… denn siehe, die scheußlichste aller Stimmen ist die (laute) Stimme der Esel")[528] als negative Auslegung der „Beautiful Voice" aufgefasst wird. Weiters führt Farmer als möglichen Hinweis auf Erlaubtheit Koranvers 7:30 an („Say, who hath forbidden the adornment of Allāh which he hath provided for

525 Al-Faruqi 1985, S. 6f.
526 Farmer, Henry George. 1967. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century.* 46 Great Russell Street, London, W.C. (Opposite the British Museum) (Luzac&Co., Ltd.)
527 Farmer 1967, S. 22; vgl. Shiloah 1995, S. 31f.
528 In der Übersetzung von Muḥammad Asad 2009, S. 786; (Farmer zitiert diesen Vers als 31:18 und übersetzt mit „Verily, the worse liked of voices is the voice of the ass"; vgl. Farmer 1967, S. 22)

His creatures“)[529]. Als einen Hauptgrund für die Ablehnung von Musik nennt Farmer Muḥammad‘s Aversion gegen Dichtung: „(…) [T]he objectors aver that singing is „unlawful“ because it employs poetry, and they point to the Prophet‘s denunciation of poets in *Sūra*, xxxi, 5-6, where he says -, „There is one who purchases a ludicrous story, that he may seduce men from the way of Allāh, without knowledge, and may laugh the same to scorn: these shall suffer a shameful punishment.“[530]

Gemeint ist hier Farmer zufolge der Dichter an-Naḍr b. al-Ḥāriṯ, „(…) whose Pagan song and story were being more readily listened to at first than were the „Revelations“ of the Prophet Muḥammad.“[531]

Otterbeck und Ackfeldt stimmen in ihrem Aufsatz „Music and Islam“[532] weitgehend mit Farmer überein: „One might expect the Qur’an to have a say in the matter, not least considering its being rumored to be a book of rules (which it primarily is not). A clear statement on the act of playing music does not appear in the Qur’an when it describes social life or advises on morals. (...) Still, there is a long and strong tradition connecting, for example, surat Luqman’s (31) verse 6 to music. The words “*lahwa-l-hadith*” (often translated as *idle tales*), in connection with those telling tales leading people away from the path of Allah, were very early on interpreted as referring to music (…). Contrary to this, other theologians have associated music with an idea of “the beautiful voice” given to prophets and the beautiful blessings from God and, thus, have argued for music’s legality (...).“[533]

Al-Kanadi führt in seiner Schrift „The Islamic Ruling on Music and Singing“[534] sowohl Koranverse an, die er als Hinweise für die Erlaubtheit von Musik und Gesang auslegt (17:55; 38:41-42)[535], als auch solche, die er als ein Verbot interpretiert (53:59-62; 17:64; 31:6)[536]. Aber auch er kommt zu dem Schluss, dass weder für die eine noch für die andere Position explizit und ausreichend Beweismaterial in allen angeführten Koranzitaten vorhanden ist. Er schreibt: „Thus, this issue

529 Vgl. Farmer 1967, S. 22f.; (Muḥammad Asad 2009, S. 274 übersetzt Vers 7:32 mit: „Sag: „Wen gibt es, die Schönheit zu verbieten, die Gott für seine Geschöpfe hervorgebracht hat, und die guten Dinge unter den Mitteln der Versorgung?“)

530 Farmer 1967, S. 23; Muḥammad Asad 2009, S. 783f. zitiert diesen Vers als 31:6-7;

531 Farmer 1967, S. 23; Über die Einstellung von Muḥammad zu den Dichtern schreibt Farmer: „There can be little doubt but that Muḥammad feared the poets and minstrels, and stopped at nothing to accomplish their discredit and even distruction, as we know in the case of Kaᶜb ibn al-Ashraf, Kaᶜab ibn Zuhair and Al-Naḍr ibn al-Ḥāriṯ.“ (Farmer 1967, S. 23)

532 Otterbeck J.; Ackfeldt A. 2012. „Music and Islam“. In: *Contemporary Islam*, Vol. 6, S. 227-233

533 Otterbeck/Ackfeldt 2012, S. 229

534 Vgl. Al-Kanadi, Abu Bilal Mustafa. o.J. *The Islamic Ruling on Music and Singing:* https://ia801205.us.archive.org/6/items/TheIslamicRulingOnMusicAndSingingByAbuBilalMustafaAlKanadi/The%20Islamic%20ruling%20on%20music%20and%20singing%20by%20Abu%20Bilal%20Mustafa%20al-Kanadi.pdf, Zugriff am 26.5.2019 (Download von archive.org) bzw.: https://d1.islamhouse.com/data/en/ih_books/single/en_Music_and_Singing.pdf, Zugriff am 26.5.2019

535 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 5ff.

536 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 6ff.

requires other external proofs which are both clear and categorical, so as not to leave the least bit of doubt in the mind of the conscientious, truth-seeking believer. In order to achieve such a lofty, yet absolutely vital objective, it is necessary to turn to the second source of the Islamic shari'ah, the authentic sunnah of Allah's Messenger (upon whom be blessings and peace).“[537]

Damit ist die Hauptquelle genannt, die sowohl für Rechtfertigungen eines Verbotes als auch Erlaubtheit von Musik, Gesang und dem Hören von Musik und Gesang herangezogen wird: die Hadithe.

Farmer führt sowohl Hadithe an, die ein Verbot von Musik rechtfertigen[538], als auch solche, die deren Erlaubtheit unterstützen[539]: letztere sind ihm zufolge, auch wenn sie nicht so zahlreich sind, genauso schwer zu gewichten wie erstere.

Als Rechtfertigung eines Verbots führt er u.a. jenen Hadith an, der durch ᶜĀ'iša, die Frau des Propheten, überliefert wurde: „Verily, Allāh hath made the singing girl (*qaina*) unlawful, and the selling of her and her price and teaching her.“[540] Als Beleg für die Erlaubtheit von Musik führt Farmer u.a. jenen Hadith an, der von ᶜĀ'iša berichtet: „(…) [T]here is the story of ᶜĀ'isha who took to one of the Anṣār his bride. When she returned, Muḥammad said to her, - „Did you lead the girl to her husband?“ And ᶜĀ'isha answered, - „Yes.“ He then said, - „And did you not send someone who could sing?“ And ᶜĀ'isha answered, - „No.“ Then the Prophet said, - „Surely you knew that the Anṣār are people who delight in the *ghazal* (love song).“[541]

Als ein weiteres Beispiel für die Erlaubtheit von Musik führt Farmer unter Berufung auf al-Ġazālī an: „Allāh listens more intently to a man with a Beautiful Voice reading the *Qur'ān* than does a master of a singing-girl to her singing.“[542] Und weiters schreibt er: „Al-Ghazālī testifies that the *ḥudā'* [caravan song] „did not cease to be one of the customs of the Arabs in the time of the Apostle

537 Al-Kanadi o.J., S. 10
538 Vgl. Farmer 1967, S. 24f.
539 Vgl. Farmer 1967, S. 25ff.
540 Farmer 1967, S. 24 (Farmer fügt aber ebenda als Entlasung sogleich hinzu: „Al-Ghazālī says that this *Ḥadīth* only refers to the singing girl of the taverns.“)
541 Farmer 1967, S. 27 (ᶜ*Iqd al-farīd*, iii, 178); auch Yusūf al-Qaradāwī führt diesen Hadith in einer Fatwa als Rechtfertigung für die Erlaubtheit von Musik unter bestimmten Umständen an (vgl. https://islamictextinstitute.co.za/on-music-and-singing-fatwa-by-shaykh-yusuf-al-qaradawi/, Zugriff am 27.5.2019); al-Qaradāwī hat mit seinem Auftritt am 18. Februar 2011 in Kairo entscheidend zur Vereinnahmung des „Arabischen Frühlings“ in Ägypten durch die Muslimbrüder beigetragen (vgl. Bostom, Andrew. 2011. *Qaradawi, the "Arab Spring" and The Treason of the Intellectuals* https://www.andrewbostom.org/2011/12/qaradawi-the-arab-spring-and-the-treason-of-the-intellectuals/, posted am 4.12.2011; Zugriff am 27.5.2019)
542 Farmer 1967, S. 25

of Allāh, and in the time of the ‚Companions', and that it is nothing but poems equipped with agreeable sounds (*ṣawāt ṭayyiba*) and measured melodies (*alḥān mauzūna*).“[543]

Im Gegensatz zu Farmer findet al-Kanadī keine Hadithe, die eine Erlaubtheit von Musik rechtfertigen. Er schreibt: „A meticulous, critical analysis of the relevant texts from the hadeeth literature reveals that, contrary to the commonly-held belief, there are a number of authentic narrations from the prophetic sunnah which clearly point to the indisputable fact that music, instruments, singing to accompaniment, etc. are objects prohibited by the Islamic Shar'iah. The exceptions to this general rule are specific, limited types of innocent singing or chanting without any instrumental accompaniment or to the accompaniment of the simple hand drum (daff) on certain occasions designated by the sunnah.“[544]

Um diese Behauptung zu untermauern, führt al-Kanadi eine Reihe von Hadithen an, die durch al-Buḫārī[545], Ibn Māğa[546], Aḥmad b. Ḥanbal[547], al-Ḥākim an-Nīsābūrī[548] und Abū Bakr aš-Šāfiʿī[549] überliefert sind; weiters den Konsenus der Propheten-Gefährten[550] und der Propheten-Nachfolger, Imame und Gelehrten nach ihnen, darunter die Namensgeber der vier Rechtsschulen Abū Ḥanīfa, Mālik, Šāfiʿī und Aḥmad b. Ḥanbal[551].

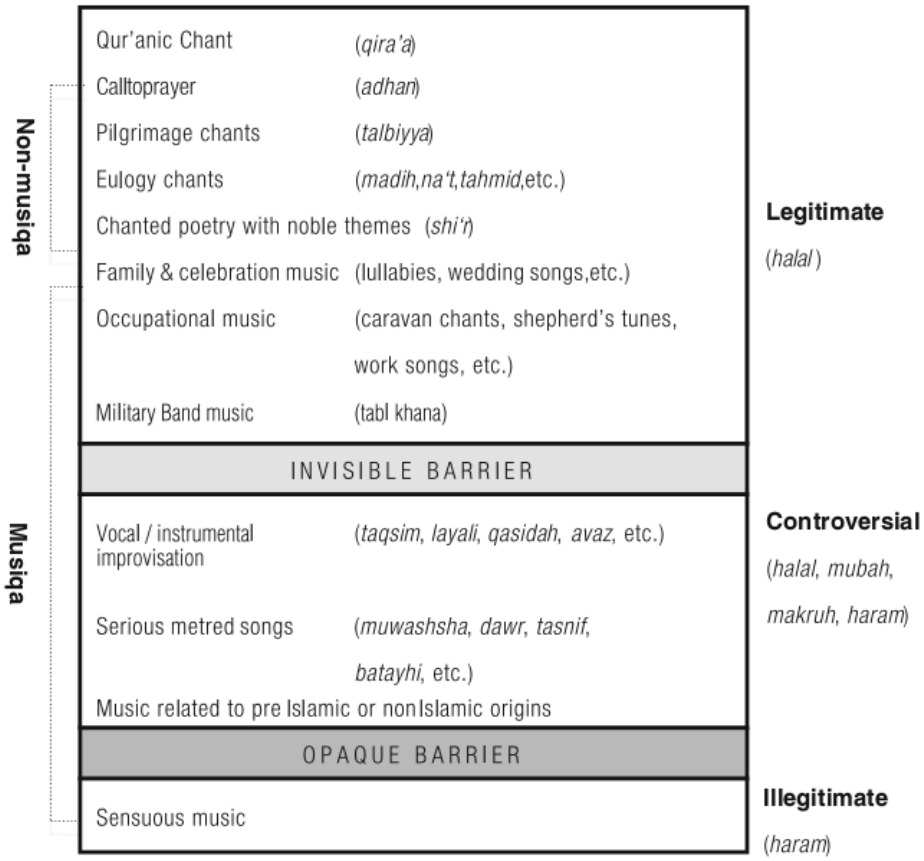
Al-Kanadi kommt zu dem Schluss: „In conclusion, the general consensus of the companions, taabiᶜeen and the following generations of Islamic scholars up to the present day, including the four Imams, points to the ruling of prohibition of music and song (other than the exceptions to be mentioned later). (…) There is agreement among the four imams that all musical instruments (...) (ma'aazif) are forbidden.“[552]

Zu Ibn Ḥazm, Ibn al-ᶜArabī und al-Ġazālī, die oft als Autoritäten für eine Rechtfertigung der Erlaubtheit von Musik herangezogen werden, schreibt al-Kanadi: „A group of later scholars often referred to as maintaining the view of permissiblility are Ibn Hazm, (…) Ibnul-Arabi (...) and Al-Ghazaali.(...) A final reply to them is a quotation from the oft-repeated words of Ibn Hazm himself: "It is incumbent upon us that we do not accept the saying of any person after Allah's Messenger,

543 Farmer 1967, S. 25f. (al-Ghazali, op. Cit. 217); zu al-Ġazālī vgl. die Anmerkungen zu Fatwa 3187 (Islamonline), S. 150-152 dieser Masterarbeit
544 al-Kanadī o.J., S. 10
545 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 10ff.
546 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 13f.
547 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 14
548 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 14f.
549 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 15
550 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 22f.
551 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 23ff.
552 Vgl. al-Kanadi o.J., S. 26; ausgenommen von diesem Verbot ist nur die kleine Handtrommel „Daff“ vgl. al-Kanadi o.J., S. 32, Fußnote 136)

unless such a person authentically relates it back to the Prophet (peace and blessing be upon him)."[553] Und zu al-Ġazālī schreibt er: „The latter scholar of this group, Al-Ghazaali, is often quoted by some (*148) as having maintained a view of permissibility. It must be made clear that he argued in favor of only innocent singing, physical sport and entertainment. Nowhere did he mention or argue in favor of the permissibility of musical instruments or musical accompaniment to singing. Thus, those who quote him as a proof for the legality of music commit a gross error and do him a great injustice, for they impute to him that which he himself did not claim.“[554]

Otterbeck und Ackfeldt stimmen mit al-Kanadi darin überein, dass Hadithe die Hauptquelle sowohl für die Erlaubtheit als auch ein Verbot von Musik sind, zeichnen aber ein differenzierteres Bild als dieser: „Still, the main arguments are drawn from the hadiths, where much more direct comments on music (instruments, singing, etc.) are made. Muhammad is said to have encouraged occupational songs and songs at weddings, but he is also reported as having prophesied that music is one of the signs of the moral chaos toward the end of time. The discussion has resulted in music being divided into different types. Probably the most efficient way of communicating the different categories and opinions is the table drawn up by Lois al-Faruqi (...)“[555]:



553 Al-Kanadi o.J., S. 26

554 Al-Kanadi o.J., S. 27; die im Text angeführte Fußnote 148 lautet: „(*148) Such as Yoosuf Qardaawi in his Al-Halaal wal Haraam Fil Islam, pp. 292-293.“ (al-Kanadi o.J., S. 33)

555 Otterbeck/Ackfeldt 2012, S. 229f.; die Tabelle von al-Farūqī ist entnommen aus Otterbeck/Ackfeldt 2012, S. 230; dieselbe Tabelle befindet sich auch in Faruqi 1985, S. 8

Um Verwirrung durch Begriffe wie „mūsīqā“, „ġinā’“ und „taṭrīb“ zu vermeiden, rückt Lois Ibsen al-Farūqī in ihrem Aufsatz „Music, Musicians and Muslim Law“[556] von der Bezeichnung „Musik“ im islamischen Kontext generell ab und ersetzt sie durch den Begriff der „handasat aṣ-ṣawt“[557]. An oberster Stelle steht in ihrem Modell die Koranrezitation: „The pitched recitation of the Holy Qur’ān stands at the peak of importance and acceptability in the Muslim hierarchy of handasah al-ṣawt. Over the centuries this solo, vocal improvisational chant has enjoyed the full and unequivocal acceptance and support of both the religion and the society.“[558] Auf darunterliegenden Stufen lässt sie weitere Formen als legitim gelten wie den *Aḏān*, den *Tahlīl*, die *Talbīya* (Gesänge während der Pilgerfahrt, der Hajj), die *Takbīrāt* (Lobpreisungen, gesungen aus Anlass von *ᶜĪd al-Fitr* und *ᶜĪd al-Aḍḥā*), den *Madīḥ*, ebenso wie Lob- (*Taṣbīḥ*) und Dankgesänge (*Ḥamd*, *Taḥmīd*): „Even the recitation or intoning of shiᶜr (poetry) with noble themes falls within the acceptable non-musiqa grouping. The best examples of such poetry have remained so close in substance and performance to the culture's handasah al ṣawt prototype, Qur'ānic cantillation, that they have suffered a minimum of cultural suppression and have been given the legitimizing support and appreciation, even esteem, of the vast majority of the community throughout the centuries. Only when text and context departed from Islamic ethical norms has the appreciation of chanted shi'r been questioned.“[559]
Al-Farūqī sieht noch drei weitere legitime Formen: „The first of these includes various types of family and celebration music such as lullabies, women's songs, and music for weddings, family and religious celebrations. (…). The next level of the hierarchy, another category of genres widely accepted and considered to be ḥalāl, includes caravan chants (ḥidā’, rajaz, rukbān), shepherds' tunes, and work songs. It has been labeled Occupational Music. The last level within the legitimate or ḥalāl group comprises music of the Military Band (known in Arabic as the ṭabl khānah) that has been used through the centuries to rally for battle as well as to provide entertainment for public celebrations.“[560]
An dieser Stelle ihrer Untersuchung zieht al-Farūqī aber eine „unsichtbare Grenze“ ein: „I call it an "invisible barrier," for it is one that has sometimes been heeded and sometimes ignored or transcended by particular individuals, groups, and/or communities within the Muslim world. This barrier separates those forms of ṣawtī art that have consistently been viewed as ḥalāl from those that have been considered by some to be questionable, by others, either dangerous or disapproved.

556 Faruqi, Louis Ibsen al. 1985. „Music, Musicians and Muslim Law“. In: *Asian Music*, Vol. 17, No. 1, S. 3-36
557 Vgl. Faruqi 1985, S. 6ff.
558 Faruqi 1985, S. 9
559 Faruqi 1985, S. 10
560 Faruqi 1985, S. 10

At the top of the second composite section of the hierarchy we find free rhythmed Vocal and Instrumental Improvisations, e.g., layālī, āvāz, taqsīm and istikhbār. Because of their formal and stylistic similarity to qirā'ah, these genres have also been favored by a large percentage of the population, though they were not universally approved. Below the level of such improvisations are the Metered Vocal and Instrumental Compositions, e.g., muwashshaḥah, dawr, taṣnīf, bashraf, muqaddimah, samā'ī, etc. These have also been enjoyed and considered harmless by a sizable though somewhat smaller segment of the society. Below them is the level of Music related to Pre-Islamic or Non-Islamic Origins, e.g., the gamelan and kulintang traditions of southeast Asia, the polyphonic and polymetric music of sub-Saharan Africa, the symphonic music of mid-twentieth-century Egypt, etc. It includes music of which Muslim religious leaders have generally disapproved because of its relationship to other religious traditions, ideas, and practices. Islamic society has customarily shown great tolerance for such music of new converts, as its religious leaders endeavored to progressively deepen and widen the influence of Islam on all aspects of their lives. Examples of these three categories of music labeled "controversial" have been popular with many Muslims in various parts of the Islamic world.“[561]

Als letzte Gruppe führt al-Farūqī die illegitimen (*ḥarām*) Formen an, die sie durch eine sehr klare, opake Linie von den legitimen Formen abgrenzt: „Finally, the lowest level of the hierarchy is given to that sensuous music that is performed in association with condemned activities, or that is thought to incite to such prohibited practices as consumption of drugs and alcohol, lust, prostitution, etc. This last level is separated from the others in the Table by a solid black line, for it is below this barrier that Muslims have been consistently unwilling to accord their approval.“[562]

Diese Haltung kommt auch klar in zeitgenössischen Fatwas[563] zum Ausdruck, die Musik als *ḥarām* betrachten und ablehnen, wenn sie mit illegitimen und verbotenen Praktiken in Verbindung steht. So schließt sich der Ratgeber in **Fatwa 14616 (islamonline)**[564] dieser Ansicht an, räumt allerdings ein, dass das Thema kontroversiell diskutiert wird, sobald der Gesang von jeder Anzüglich- und Schlüpfrigkeit frei ist: Als Autorität für diese Ansicht wird Šayḫ al-Qaradāwī angeführt[565]. Dieser lässt auch melodiefähige Musikinstrumente zu, andere Rechtsgelehrte hingegen verbieten diese und lassen nur die Rahmentrommel (*Daff*) zu. Die Fatwa schließt mit dem Rat: „Wer also von seinem

561 Faruqi 1985, S. 11f.
562 Faruqi 1985, S. 12
563 Die hier angeführten Beispiele stammen von den Internetportalen „Islamonline“ (https://fatwa.islamonline.net, Zugriff am 20.2.2018) und „Islamweb“ (http://www.islamweb.net/ar/fatwa/, Zugriff am 20.2.2018)
564 Vgl. https://fatwa.islamonline.net/14616, Zugriff am 20.2.2018; diese Fatwā ist bedauerlicherweise nicht mehr online verfügbar)
565 Vgl. S. 144, Fußnote 541 dieser Masterarbeit

Glauben Schande abhalten will, soll sich des Gesanges insgesamt und ebenso aller Musikinstrumente enthalten.“[566]

Dass es sehr auf die Umstände der Musikdarbietung ankommt, die entscheidend sind für Erlaubtheit oder ein Verbot, kommt auch in **Fatwa 361 (Islamonline)**[567] zum Ausdruck: Musik gilt als erlaubt, sofern sie der Erholung dient, die Herzen erfreut, den Ohren ein Genuss ist und nichts Obszönes oder Vulgäres enthält und nicht zu sündhaftem Verhalten anregt.

Eine Episode, die sich auf die Überlieferung von al-Buḫārī und Muslim stützt, wird herangezogen, um die Erlaubtheit von Musik zu rechtfertigen: Der Prophet und seine Gattin ᶜĀ’iša hören in der Moschee musizierende Abessinier. Der Prophet ermuntert sie, weiterzuspielen. Als Hinweise für die Erlaubtheit von Musik führt al-Ġazālī an: 1. der allgemein be- und anerkannte Brauch des Spielens und der Art und Weise des Tanzens und Singens der Abessienier; 2. die Aufführung der Darbietung in der Moschee; 3. der Ausspruch des Propheten: „Weiter so, oh Stamm Arfada!“ Dies sei eine Aufforderung zum Musizieren bzw. eine Bitte: Wie könnte es also verboten sein? 4. Des Propheten Einschreiten gegen Abu Bakr und ᶜUmar, die es verurteilen und verbieten wollen; 5. Die lang anhaltende Aufmerksamkeit, die der Prophet der Aufführung widmet und ob sie für ᶜĀ’iša geeignet und ihr angemessen sei: Darin sei, so al-Ġazālī, ein Hinweis darauf enthalten, dass Musik eine Wohltat der Schöpfung sei, die Herzen der Frauen und der Kinder geschmeidig mache und der Rauheit, wie sie durch Enthaltsamkeit, Asketismus und dem Abstandnehmen von Musik und deren Verbot entstehe, vorzuziehen sei. 6. Seine, des Propheten, Frage an ᶜĀ’iša, ob sie der Musikdarbietung folgen wolle. 7. Die Erlaubnis des Propheten an die beiden Mädchen, zu singen und die Daff (Trommel) zu schlagen (…).

Es wird in dieser Fatwa aber ausdrücklich darauf hingewiesen, dass alle prophetischen Hadithe bezüglich Musik und Gesang schwach sind und durch die Hadithgelehrten in Zweifel gezogen werden.

Ein Verbot von Musik wird in Fatwa 361 erst durch deren Verbindung mit verbotenen Praktiken wie Alkohol, Exzesse etc. begründet. Unter Berufung auf Sure Luqman (31:6) wird Musik als eine eitle Geschwätzigkeit (modernes Vergnügen) dargestellt und ausdrücklich der „Advocatus diaboli“ gegeißelt, der anderen Verderbliches einzureden versucht: „Unter den Menschen gibt es einige, die durch eitles Geschwätz (neuartige Vergnügungen) andere vom rechten Pfad Gottes ohne deren

566 Vgl. https://fatwa.islamonline.net/14616, Zugriff am 20.2.2018 (Fatwa 14616 bezieht sich auf andere Fatwas, die die „Vereinigung der Scharia-Rechtsgelehrten Amerikas“ erlassen haben und sich auf aš-Šawkānī (gest. 1834) und das achte Kapitel seines Buches „Nayl al-awṭār“ über Musikinstrumente (das Instrument der Unterhaltung) stützen, in dem er ein absolutes Verbot des Musikhörens (samāᶜ) aufhebt. Dennoch, so seine Ansicht, bleibe der Fall auch dann ambig, wenn er aus dem Umfeld des Verbotenen heraustrete, und die aufrichtigen Gläubigen tun gut daran, derlei aufzugeben, insbesondere dann, wenn es mit zweifelhaften Attributen (obszöne Sprache etc.) beladen ist.

567 Vgl. https://fatwa.islamonline.net/361, Zugriff am 20.2.2018

Wissen abweichen lassen und sich aus ihm [dem rechten Pfad Gottes] einen Jux machen: Jenen wird schmachvolle Strafe zuteil.“

Der bereits von al-Kanadi erwähnte Ibn Ḥazm wird in Fatwa 361 herangezogen, um durch den Verweis auf die Intention das Verhältnis von Rechtleitung und Abweichung zu demonstrieren. Ibn Hazm nimmt Bezug auf einen Hadith[568], wenn er schreibt, dass die Handlungen durch Intentionen (Absichten) bestimmt werden und allen Ausführungen bestimmte Intentionen (Absichten) zugrunde liegen: Wer also beabsichtigt, Musik zu hören, um ungehorsam gegenüber Gott zu sein, der ist wahrlich böse – was ebenso für alles gilt, was nicht mit Musik zu tun hat, aber von derselben Absicht getragen wird. Wer aber durch Musik(hören) beabsichtigt, sich zu erholen, um dadurch seinen Gehorsam gegenüber Gott, dem Erhabenen und Preiswürdigen, zu stärken und sich selbst dadurch zu Pietät (Frömmigkeit) anregt, der ist gehorsam und gut. Diese Wahl ermöglicht ihm der Gerechte, der dafür verantwortlich ist, dass er sich sowohl für die eine, als auch die andere Variante entscheiden kann. Wer aber weder nach Frömmigkeit noch nach Ungehorsam strebt, der ist von Falschheit freigesprochen (…).[569]

Fatwa 361 warnt alles in allem vor dem Exzess und ruft zu einem maßvollen Leben auf, das in Übereinstimmung mit islamischen Grundsätzen stehen soll.

Eine differenzierte Betrachtungsweise, wie Musik und Gesang einzuschätzen seien, gibt auch **Fatwa 3187 (Islamonline)**[570] unter Bezugnahme auf al-Ġazālī: Als Grundlage wird das achte Kapitel (das „Buch der Wissenschaften vom (Musik-)Hören und der Ekstase“ - *Kitāb ādāb samāᶜ wa-l-waǧd*) aus dem zweiten Teil („Über die Gewohnheiten“ - *Rubᶜ ᶜibādāt*) der *Iḥyā ᶜulūm ad-dīn* herangezogen[571].

Al-Ġazālī führt darin u.a. an, dass es wohlausgewogene Kläge gäbe, wie den Gesang der Nachtigall und der Turteltaube. Es sei unmöglich, dass das Hören dieser Laute verboten sei, allein aus dem Grund, weil sie angenehm und wohlausgewogen sind. In Analogie dazu gebe es ebenso wohlausgewogene Laute, wie diejenigen der Menschen als auch solche, die durch einen (Metall)-Ring (*ḥalqa*), einen Stock (*qaḍīb*), eine *Ṭabl*, eine *Daff* oder ähnliches hervorgebracht werden.

568 Der Hadith lautet: „إنما الأمال بالنيات و إنما لكل أمرىء ما نوى" (vgl. https://fatwa.islamonline.net/361, Zugriff am 20.2.2018)

569 Vgl. https://fatwa.islamonline.net/361, Zugriff am 20.2.2018

570 Vgl. https://fatwa.islamonline.net/3187, Zugriff am 20.2.2018

571 Vgl. al-Ġazālī, Abū Ḥāmid Muḥammad b. Muḥammad. 2005. *Iḥyā’ ulūm ad-dīn*. Beirut (Dār Ibn Ḥazm), S. 738-781; Eine Übersetzung davon bietet MacDonald, Duncan B. 1901. „Emotional Religion in Islām as affected by Music and Singing“. In: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, S. 195-252 und S. 705-748; sowie MacDonald, Duncan B. 1902. „Emotional Religion in Islām as affected by Music and Singing“. In: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, (Jan., 1902)*, *S*. 1-28; vgl. auch Ribera 1970, S. 90ff.

Ausgenommen davon sind die *al-Malāhī*, die Saiteninstrumente (*al-awtār*) und die Flöten (*al-mazāmīr*), die das Gesetz (*al-shar^{c}*) mit einem Verbot belegt und nicht zum Vergnügen freigegeben hat. Nicht des Vergnügens wegen werden sie verboten, denn sonst müssten in Analogie dazu alle Dinge, die dem Menschen Vergnügen bereiten, auf dieselbe Art beurteilt werden. Da aber Alkohol verboten worden ist und die Raserei, die durch ihn verursacht wird, bis zum Exzess geht, wird gemeinsam mit ihm alles für verboten erklärt, das im weiteren Sinn Kennzeichen der Familie der Trinkfreudigen ist: Darunter fallen von den Musikinstrumenten die Saiteninstrumente (*al-awtār*) und die Flöten (*al-mazāmīr*).
Es gebe aber eine natürliche Ausgewogenheit im Gesang, die das weinende Kind zum Schweigen bringe oder das Kamel besänftige und gefügig mache wie in der *Ḥudā'*, dem Lied während eines Kamelritts, oder wie sie in der Dichtung enthalten sei und gelegentlich auch durch Saiteninstrumente erzeugt werde: Es komme sehr auf die Umstände an, in denen Musik und Gesang wirken. Ein absolutes Urteil bezüglich Erlaubtheit oder Verbot sei schwer zu fällen sondern müsse aus dem Herzen kommen.

Als erlaubt führt al-Ġazālī Musik an, die während der Ḥağğ mit *Ṭabl* und *Šāhīn*, verboten aber diejenige, die mit Saiteninstrumenten (*al-awtār*) und Flöten (*al-mazāmīr*) erzeugt wird; weiters die Kriegsmusik, die die Tapferkeit befördert, besonders unter Einsatz des Versmaßes des *Rağaz;* auch die Wehklagen sind erlaubt, die während der Zeit des Trauerns erklingen.
Weiters ist Musik und Musikhören erlaubt, wenn das damit einhergehende Vergnügen erlaubt ist wie zuzeiten der Festtage (*ayām al-^{c}īd*) und zur Hochzeit (*al-^{c}urs*); auch das Hören von Liebes-(Minne)liedern, wenn die Liebe zwischen den beiden davon Betroffenen erlaubt ist, wie z.B. das Lied einer Gattin, die ihrem Gatten ein Lied singt. Und schließlich ist auch das Lied zur Lobpreisung Gottes erlaubt.

Al-Ġazālī führt fünf Punkte an, an denen Musik verboten ist: „I say that it is unlawful with five accidents – an accident in him who produces the poetry or music, an accident in the instrument that is used, an accident in the content of the poetry, an accident in the person of the listener or in his perseverance, and an accident that consists in his being of the commonality of creation.“[572]
Unter Punkt 1 ist eine Frau als Produzentin der Musik gemeint, die anzublicken nicht gestattet ist. Unter Punkt 2 sind vor allem die Saiten- und Blasinstrumente und die *kūba*-Trommel zu verstehen[573]. Punkt 3 bezieht sich auf den Inhalt des Liedes: Wenn dieser vulgär ist, ist der Gesang

572 MacDonald 1901, S. 235
573 Vgl. MacDonald 1901, S. 237

verboten. Punkt 4 meint, dass die Lust über den Zuhörer obsiegt und Punkt 5 meint die Unfolgsamen, die nicht die Liebe zu Gott anleitet. Fatwa 3187 führt hier einen Vergleich zum Schachspiel an: Es sei zwar erlaubt, dessen Ausübung aber sei nicht sehr geschätzt[574].
Weiters führt Fatwa 3187 (Islamonline) einige Hadithe an, die oft herangezogen werden, um ein Verbot von Musik zu rechtfertigen, die aber von al-Ġazālī sämtlich als schwach verworfen werden. Ein Verbot gelte vor allem für die Ursachen der Irrtümer, aber nicht gleichermaßen für jeden Gesang (jede Musik).[575]

Fatwa 3187 nimmt Bezug auf Scheich Maḥmūd Šaltūt, der sich seinerseits auf Scheich ᶜAbd an-Nābulsī beruft, der behauptet, dass Hadithe nur dann ein Verbot von Musik rechtfertigen, wenn sie mit verbotenen Vergnügungen wie Alkohol, Unzucht etc. in Verbindung steht. Wenn die Musik und das Musikhören derartiger Umstände ledig seien, dann sei der Besuch von Musikveranstaltungen, das Zuhören und das Erlernen und Studium der Musik erlaubt.

Auch Scheich Ḥasan al-ᶜAṭṭār (1766-1835) wird als Liebhaber der Musik genannt und zitiert: „Wer nicht von der Dichtkunst beeindruckt ist, die von Saiteninstrumenten (*al-awtār*) an den Ufern der Flüsse im Schatten der Bäume begleitet wird – der ist wahrlich unmanierlich (roh) wie ein Esel.“ Auch der schöne Gesang der Vögel und von Menschen sei ein erlaubter Genuss.
Es werden noch einige Hadithe angeführt, deren Überlieferung als gesichert gelten, darunter jener von al-Buḫārī und Muslim überlieferte: „Ich habe einen Psalm der Psalmen der Familie Davids übergeben.“[576] Auch derjenige, der die Frage des Propheten an ᶜĀ’iša beinhaltet, ob sie der Braut, die zu den Anṣār geschickt worden ist, eine Sängerin beigegeben hat.[577]

Fatwa **12491 (Islamweb)**[578] geht der Frage nach, ob das Spiel mit „Playstation“ erlaubt sei, da es auch Musik, Filme und u.a. Abbildungen nackter Personen beinhalte. Die Antwort lautet, dass der Islam Musik und Saiteninstrumente (*al-maᶜāzif*) in allen Formen ablehne. Für die Begründung wird ein Hadith von Abū Mūsa al-Ašaᶜrī, überliefert von al-Buḫārī, herangezogen: „Denn sie sind diejenigen aus meiner Gemeinschaft, die die Freizügigkeit, Seide, Rotwein und Saiteninstrumente für gesetzlich erklärt haben.“ Dies aber sei alles durch den Konsens der Gemeinschaft für verboten erklärt worden. Daher sei dieser Hadith als Hinweis darauf zu deuten, dass alle Saiteninstrumente

574 Zu Punkt 5 steht im Originaltext: *wa kawnuhu min ᶜawāmm al-ẖalq;* MacDonald schreibt dazu in einer Fußnote: „By *ᶜawāmm al-khalq* he [al-Ġazālī] means all mankind but those who have intercourse with and knowledge of God in ecstasy, whether they be ignorant or philosophers or theologians.“ (MacDonald 1901, S. 240)
575 Vgl. MacDonald 1901, S. 244ff.
576 Im Originaltext: *laqad aᶜṭā mizmāran min mazāmīr Āl Dawud*
577 Zu diesem Hadith vgl. S. 144 dieser Masterarbeit
578 Vgl. „Islamweb“ Fatwa 12491 (http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=12491&RecID=14&srchwords=%E3%E6%D3%ED%DE%EC&R1=1&R2=0, Zugriff am 22.2.2019)

verboten sind. Ebenso wird das Betrachten von Abbildungen nackter Personen unter Berufung auf die Sure „An-Nūr“, (24:30) abgelehnt: „Sag den gläubigen Männern, dass sie ihren Blick senken und ihre Leidenschaften beherrschen sollen: dies wird ihrer Reinheit am förderlichsten sein – denn wahrlich, Gott ist all dessen gewahr, was sie tun.“
Muslimen sei es daher nicht gestattet, diese Spiele auszuüben und zu betrachten, weil sie Verbotenes enthalten.

Fatwa **7932 (Islamweb)**[579] beschäftigt sich mit der Frage eines Mädchen, das im Ausland zur Schule geht. Es sei ihr nicht möglich, die Schule abzuschließen, wenn sie keinen Kurs in Instrumentalmusik und Gesang belegt. Ihre Frage lautet daher, wie sie sich verhalten soll.
Als Antwort wird wieder der bereits angeführte Hadith unter Berufung auf al-Buḫārī, aṭ-Ṭabarānī, Abū Dāwud u.a. herangezogen: „Denn sie sind diejenigen aus meiner Gemeinschaft, die die Freizügigkeit, Seide, Rotwein und Saiteninstrumente für gesetzlich erklärt haben.“
Die Bedeutung von „Freizügigkeit“ (*al-ḥirr*) wird mit *al-faraǧ* gleichgesetzt, die wiederum eine andere Bezeichnung für „Unzucht, Fremdgehen“ (*az-zinā’*) sei.

Die Bedeutung von „Saiteninstrumenten“ (*al-maᶜāzif*) wird gleichgesetzt mit „Musikinstrumenten“ (*al-ālāt al-mūsīqīya*).
Daher seien durch diesen Hadith alle Arten und Formen von Musikinstrumenten verboten, und zwar sowohl deren Gebrauch als auch das Hören. Daraus folgt weiter, dass der Besuch von Musikunterrichtsstunden an den Schulen nicht zugelassen ist. Dem Ungläubigen (*al-kāfir*) stehe es nicht zu, Autorität (*wilāya*) über den Muslim auszuüben, ihm Ge- oder Verbote vorzuschreiben und ihn zur Ausübung verbotener Handlungen zu zwingen. Zur Bekräftigung wird Sure *an-Nisā’* (4:141) herangezogen: „Gott wird den Ungläubigen kein Mittel gegen die Gläubigen in die Hand geben.“

Der Musikunterricht sei kein Hauptfach an den Schulen der Ungläubigen. Sie solle sich daher nicht Angst machen lassen, sondern auf ihrem Standpunkt beharren: „Du musst nun hartnäckig auf deinem Standpunkt bestehen und Gott um Hilfe anrufen, dass er dich über sie triumphieren lässt. Du wirst feststellen, dass Gott sie mit Furcht vor deinem Standpunkt schlagen wird, und von da an werden sie deine Meinung bewundern.“

579 Vgl. „Islamweb“ Fatwa7932 (http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=7932&RecID=9&srchwords=%E3%E6%D3%ED%DE%EC&R1=1&R2=0, Zugriff am 22.2.2019)

Die Fatwa schließt mit dem Hinweis, dass es notwendig sei, der Schulverwaltung darzulegen, dass ihr ihre Religion derartige Handlungen verbietet und es daher ihr gutes Recht sei, die Teilnahme an Veranstaltungen, die im Widerspruch zu ihr stehen, zu verweigern.

Soweit zusammengefasst einige Fatwas, die im weiteren Sinn zum Umgang mit Musik Stellung nehmen.

Otterbeck und Ackfeldt stellen zur Bewertung von Musik durch Hadithe und die grundlegenden Texte des Islam fest: „As has already been mentioned, religious tonal expressions are exempted from the category of music by many theologians. Support for celebratory, occupational, and military music is well established in hadith. More troublesome are folk and art music - instrumental as well as vocal. Using their different skills in logic and their theological methodology, scholars have argued against specific instruments (not least stringed instruments or reed flutes) or have presented arguments about the beneficial character of music for the soul. Finally, it is hard to find any theologian at all who will proclaim playing or listening to sensuous music and popular singing at taverns as Islamically acceptable.
But it is a misunderstanding to view the foundational texts and the correct reading of these as the core issue in the debate. Rather, it is how music—or possibly, social relations—is valued by the individual scholar that is at the heart of the matter. At least, it is a crucial aspect. Views are formed in relation to other issues. Typically, elite, intellectual, Sufi-oriented theologians have produced sophisticated arguments about the legality of sama‘, the act of listening to music. To their mind, music is an integral part of high culture, and to dispose of it would be to amputate a limb of the cultural being. (…)“[580]

Shahab Ahmed zeichnet hier ein anderes Bild und widerspricht der Auffassung von „Islamischer Musik“ als devotionaler Musik, „(…) all non-devotional music being *per definitionem* non-religious and *thus* nun-Islamic. Yet, in the self-statement of Muslims, we find that music is made *meaningful* precisely in terms of the hermeneutical engagement with Revelation as Pre-Text, Text, and Con-Text - that is, in Islamic terms.“[581]
Als Beispiel hermeneutischen Engagements im islamischen Con-Text führt Shahab Ahmed Amīr Khusraw an, der als Begründer der musikalischen Tradition der Südasiatischen Muslime und als Erfinder der Nordindischen Musikinstrumente *Ṭablah* und *Sītār* gilt: „Amīr Khusraw, of course,

580 Otterbeck/Ackfeldt 2012, S. 230
581 Ahmed 2016, S. 425

wrote in a society in which Muslims disagreed vigorously with each other over the legitimacy of music as an activity for Muslims—that is to say, they disagreed over the meaning of music in relation to the question *What is Islam?* (…) This disagreement continues down to the present day with the dominant legal position, founded in the main on a corpus of proscriptive Hadith, being that only such music is permissible as is for devotional purposes—and then, too, only with a limited range of instruments with the prohibition of the projection of the female voice in front of men, and other sundry restrictions.“[582] Dies führe zu einem Paradox, das aus der Diskrepanz zwischen Theorie – einer ablehnenden Haltung des Islam gegenüber Musik – und der Praxis – dem Vorhandensein von Musik als beinah unverzichtbarem Teil des islamischen sozialen Lebens – resultiere, ein Widerspruch, der oft als Gegensatz von Religion und Musik dargestellt werde: „For Amīr Khusraw, however, music and Islam are *not* opposed: in his view, music engages directly with the Truth of the Pre-Text and transports the self to the experience and knowledge of the Truth of the Pre-Text - while the Text serves Khusraw with a language in which to speak about the meaning of music in recognizable terms of Islam. Khusraw's hermeneutical engagement is not carried out in the established register of any one of the scholastic sciences: it is neither pure philosophy, nor pure Sufism, nor is it theology or law, nor does his engagement take place in the context of the genre of exegesis of the Qur'ān (*tafsīr*). Khusraw's is at once a synthetic and organic hermeneutical engagement in which all these various elements - his couplets on music constitute and make normative statements that are at once philosophy, Sufism, theology, Qur'ānic exegesis and law - are blended and amalgamated to *explore and generate meaning for the self in music in terms of Islam*. Khusraw's meaning - that is, Khusraw's *Islam* - expressed both in-and-*as* his music and in what he says about music, subsequently entered into and became a part of the Con-Text of meanings of Islam available for transmission and reception and utilization by future generations of Muslims, and for the hermeneutical engagement of those future societies of Muslims as they make meaning for themselves in terms of music and of Islam. When we conceive of music in terms of Islam, we should not, therefore, speak in terms of the complimentary opposition of "religion" and "social life": the opposition and contradiction about music is between Muslims and other Muslims - and is within Islam. The contradiction, the complimentary opposition, the paradox, *is Islam*.“[583]

Um die Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen anzudeuten, seien hier drei Beispiele angeführt, die in jeweils anderen historischen und geographischen Kontexten sich explizit auf den „Kon-Text“ der Offenbarung des Islam beziehen:

582 Ahmed 2016, S. 429
583 Ahmed 2016, S. 429f.

- *Fújì*-Musik aus Nigeria: Debra Klein schreibt zu *Fújì* in ihrem Artikel in der *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*[584]: „During the 1960s in post-independence Nigeria, Síkírù Àyìndé Barrister (1948–2010) pioneered and coined the term *fújì*, a Yorùbá genre of popular dance music. While Barrister was a soldier in the Nigerian army in the late 1960s, he transformed *wéré/ajísari* music, songs performed by and for Muslims during the Ramadan fast, into this new style of dance music. *Fújì* is characterized by its Islamic-influenced vocal style, Yorùbá praise poetry (*oríkì*) and driving percussion. (…) After Barrister, *fújì*'s most renowned and prolific bandleader is K1, King Wasiu Àyìndé Marshal (b.1957), credited with expanding the original *fújì* ensemble of Yorùbá drums, percussion and vocals. In the early 1980s Àyìndé introduced synthesizer, saxophone, electric and pedal steel guitar, and drum set into his band. *Fújì*'s rise to popularity in the 1980s coincided with the proliferation, marketing and pirating of audio and video recordings."[585] Und zum Gesangsstil des *Fújì* schreibt sie: „Since the spread of Islam into Yorùbá cities and towns from the late sixteenth century onward, Islamic singing and chanting have influenced and shaped preexisting vocal styles in the region. Thus *fújì* vocal styles are a synthesis of indigenous Yorùbá praise singing, Arabic singing and Quranic recitation. While many *fújì* songs, recordings and performances open with a prayer-like song in Arabic, often recited from the Quran, *fújì*'s popularity transcends boundaries of religion and culture."[586]

- *Rap* und die „Nation of Islam" in den USA: Die Entwicklung des *Rap* in den USA ist eng mit Malcolm X, dem ehemaligen Sprecher der „Nation of Islam" (NOI) verbunden. In seinem Aufsatz „A Jihad of Words: The Evolution of African American Islam and Contemporary Hip-Hop"[587] schreibt Juan Floyd-Thomas dazu: „Malcolm's social critique and political vision, couched within a religious commitment, attacked the destructive tendencies of American culture. In fact, it has been suggested that Malcolm was engaged in a verbal jihad (…). What is of primary importance (…) is the manner in which Malcolm X's jihad of words provides the framework by which many rappers address both their religious sensibilities and social outrage. It must also be noted that this jihad of words, although initiated through the rhetoric of Malcolm X, is continued in the religious rhetoric and social critique offered by his most noteworthy successors such as the Honorable Minister Louis

584 Klein, Debra. 2019. „Fújì". In: Horn, D.; Shepherd, J. (Hrsg.) *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume XII, Genres: Sub-Saharan Africa*. New York/London (Bloomsbury Academic), S. 145-151

585 Klein 2019, S. 145; vgl. dazu die Präsentation von King Wasiu Àyìndé Marshal auf youtube https://www.youtube.com/watch?v=u6ux_Auj5sE, Zugriff am 2.5.2019; vgl. dazu auch „Ipinnu - Yoruba Islamic Music 2018": https://www.youtube.com/watch?v=Ed0EpH0xwbU, Zugriff am 2.5.2019

586 Klein 2019, S. 147

587 Floyd-Thomas, Juan M. 2003. „A Jihad of Words: The Evolution of African American Islam and Contemporary Hip-Hop". In: Pinn, Anthony B. (Ed.) *Noise and Spirit. The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music.* New York and London (New York Univesity Press), S. 49-70

Farrakhan of the Nation of Islam, Father Allah of the Five Percent Nation, and Imam Warith Deen Muhammad of the American Muslim Mission.“[588]

Zu Louis Farrakhan und dessen Rolle im Hip-Hop und Rap schreibt Carl Petter Opsahl in seiner Abhandlung „Dance to My Ministry. Exploring Hip-Hop Spirituality“[589]: „The breakthrough of rap and hip-hop culture coincides with Louis Farrakhan’s leadership and rebuilding of the Nation of Islam (NOI) from 1979 and onwards. Unlike many reverends of his generation in black churches, Farrakhan saw the importance of rap music and its influence on young people and became actively involved with the hip-hop community. In 1997, after the rivalry between East and West Coast rappers had resulted in the killings of 2Pac and Notorious BIG, Farrakhan initiated the Hip Hop Peace Summit, inviting rappers to settle their differences. The Hip Hop Summit has since become an annual event. Over the years, the NOI has also appointed hip-hop ministers, such as rapper Prince Akeem. Many rappers express respect for Farrakhan and regard him as a leader within the hip-hop community. Being a musician himself, Farrakhan was probably the first to rap NOI teachings over a beat in his calypso song “White Man’s Heaven is Black Man’s Hell.”[590]

- ***Rapa’i*-Musik in Aceh (Indonesien):** Margaret Kartomi schreibt in „Musical Journeys in Sumatra“[591] zu *Rapa’i*-Musik: „The largest kind of frame drum in Aceh is the great *rapa’i Pasè*, with a skin head and heavy wooden body of up to a meter or more in upper diameter and up to thirty-two centimeters in body length. (…) The name is believed to derive from the Pasai (Ac. Pasè) district of North Aceh, where the first known Muslim kingdom in Southeast Asia - Samudera Pasai - was founded in the late thirteenth century.“[592]

---

588 Floyd-Thomas 2003, S. 50f.

589 Opsahl, Carl Petter. 2016. *Dance To My Ministry. Exploring Hip-Hop Spirituality.* Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht)

590 Opsahl 2016, S. 200; vgl. die Präsentation des Liedes "A White Man's Heaven Is A Black Man's Hell." durch Louis Farrakhan auf youtube https://www.youtube.com/watch?v=pNeJxzSRXA8, Zugriff am 2.5.2019; Louis Farrakhan’s politisches Auftreten ist allerdings umstritten: „Like Elijah Muhammad and Malcolm X before him, Farrakhan is radical in his racial outlook, yet quite conservative in his political and economic views. Yet, unlike his predecessors, the inflammatory rhetoric of Louis Farrakhan has brought the NOI into the American sociopolitical mainstream. (…) Even though the NOI has held a fairly prominent position within American society, the organization is losing ground because of its long-standing unwillingness to either embrace Sunni Islam or assimilate itself into American life by denouncing its race-based theology. In either case, the ideological tensions that once ensured the significance of Farrakhan and the NOI - racial separatism, black cultural pride, economic self-help, and political neutrality - now cause the man and the organization to become increasingly questionable to blacks and whites alike.“ (Floyd-Thomas 2003, S. 62f.); in die Schlagzeilen geraten ist Louis Farrakhan jüngst durch den Entzug seines Facebook-Accounts, weil seine Postings nicht den Facebook-Kriterien entsprechen (vgl. *„Facebook sperrt Verschwörungstheoretiker Alex Jones“*. In: *Der Standard* Online, 2.5.2019, https://derstandard.at/2000102423393/Facebook-sperrt-Verschwoerungstheoretiker-Alex-Jones, Zugriff: 2.5.2019

591 Kartomi, Margaret. 2012. *Musical Journeys in Sumatra.* Urbana, Chicago, and Springfield (University of Illinois Press)

592 Kartomi 2012, S. 316

Es wird angenommen, dass die devotionalen Genres von Aceh um das 15. Jahrhundert herum als Mittel der Konversion entwickelt und eingesetzt worden sind: „Beginning around the fifteenth century, Aceh's devotional genres, including the song-dances in the standing and sitting positions and the frame-drum genres, are thought to have been developed and spread as instruments of *dakwah* (conversion) (…). The probable spread of the Acehnese arts along Sumatra's west coast in the sixteenth and seventeenth centuries is often attributed to Aceh's superior political and religious status at the time. Thus a legend tells of a Minangkabau religious leader who went to study Islam from a master in Aceh and on his return founded a Sufi brotherhood and an Islamic school in Ulukan, near Pariaman, in West Sumatra and introduced the associated arts, including the playing of the Acehnese *rapa'i* frame drum to accompany devotional singing."[593]

Von den *Rapa'i*-Trommeln gibt es verschiedene Arten: „Besides the *rapa'i Pasè*, Acehnese men play several other variants of the frame drum and the tambourine (i.e., frame drums with jingles attached). All of them are known generically as the *rapa'i*, though some variants are also known as *rabana* in southeastern and southwestern areas."[594]

Aber auch die Genres, in denen *Rapa'i*-Trommeln eingesetzt werden, sind vielfältig: „The *rapa'i* family of musical instruments occurs in a large number of artistic genres, both secular and religious. In the secular genres, between eight and twenty men play a single *rapa'i* each, while one or two play in a vocal and/or instrumental ensemble, with double the number played in competitions between two groups. In Sufi-style religious genres such as *rapa'i dabôh*, sixty or more men of a village and surrounding areas may take part. In group performances usually one or several *rapa'i* musicians repeatedly play a simple rhythm, mainly focusing on the downbeats, while another (or another group) plays more-complex, interlocking rhythms, focusing on a syncopated rhythmic commentary. The latter are called the *rapa'i tingkah* (interlocking *rapa'i*) players."[595]

593 Kartomi 2012, S. 288

594 Kartomi 2012, S. 316; zu den verschiedenen Varianten der *rapa'i*-Trommeln, vgl. Kartomi 2012, S. 317 (*Table 13.1 The main variants of the Acehnese rapa'i*)

595 Kartomi 2012, S. 317; als ein Beispiel für *rapa'i dabôh* vgl. das von Margaret Kartomi auf YouTube gestellte Video „Muslim Music of Aceh and West Sumatra - Rapai daboih 1" https://www.youtube.com/watch?v=YMJnYYDGGk4, Zugriff am 4.5.2019; zur Klassifikation der verschiedenen Tanzgenres (mit und ohne vokale Begleitung) vgl. Kartomi 2012, S. 290 („Figure IV.1 Classification of traditional Acehnese dances and song-dances")

C Arabischer Chorgesang in der Nachbarschaft

Nach der Erörterung einiger allgemeiner Fragen im A-Teil dieser Masterarbeit, die sich im Zusammenhang mit Arabischem Chorgesang stellen, und der Behandlung zweier Chorfestivals im arabischen Raum, dem Festival *Aṣwātunā* in Jordanien (2008 und 2012) und dem *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017) im B-Teil sollen in diesem dritten Teil Organisationen, Vereinigungen und Chöre aus der Nachbarschaft vorgestellt werden, die arabischen Chor- oder Gruppengesang im Repertoire haben.

a) Orientalische Kirchen in Wien

In Teil B dieser Arbeit wurde im Rahmen des Exkurses „Orientalisches Christentum“ die Entwicklung des Christentums im Orient und die verschiedenen Kirchen, die sich im Laufe der Geschichte gebildet haben, angeführt[596]. Einige dieser Kirchen sind auch in Wien vertreten[597].
Bei den nachfolgend vorgestellten orientalischen Kirchengemeinden in Wien wird Gesang (auch) in arabischer Sprache im Rahmen der liturgischen Messfeier vorgetragen.[598] Hier ist die ganze Gemeinde in das liturgische Geschehen eingebunden, und der Gesang ist Teil davon. Die für Konzertmusik im allgemeinen und für Chormusik im speziellen so typische Unterscheidung zwischen Ausführenden und Zuhörenden ist in diesem Fall aufgehoben.

596 Vgl. S. 115-132 dieser Masterarbeit

597 Vgl. Gastgeber, Ch.; Gschwandtner F. (Hrsg.) 2004. *Die Ostkirchen in Wien. Ein Führer durch die orthodoxen und orientalischen Gemeinden.* Wien (Styria Verlag); im Inhaltsverzeichnis werden folgende orthodoxen und orientalischen Gemeinden angeführt: die griechisch-orthodoxen Gemeinden des Ökumenischen Patriarchats; die griechisch-orthodoxe Gemeinde des Patriarchats von Antiochia; die russisch-orthodoxe Gemeinde; die serbisch-orthodoxen Gemeinden; die rumänisch-orthodoxe Gemeinde; die bulgarisch-orthodoxe Gemeinde; die koptisch-orthodoxe Gemeinde; die syrisch-orthodoxen Gemeinden; die armenisch-apostolische Gemeinde; die äthiopisch-orthodoxe Gemeinde; die Malankara-syrisch-orthodoxe und die Malankara-orthodox-syrische Gemeinde; die Gemeinde der Assyrischen Kirche des Ostens; die griechisch-katholische Gemeinde der Ukrainer; die Mechitharisten; die griechisch-katholische Gemeinde der Rumänen; Melkiten, Maroniten und Chaldäer; die katholischen Gemeinden der Inder (vgl. Gastgeber/Gschwandtner S. 5)

598 Eine Anfrage an die Gemeinde der „Assyrischen Kirche des Ostens“ in Wien, ob die arabische Sprache im Gottesdienst zur Anwendung kommt und ob auch in arabischer Sprache gesungen wird, wird in einem Antwortschreiben vom 27.5.2019 folgendermaßen beantwortet: „(…) Gottesdienste und Chorgesänge werden hauptsächlich in Aramäisch, spezifisch im Assyrisch-neuaramäischen Dialekt, gehalten. Andere Sprachen kommen nicht vor. Zum Verständnis werden evtl. einzelne Wörter bei der Predigt in Deutsch oder Arabisch übersetzt. Viel Erfolg mit Ihrer Masterarbeit!“; dieselbe Anfrage an die „Armenisch-Apostolische Kirchengemeinde“ in Wien wird in einem Antwortschreiben vom 29.5.2019 folgendermaßen beantwortet: „(…) hiermit möchten wir mitteilen, dass wir keinen arabischen Chorgesang haben. Wir wünschen Ihnen viel Erfolg bei der Masterarbeit.“

- Die Syrisch-Maronitische Gemeinde[599]

Seit Februar 2018 feiert die Syrisch-Maronitische Gemeinde zu Wien ihren sonntäglichen Gottesdienst in der Kirche „Maria, Mutter der Gnaden“ der Pfarre Unterheiligenstadt.[600] Die Messfeier wird in arabischer Sprache abgehalten: „In ihrem Ritus folgt die Maronitisch-Katholische Kirche der westsyrischen Tradition (mit Anklängen auch an die ostsyrische) unter zugleich starkem römisch-lateinischem Einfluss (…). Ihrem Messformular liegt die Jakobos-Liturgie zugrunde, die ursprünglich syrisch-aramäisch im westsyrischen Dialekt zelebriert wurde, inzwischen aber vorwiegend in der arabischen Sprache des Kirchenvolkes gefeiert wird.“[601] Auch die Lieder und Gesänge der Syrisch-Maronitischen Gemeinde in Unterheiligenstadt werden im Rahmen der syrisch-maronitischen Liturgie in arabischer Sprache gesungen[602].

- Die Syrisch-Orthodoxen Gemeinden[603]

Zur Syrisch-Orthodoxen Kirche schreiben Gastgeber/Gschwandtner: „Die Christen des syrisch-orthodoxen Patriarchates von Antiochia gehören zu jenen Minderheiten in der Türkei und im Nahen Osten, die wegen ihres Glaubens seit Jahrhunderten große Ungerechtigkeiten und Zurücksetzungen hinnehmen mussten, weil sie je nach der politischen Lage von den regionalen Mächten für deren Zwecke instrumentalisiert oder verfolgt wurden. Im 20. Jahrhundert gerieten sie mehrfach zwischen die Fronten, einmal 1915, im Zuge der Verfolgung der Armenier durch die Osmanen, dann 1918, als die Briten ihr Mandatsgebiet im Irak forderten, und schließlich seit 1984, als der türkische Kampf gegen die kurdische Guerilla in Südostanatolien begann, der die christlichen Syrer endgültig in die Emigration trieb.“[604] Der Bürgerkrieg, der in Syrien seit dem Jahr 2011 gewütet hat, ist noch dazugekommen.

599 Zur Entstehung der Syrisch-Maronitischen Gemeinde in Österreich vgl. Gastgeber/Gschwandtner S. 179f.; zu den Maroniten allgemein vgl. den „Exkurs: Die Maroniten“ S. 125-128 dieser Masterarbeit

600 Vgl. https://www.erzdioezese-wien.at/pages/pfarren/9178/menschenaktivitaeten/article/63036.html (Zugriff am 16.5.2019); An dieser Stelle sei ausdrücklich Michel Harb, dem Seelsorger der Syrisch-Maronitischen Gemeinde in Wien, für die Einladung zur Messfeier am Sonntag, 19.5.2019, gedankt.

601 Hage 2007, S. 381

602 Zum sonntäglichen Gottesdienst am Muttertag, dem 19.5.2019, werden in einem im Kirchengang aufgestellten Handwagen „Messbücher“ (*kitāb al-quddās*) bereitgestellt, die von den Kirchgänger/inne/n entnommen werden können; auf einer Tafel, die rechts vom Altarraum aufgestellt ist, werden die Seitenzahlen angegeben, die für die Messe relevant sind (am 19.5.2019 sind dies die Seiten 340, 722 und 798). Auf dem Handwagen sind auch Kopien mit Gesangstexten ausgelegt (am 19.5.2019 ist dies: *Quddās aḥad al-ḫāmis al-qiyāma*). Die Syrisch-Maronitische Gemeinde verfügt auch über einen eigenen Chor (vgl. die Abbildung auf der Webseite https://www.erzdioezese-wien.at/pages/pfarren/9178/menschenaktivitaeten/article/63036.html (Zugriff am 16.5.2019), am 19.5.2019 singt die ganze Gemeinde einstimmig; einige Gesangsstücke werden von einer Vorsängerin solo eingesungen und die gesamte Gemeinde wiederholt den Text responsorial;

603 Vgl. Gastgeber/Gschwandtner S. 122-129; vgl. Hage S. 130-167

604 Gastgeber/Gschwandtner S. 123

Die Syrisch-Orthodoxe Kirche gehört zu den orientalisch-orthodoxen Kirchen[605], die eine miaphysitische Glaubenslehre vertreten und die Beschlüsse des Konzils von Chalzedon nicht anerkannt haben[606]. Sie ist seit dem Jahr 1988 in Österreich als Religionsgesellschaft staatlich anerkannt[607].

In Wien gibt es drei Syrisch-Orthodoxe Gemeinden: die Syrisch-Orthodoxe Gemeinde am Leopoldauer Platz[608], die Syrisch-Orthodoxe Gemeinde „Sankt Petrus und Paulus“[609] und die St. Ephrem Gemeinde am Stefan-Fadinger-Platz[610]. Die Syrisch-Orthodoxe Kirche feiert als eine der christlichen Urkirchen ihre Liturgie in aramäischer Sprache[611]. Auch die Syrisch-Orthodoxen Gemeinden in Wien feiern ihre Liturgie hauptsächlich in aramäischer, fallweise aber auch in türkischer und arabischer Sprache[612]. Die St. Ephrem Gemeinde hat an der „Langen Nacht der Kirchen 2019“ teilgenommen, der Syrisch-Indische Chor hat Lieder in aramäischer und arabischer Sprache vorgetragen[613].

- Die Koptisch-Orthodoxe Kirche[614]

Auch die Koptisch-Orthodoxe Kirche gehört zu den orientalisch-orthodoxen Kirchen, die die Beschlüsse des Konzils zu Chalzedon nicht anerkannt haben. Zur Liturgie der Koptisch-Orthodoxen Kirche schreibt Hage: „In ihrem Gottesdienst folgt die Koptisch-Orthodoxe Kirche (…) dem traditionellen alexandrinischen Ritus und benutzt zumeist die Basilius-Anaphora, daneben aber auch die des Gregorios wie die Kyrills; sie zelebriert die einzelnen Stücke der Liturgie (mit ihren auch griechischen Elementen) auf koptisch (bohairisch) wie auf arabisch im Wechsel und geht in der Diaspora auch auf die dortigen Volkssprachen ein. Das koptische Kirchenjahr orientiert sich am althergebrachten Julianischen Kalender.“[615]

---

605 Vgl. Hage 2007, S. 129-268
606 Vgl. Gastgeber/Gschwandtner S. 122
607 Vgl. BGBl. Nr. 129/1988 https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=BgblPdf&Dokumentnummer=1988_129_0; vgl. auch BGBl. I Nr. 20/2003 https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=BgblPdf&Dokumentnummer=2003_20_1 (Zugriff am 25.5.2019)
608 Vgl. http://heiligemaria.com/main/ (Zugriff am 25.5.2019)
609 Vgl. http://www.st-petrusundpaulus.at/index2.htm (Zugriff am 25.5.2019)
610 Vgl. https://www.morephrem.at/ (Zugriff am 25.5.2019); vgl. auch die Webseite für die Vorgängergemeinde in Lainz http://www.suryoye.at/ (Zugriff am 25.5.2019)
611 Zur Liturgie der Syrisch-Orthodoxen Kirche vgl. http://www.suryoyo.uni-goettingen.de/sok/liturgie.htm (Zugriff am 25.5.2019)
612 Vgl. http://www.oekumene.at/mitglieder/1517/syrisch-orthodoxe-kirche (Zugriff am 21.5.2019)
613 Vgl. https://www.langenachtderkirchen.at/termin/die-neue-syrische-kirche-im-10-bezirk/ (Zugriff am 21.5.2019)
614 Vgl. Gastgeber/Gschwandtner S. 114-121; vgl. auch https://www.pro-oriente.at/Koptisch_Orthodoxe_Kirche/ (Zugriff am 21.5.2019); zur Koptischen Kirchenmusik vgl. Roy, M.; Wernhard, E. 1996. *„Koptische Kirchenmusik“* In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15594&v=1.0&rs=mgg15594, Zugriff am 15.3.2019; zur Koptisch-Orthodoxen Kirche allgemein vgl. Hage 2007, S. 167-195
615 Hage 2007, S. 169; vgl. auch die Webseite der Koptischen Diaspora http://www.coptic.org/ (Zugriff am 25.5.2019)

In Österreich ist die Koptisch-Orthodoxe Kirche seit 2003 staatlich anerkannt[616]. Es gibt zwölf Priester und sieben Kirchen (in Wien, Graz, Klagenfurt, Linz und Bruck an der Mur, eine Gemeinde ohne Kirche in Innsbruck) sowie ein Kloster in Obersiebenbrunn[617]. In Wien befinden sich drei Kirchen: die Markuskirche („Russenkirche“) bei der UNO-City in Wien, die Kirche „Hl. Drei Jünglinge“ in Wien/Währing und die „Kirche der heiligen Jungfrau Maria von Zeitoun“ im 22. Wiener Gemeindebezirk (Kagran), die auch Bischofskirche der koptisch-orthodoxen Diözese für Österreich und die deutschsprachige Schweiz ist.
Die Messe in der „Kirche der heiligen Jungfrau Maria von Zeitoun“ wird auf arabisch/koptisch, arabisch/koptisch/deutsch und deutsch gefeiert[618].

- Die Chaldäische Gemeinde[619]

Die Chaldäisch-Katholische Kirche wird den orientalisch-katholischen Kirchen zugerechnet und ist mit Rom uniert. Ihren Namen verdankt sie der Tatsache, dass 1670 Joseph, der Metropolit von Diyarbakir, ein katholisches Glaubensbekenntnis unterschrieben, den Namen des Nestorius aus den liturgischen Büchern getilgt und sich die staatliche Erlaubnis erbeten hat, sich und die Seinen nicht mehr „Nestorianer“ sondern „Chaldäer“ nennen zu dürfen[620].
Hage schreibt zur Kirche der „Chaldäer“ im Irak: „Die katholischen Chaldäer des „Patriarchats Babylon“ bilden im Vorderen Orient die mit Rom unierte Kirche des ostsyrischen Ritus und stehen damit neben der heute kleineren Apostolischen Kirche des Ostens, aus der sie hervorgegangen sind.“[621] Zum Selbstverständnis der Chaldäisch-Katholischen Kirche schreibt Hage: „Das anspruchsvolle Selbstverständnis, das altorientalische chaldäische (babylonische) Volk zu repräsentieren, bestimmt vor allem aber die Position der Kirche im Irak, ihrem Stammland und dem ihrer Nation, in dem sie bis heute mit dem größeren Teil ihrer Gläubigen (die sich zumal auf die

616 Vgl. http://www.oekumene.at/mitglieder/1512/koptisch-orthodoxe-kirche (Zugriff am 21.5.2019)
617 Vgl. http://www.oekumene.at/mitglieder/1512/koptisch-orthodoxe-kirche (Zugriff am 21.5.2019)
618 Vgl. http://mosaic.at/virc/db_k_kirche_solo_termine.php?recid=460 (Zugriff am 21.5.2019)
619 Vgl. Gastgeber/Gschwandtner S. 179f.; zur Chaldäisch-Katholischen Kirche allgemein vgl. Hage 2007, S. 398-407; ebenso https://www.pro-oriente.at/Chaldaeische_Kirche/ (Zugriff am 25.5.2019); zur Liturgie und den Gesängen der Chaldäischen Kirche vgl. Nieten, Ulrike. 1998. „*Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung*“. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018); vgl. auch S. 130 dieser Masterarbeit
620 Vgl. Hage 2007, S. 399; die Geschichte zwischen Rom und der Chaldäisch-Katholischen Kirche ist allerdings nicht immer geradlinig verlaufen. So schreibt Hage: „Eine Synode in Rabban Hormizd (1853) kodifizierte zwar in Anwesenheit eines päpstlichen Legaten das kirchliche Recht nach abendländischem Muster (…), aber der Patriarch widersprach jeder römischen Beteiligung an der Besetzung seiner Bischofsstühle, da man die Achtung der orientalischen Tradition doch zugesagt hatte, und es kam zum Streit um die Autorität über das Patriarchal-Institut für die Klerikerausbildung, das man in Mossul eingerichtet hatte. In diesem Sinne trat Joseph V. auf dem Ersten Vatikanischen Konzil (1869-1870) für die Rechte aller unierten Kirchen ein und gehörte damit lange zu den Gegnern des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas und Jurisdiktionsprimats mit seinen Konsequenzen für die Eigenständigkeit der nichtlateinischen Riten (…).“ (Hage 2007, S. 401)
621 Hage 2007, S. 405

Hauptstadt Bagdad konzentrieren) präsent sind. Mit ihrem Anteil von etwa 70 Prozent an der christlichen Minderheit (…) stehen sie nicht nur für den Katholizismus im Land, sondern weithin für das Christentum überhaupt (...). Ihre fast „staatstragende Funktion“ im Irak (…) unterschied die katholischen Chaldäer (…) deutlich von den Assyrern der Apostolischen Kirche des Ostens (…).“[622]
Die Situation aber hat sich durch die Ereignisse der jüngeren Geschichte radikal geändert: „Unter den gänzlich gewandelten Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart [2006/07] hat sich indessen die Situation der Chaldäer (wie die der Christen überhaupt) im Irak deutlich verschlechtert. Denn angesichts der militärischen Dominanz einer abendländischen Macht, die Erinnerungen an die Kreuzfahrer des Mittelalters weckt, haben die einheimischen Christen unter der wachsenden Antipathie der muslimischen Mehrheit, unter dem Boykott ihrer Geschäfte wie unter Terror-Anschlägen zu leiden, was zu einer weiteren Abwanderung nun geradezu dramatischen Ausmaßes geführt hat (…).“[623]
Auch in Wien gibt es eine Chaldäische Gemeinde, die ihren sonntäglichen Gottesdienst um 11.30 Uhr in der Pfarre St. Benedikt am Leberberg feiert[624]. Liturgiesprache ist Arabisch.

b) Der Frauenchor der WeltKulturSchule (Wien)[625]

Nach den genannten Beispielen arabischen Gesangs im kirchlich-liturgischen Rahmen sei nun mit dem Frauenchor der „WeltKulturSchule“ (Wien) ein Chor angeführt, der im Rahmen eines Vereines auftritt. Auf der Webseite der „WeltKulturSchule“ ist der programmatische Grundsatz zu lesen: „Der Verein WeltKulturSchule vermittelt, verbindet und vereint Musik, Tanz und andere Künste aus aller Welt. Die Weitergabe kultureller Vielfalt im Kunstsektor wird gefördert, für interkulturelle Begegnungen genutzt und der Öffentlichkeit besser zugänglich gemacht.“[626]
Der Verein bietet Kurse und Workshops an[627] und tritt mit Veranstaltungen an die Öffentlichkeit[628].
Der Frauenchor, der aus einem Sozialprojekt für Mütter mit Migrationshintergrund hervorgegangen ist, ist eines von mehreren interkulturellen Projekten, die die Weltkulturschule initiiert hat. Auf der Webseite der Weltkulturschule ist zu lesen: „Der Weltkultur Frauenchor wurde im September 2016 gegründet und entwickelte sich aus einem Sozialprojekt für Mütter, die mit den Lernhelferinnen

622 Hage 2007, S. 406
623 Hage 2007, S. 406f.
624 Vgl. https://www.erzdioezese-wien.at/wien-st-benedikt (Zugriff am 19.5.2019); auch am Freitag, dem 31.5.2019, gab es kirchliche Aktivitäten: Um 18 Uhr wurde zuerst ein Rosenkranz, danach ein Gottesdienst abgehalten.
625 Vgl. http://www.weltkulturschule.at (Zugriff am 12.2.2010) bzw. http://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/ (Zugriff beide am 19.2.2018); mein besonderer Dank gilt der Leiterin der WeltKulturSchule, Sonja Siegert, für ihre Unterstützung und die Zurverfügungstellung von Texten und Noten;
626 Vgl. http://www.weltkulturschule.at/ (Zugriff am 12.2.2019)
627 Vgl. http://www.weltkulturschule.at/kurse-workshops/ (Zugriff am 12.2.2019)
628 Vgl. http://www.weltkulturschule.at/events/ (Zugriff am 12.2.2019)

ihrer Kinder über die Musik in einen interkulturellen Austausch auf Augenhöhe gebracht wurden. Bei den Müttern handelte es sich um eine isolierte Zielgruppe von Frauen mit Migrations- und Fluchthintergrund, die über sehr geringe Deutschkenntnisse verfügten und kaum Kontakte und Kommunikationsmöglichkeiten zu anderen Frauen außerhalb ihrer Community hatten. Im Kern des Weltkultur Frauenchors sind bis heute Mütter und Seniorinnen aus diesem Projekt mit dabei.“[629] Zur programmatischen Ausrichtung des Chores ist zu lesen: „Weltkultur Frauenchor – Starke Stimmen für Vielfalt und Frieden (…). Wir sind Frauen aus vielen Ländern und singen mehrstimmige Lieder aus unseren Herkunftskulturen. Mit unseren Stimmen und bei unseren öffentlichen Auftritten setzen wir ein starkes Zeichen für Vielfalt, interkulturellen Austausch, Harmonie und Frieden.“[630]
Die Niederschwelligkeit wird ausdrücklich betont und eine Teilnahme nur an einige wenige Bedingungen geknüpft: „Um im Weltkultur-Frauenchor singen zu können, sind weder Musiknoten-Kenntnisse, noch eine lange Gesangserfahrung bzw. der Besuch von Gesangsunterricht erforderlich, jedoch sind einige Eigenschaften und Fähigkeiten wichtig, die ein qualitätvolles musikalisches Niveau des Chors gewährleisten. Dazu zählen ein gutes musikalisches Gehör, das richtige Intonieren von Tönen sowie ein gutes Rhythmusgefühl. Hinzu kommt das Commitement, bei mindestens zwei von drei Proben im Monat anwesend zu sein. Bei der Aufnahme neuer Chormitglieder achten wir auf eine gute kulturelle Durchmischung und Vielfalt in den Herkunsftsprachen: 50% Deutsch und 50% möglichst viele andere Sprachen. Derzeit sind vertreten: Bosnisch, Deutsch, Edo, Georgisch, Rumänisch, Russisch, Tschechisch, Tschetschenisch und Türkisch. (…) Es besteht die Möglichkeit jederzeit bei den Chorproben zum Zuhören und Kennenlernen zu kommen.“[631]
Der Frauenchor der Weltkulturschule ist mehrsprachig und -stimmig angelegt. Auch drei Lieder in Arabischer Sprache sind im Repertoire vertreten.[632] Es sind dies:

- Bint Shalabiyya/Bint aš-Šalabīya (بنت الشلبية)[633]
- Hel Asmar el loun (هالأسمر اللون)[634] und
- Fōg Elnā Khel/ (فوق إلنا خل\فوق النخل)[635].

629 Vgl. http://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/ (Zugriff am 19.2.2018)
630 Vgl. http://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/ (Zugriff am 19.2.2018)
631 Vgl. http://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/ (Zugriff am 19.2.2018)
632 Stand November 2017
633 Zu „Bint Shalabiyya/Bint aš-Šalabīya” vgl. S. 90 dieser Masterarbeit; eine Version für vierstimmigen Chor, arrangiert durch Edward Torikian, hier aufgeführt durch den Baobab-Chor, ist abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=2ob-lRR7ItQ (Zugriff am 27.5.2019)
634 Zu „Hel Asmar el loun” vgl. S. 89 dieser Masterarbeit
635 Zu „Fōg Elnā Khel” vgl. S. 88 dieser Masterarbeit; vgl. die Aufführung des Arrangements von Salim Bali/Barkev Taslakian für vierstimmigen Chor durch den „Kamerkoor JIP“ https://www.youtube.com/watch?v=kM5xvnru4UI (Zugriff am 26.2.2019)

Wie die Webseite der „WeltKulturSchule“ mitteilt, hat sich der Frauenchor im März 2019 aufgelöst. Etwas Neues aber ist im Entstehen: „Voraussichtlich startet im Herbst ein neues Chorprojekt. Alle Frauen, die gern einfach in vielen Sprachen “zamsingen” sind herzlich in die offene Singgruppe „Weltfrauenkreis“ eingeladen.“[636]

c) Flüchtlingschöre

Flüchtlingschöre stehen in hohem Maße im Kreuzfeuer der Politik: In Ihnen äußert sich gesellschaftspolitisches Engagement besonders deutlich. Die Gesangsdarbietung selbst, die „Performance“, rückt hier eher in den Hintergrund und schafft Raum für eine Funktion des Chores als Basis für Integration in die Gesellschaft: Es geht in erster Linie darum, schlichtweg Präsenz zu zeigen. Bevor im Folgenden zwei Flüchtlingschöre vorgestellt werden, sollen einige allgemeine Überlegungen zum Begriff „Flüchtlingschor“ angestellt werden:

Im Begriff „Flüchtlingschor“ trifft der Begriff des Flüchtlings auf den des Chors und geht mit diesem eine Verbindung ein. Aus der in der Vorbemerkung zuhilfe genommenen Tabelle „Freiwilliger Vereinigungen“ von Müller-Jentsch[637] ist ersichtlich, dass Chöre als regionale/lokale, expressive Vereine (im soziologischen Sinn) aufgefasst werden können, die einen bestimmten Selbstzweck verfolgen[638]. Sie sind ganz allgemein dem Vereinswesen zuzuordnen, das aus den mittelalterlichen Zünften und Bruderschaften hervorgegangen ist und einen Meilenstein bürgerlicher Emanzipation bildet: „Das mit dem (…) Begriff der „Dekorporierung“ bezeichnete Aufsprengen der traditionellen Ordnungen und Gemeinschaften war gleichbedeutend mit der Offerte zur freien Assoziierung mit Gleichgesinnten als neuer Bezugsgruppe für die bisherige „primärgruppengeprägte Persönlichkeit“ (...).“[639] Die althergebrachte soziale Gliederung der Gesellschaft nach Stand, Beruf und Konfession, die sich in Gesellschaftsformen wie der Korporation, Zunft und Kirchengemeinde äußerte, wurde durch freiwillig gebildete Assoziationen, in denen gemeinsamen sozialen und kulturellen Interessen nachgegangen wurde, ersetzt.[640] „Eine wichtige Voraussetzung des Dekorporierungsprozesses war das neue Vereinsrecht, welches durch das Allgemeine Preußische Landrecht von 1794 den Untertanen Vereinigungs- und Versammlungsfreiheit zugestand (…).“[641] Durch diese rechtlichen Rahmenbedingungen waren die

636 Vgl. https://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/; Zugriff am 25.5.2019)
637 Vgl. S. 11 dieser Masterarbeit
638 Vgl. Müller-Jentsch 2008, S. 480
639 Müller-Jentsch 2008, S. 481
640 Vgl. Müller-Jentsch 2008, S. 481
641 Müller-Jentsch 2008, S. 481f.; in Österreich wurde im Jahre 1867 das Versammlungsgesetz beschlossen: vgl. hierzu Freund, Samuel. 2014. *Vereins- und Versammlungsgesetz*. Linz (Verlag ProLibris), 2. Auflage

Voraussetzungen für die Entstehung eines sich frei entfaltenden Vereinswesens geschaffen, gleichzeitig wurde aber jegliche politische Aktivität untersagt.[642] Demgemäß gehörten Sprach- und Lesegesellschaften zu den frühesten Assoziationen und Vereinsgründungen: „Sie sind ein genuin europäisches Phänomen und stehen in einem engen Zusammenhang mit der bürgerlichen Emanzipation (...).“[643] Dem aber sollten bald andere Vereinsbildungen folgen, an deren Entstehungsgeschichte die Entwicklungsgeschichte der modernen bürgerlichen Gesellschaft rekonstruier- und ablesbar ist. Auch das Chorwesen vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart ist hierfür ein Indikator. Walter Blankenburg schreibt in seinem Artikel über „Chor und Chormusik“ in der „MGG Online“ unter besonderer Bezugnahme auf die Entwicklung des deutschen Chorwesens: „Dabei hat der Chor wie kaum eine andere musikalische Institution infolge der tiefgreifenden geistigen, politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Europa einen grundlegenden Wandel erfahren. Chorgesang wurde nicht mehr nur in seinen überkommenen musikalischen Gattungen, Formen und Einrichtungen, etwa in Kirche, Schule und Oper, gepflegt, sondern neu als repräsentativer Ausdruck der Emanzipation bürgerlicher Schichten verstanden (…).“[644] Zu dieser Emanzipation bürgerlicher Schichten trägt vor allem auch die Emanzipation der Frau im öffentlichen Leben und auf allen Gebieten der geistlichen und weltlichen Musikübung bei.[645]

„In der Organisationsform des Vereins (…) zählte der Chor (als gemischter Chor in der Singakademie, im Singkranz, Singverein oder Oratorienverein, als Männerchor in der Liedertafel, im Liederkranz, Männer-Gesangverein oder in England in den Catch- und Glee-Clubs (…), als Frauenchor im inoffiziellen Damen-Gesangverein) zu den typischen bürgerlichen Institutionen, in Deutschland des sog. musikalischen Biedermeier (…)“.[646] Charakteristisch für diese Vereinigungen ist die Mischung aus unterhaltsamer Kultur, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz: „Die Wurzeln, Anfänge, Ausprägungen und Entwicklungen der Chorvereinigungen sind vor dem Hintergrund der bürgerlichen Emanzipationsbewegung und der – von der englischen und französischen Aufklärung beeinflussten – demokratischen Strömungen in Deutschland, des organisierten gesellschaftlichen, patriotisch-deutschen Nationalismus sowie eines sich immer

642 Vgl. Müller-Jentsch 2008, S. 482

643 Müller-Jentsch 2008, S. 482; zur Entwicklung der Sprach- und Lesegesellschaften, vgl. Dann, Otto (Hrsg.) 1981. *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich.* München (C.H. Beck Verlag)

644 Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MMG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e, Zugriff am 15.1.2019 (Kapitel II. „Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“)

645 Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MMG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e, Zugriff am 15.1.2019 (Kapitel II. „Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“)

646 Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MMG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e, Zugriff am 15.1.2019 (Kapitel II. „Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“)

deutlicher abzeichnenden sozialen Strukturwandels zu sehen, in musikalischer Hinsicht im Zusammenhang mit der von dem Volksliedsammler Joh. G. Herder angeregten Pflege von »Nationalliedern« und der von der sog. musikalischen Popularitätsbewegung der Zweiten Berliner Liederschule, die eigenen musikästhetischen Maximen folgte (…). Wie in anderen Bereichen der Gebrauchsmusik offenbart sich in der neuen Chormusikproduktion eine stilistische Abhängigkeit von den konkreten Anlässen, den jeweiligen Institutionen und den sozialen Gruppierungen. (…) Stets ist der nationale, politische, soziale, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Kontext mitzubedenken, in dem Chorvereinigungen – und später Chorverbände – agieren. Besondere Beachtung verdient hierbei eine eigentümliche Mischung aus Ideengut der Spätaufklärung, des Rationalismus, der Romantik und eines spezifisch deutschen Vereinswesens mit seiner ideellen und quasi-religiösen Bedeutungsbefrachtung, wie sie gerade dieser bürgerlichen Nationalbewegung entsprang. Deren organisatorisches Fundament waren, neben den Turnern, die Männergesangvereine. Ihr Beitrag als bedeutendste Träger der sog. Laienchorbewegung zur kulturellen Nationsbildung im 19. Jh. kann nicht hoch genug veranschlagt werden.“[647] Vor diesem gesellschaftlich-kulturellen Hintergrund sieht die Musikforschung vier Grundtendenzen innerhalb der Chorbewegung des 19. Jh. und der mit ihr zusammenhängenden Chorliteratur: a) Chormusik als Medium demokratisch verstandener Volksbildung, b) Chormusik als Medium revolutionärer und bzw. oder patriotischer Agitation, c) Chormusik als Medium bürgerlicher Repräsentation und Geselligkeit und d) Chormusik als Medium historisierender, ästhetisierender oder religiöser Flucht[648]: „Tatsächlich wurde der Weg der Männergesangvereine von geselliger Sangespflege über ein volksmusikalisches Gemeinschaftserlebnis hin zu einer patriotischen Volksbewegung von breiten Bevölkerungsschichten getragen und anfänglich auch von den führenden Komponisten der Zeit unterstützt.“[649]

Voraussetzung für die Emanzipation des Bürgertums durch das Vereinswesen war aber die Ablösung der personenverbandsstaatlichen Ordnung des Mittelalters und die Einführung des institutionellen Flächenstaates als Nationalstaat[650]. Münkler/Straßenberger schreiben dazu: „Mit dem Übergang

647 Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MMG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e, Zugriff am 15.1.2019 (Kapitel II. „Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“)

648 Vgl. Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MMG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e, Zugriff am 15.1.2019 (Kapitel II. „Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“)

649 Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MMG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e, Zugriff am 15.1.2019 (Kapitel II. „Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“)

650 Vgl. Münkler, H.; Straßenberger, G. 2016. *Politische Theorie und Ideengeschichte. Eine Einführung.* München (C.H. Beck), S. 60ff.; Zum Begriff „Nationalstaat“ schreiben Münkler/Straßenberger: „Die Verwendung des Kompositums „Nationalstaat“ ist historisch wie politiktheoretisch ein sehr viel größeres Problem, als im

vom Mittelalter zur Neuzeit vollzog sich eine Veränderung, die zu den folgenreichsten Entwicklungen der Politikgeschichte gehört: Im Verlauf von zwei bis drei Jahrhunderten und in zeitlicher Abfolge von West nach Ost entstand der institutionelle Flächenstaat, der die personenverbandsstaatliche Ordnung des Mittelalters ablöste. (...) In letztgenanntem Fall ist die Vorstellung von Staatlichkeit als Ordnung mit kollektiv verbindlichen Entscheidungen an den spezifischen Verband von Personen oder Personengruppen gebunden: dieser kann, wie im Falle der Bürgergemeinde, horizontaler Art, ebenso aber auch, wie bei Feudalstrukturen, vertikaler Art sein. Dementsprechend kommt im Personenverbandsstaat den persönlichen Vertrauensbeziehungen eine besondere Rolle zu. (…) Mit dem institutionellen Flächenstaat als Geltungsbereich kollektiv verbindlicher Entscheidungen trat das Staatsgebiet an die Stelle von Lehnsverband und Bürgergemeinde, und deren ethische Grundierung in Form von Vertrauen wurde schrittweise auf eine institutionelle Ordnung von Zuständigkeit und Kontrolle umgestellt (…).“[651] Durch diese Umstellung wurden personale Bindungen zwar nicht obsolet, aber: „Erst mit der Politisierung der Nationsidee im Gefolge der Französischen Revolution kamen personale Bindungen mitsamt ethischen Erwartungen und emotionalen Komponenten wieder stärker ins Spiel. Nationale Identität und Zugehörigkeit zu einer Nation wurden zum Funktionsäquivalent von Bürgerfreundschaft oder Treue zwischen Herr und Mann, und sie konnten deren Aufgaben mit einer größeren räumlichen Reichweite und einer zahlenmäßig höheren Inklusion übernehmen, wenn sie durch die Struktur und Apparatur des Staates unterstützt wurden. Die Bedeutung von generalisiertem Vertrauen ist in jüngerer Zeit im Anschluss an die Arbeiten von Robert Putnam und im Hinblick auf die Funktionserfordernisse einer Zivilgesellschaft politiktheoretisch stärker herausgestellt worden (…). Die Durchsetzung des institutionellen Flächenstaats als vorherrschendes Modell der politischen Ordnung war dagegen zunächst mit der Herausbildung eines professionellen Erzwingungs- und Erfüllungsstabes verbunden, der nicht an einer Ethik des Vertrauens, sondern einer der Pflichterfüllung orientiert war.“[652]

Dadurch ändert sich in institutionalisierten Gesellschaften der Stellenwert von Treue und Vertrauen: „Für das heutige Europa ist die Ordnung des Personenverbandsstaates nur noch eine historische

allgemeinen Sprachgebrauch bewusst ist. Im Prinzip wird im Begriff „Nationalstaat“ nämlich unterstellt, dass zwei voneinander aparte politische Ordnungsmodelle, das der Staatlichkeit und das der Nationalität, miteinander zur Deckung gebracht worden sind: Die Grenzen des Staates sind danach – tendenziell – mit den Grenzen der Nation kongruent. Das ist selbst in Westeuropa nicht durchweg der Fall, wo die Idee des Nationalstaats entstanden ist und sich in einer Reihe von Kriegen gegen konkurrierende Ordnungsmodelle, wie das der dynastischen Einheit oder des Großreichs, durchgesetzt hat.“ (Münkler/Straßenberger 2016, S. 57f.)

651 Münkler/Straßenberger 2016, S. 60f.; dem Übergang von der personenverbandsstaatlichen Ordnung des Mittelalters zum institutionellen Flächenstaat entspricht bei Luhmann der Übergang von stratifizierten zu funktional ausdifferenzierten Gesellschaften (vgl. Kapitel „VII. Ausdifferenzierung von Funktionssystemen“ in: Luhmann, Niklas. 2001. *Die Gesellschaft der Gesellschaft. Zweiter Teilband.* Frankfurt am Main (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1360, 3. Aufl.), S. 707ff.

652 Münkler/Straßenberger 2016, S. 61f.

Kategorie. Aber bei der Analyse fragiler Staaten, neoklientelistischer Gesellschaften oder auch terroristischer Netzwerke lässt sich daraus Beobachtungsschärfe gewinnen. Solche Ordnungen sind nicht wesentlich auf den Prinzipien von Institutionalität und Recht, sondern denen von Treue und Vertrauen aufgebaut, was wir u.a. dann beobachten können, wenn die Anführer dschihadistischer Gruppen dem Anführer eines bestimmten Netzwerks öffentlich Treue schwören. Wo sich Treue und persönliche Bindungen hingegen in den Strukturen des institutionellen Flächenstaates einnisten, sprechen wir nicht selten von Korruption: Persönliche Bindungen hebeln die Abstraktheit und sprichwörtliche Blindheit des Rechts gegenüber Personen aus. In der alten Ordnung des Personenverbandsstaats waren sie die tragende Säule der politischen Ordnung.“[653]
Die Ausweitung der Administration im institutionalisierten Staat ruft aber antagonistische Bewegungen auf den Plan: „Im merkantilistischen Projekt einer geordneten Administrierung des Lebens der Bürger griff der institutionelle Flächenstaat systematisch auf die Wirtschaft über und unterwarf sie seinem regulierenden Kontrollregime. (...) Gegen diese Tendenz zur Ausweitung des Staates macht die Markt- bzw. Zivilgesellschaft mit der Forderung nach Selbstbeschränkung des Staates auf seine Kernaufgaben Front. Entbürokratisierung ist heute der diesbezügliche Leitbegriff. Die Selbstorganisationsfähigkeit der Gesellschaft wird entweder als rationale Interessenverfolgung, vermittelt über die Mechanismen des Marktes, oder als Bürgersinn bzw. Bürgertugend im Sinne zivilgesellschaftlichen Engagements gegenüber der institutionell-administrativen Struktur des Staates geltend gemacht. Beide, Markt- wie Zivilgesellschaft, beruhen auf dem Vertrauen in die Kräfte und Fähigkeiten der Bürger jenseits der staatlichen Zuständigkeiten und Regelungen. Der institutionelle Territorialstaat dagegen ist ein System politischer Ordnung, das auf die sozialmoralischen Qualitäten der Bürger keinen besonders herausgehobenen Wert legt und die politischen Ordnungsaufgaben mithilfe professionellen Personals erledigt.“[654]

Wenn das zivilgesellschaftliche Engagement als Gegengewicht zur institutionell-administrativen Struktur des Staates eine Grundkomponente des Vereinswesens ist und entscheidend zur Empanzipation des Bürgertums und der Erlangung seiner Rechte beigetragen hat, so kennzeichnen den Flüchtling hingegen gerade der Verlust jeglicher Bürgerrechte und seine Reduzierung auf das nackte Dasein.
Im Glossar des Bundesamts für Fremdenwesen und Asyl der Republik Österreich findet sich unter dem Begriff „Flüchtling“ folgender Eintrag: „Laut → Genfer Flüchtlingskonvention sind Personen Flüchtlinge, die sich aus wohl begründeter Furcht vor Verfolgung wegen ihrer Rasse, Religion,

653 Münkler/Straßenberger 2016, S. 62f.; vgl. hierzu die bereits in der Einleitung erwähnte Einschätzung von „Bribing“ in modernen Gesellschaften und Staaten durch Arno Tausch (vgl. Tausch/Heshmati 2009, S. 2)
654 Münkler H., Straßenberger G. 2016, S. 63

Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnischen oder sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung außerhalb ihres → Herkunftsstaates befinden und den Schutz des Herkunftsstaates nicht in Anspruch nehmen können oder wegen dieser Befürchtungen nicht in Anspruch nehmen wollen. Bei positivem Abschluss des Asylverfahrens sind sie → Asylberechtigte bzw. → anerkannte Flüchtlinge."[655] Und auf der Webseite des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland ist zu lesen: „Das Völkerrecht zieht eine klare Trennlinie zwischen Menschen, die aufgrund bestimmter und definierter äußerer Einflüsse zur Flucht gezwungen sind (Flüchtlinge), und Menschen, die aus eigenem Antrieb auf der Suche nach besseren Lebensperspektiven ihr Land verlassen (Migranten). (…) Ob eine solche Verfolgung vorliegt, wird in einem Asylverfahren festgestellt. Diese Verfahren unterscheiden sich von Land zu Land. Menschen, die einen Asylantrag gestellt haben, über den noch nicht entschieden wurde, werden als Asylsuchende bezeichnet."[656]

Es gibt verschiedene Arten des berechtigten Aufenthalts in Österreich vor und nach Beendigung des Asylverfahrens: „AsylwerberInnen", „Asylberechtigte/r, Konventionsflüchtling oder anerkannter Flüchtling" und „subsidiär Schutzberechtigte"[657]. All diese sind österreichischen Staatsbürger/innen rechtlich nicht gleichgestellt. Für sie gelten zwar uneingeschränkt die Menschenrechte, wie sie in der Menschenrechtskonvention festgelegt sind und in der Österreichischen Verfassung verankert sind, grundlegende Bürgerrechte aber sind ihnen verwehrt.

Die Kluft, die sich zwischen Menschenrechten einerseits und Bürgerrechten andererseits auftut, sieht Giorgio Agamben[658] als eine Folge der Bindung der Geburt an die Nationalität. Indem den Flüchtlingen zwar die Menschenrechte gewährt, die Bürgerrechte aber vorenthalten werden, werden sie auf das nackte Dasein reduziert: „Der Flüchtling muss als das angesehen werden, was er ist, nämlich nicht weniger als ein Grenzbegriff, der die fundamentalen Kategorien des Nationalstaates,

655 https://www.bfa.gv.at/glossar/f.aspx, Zugriff am 27.3.2018 (Webseite des Bundeamts für Fremdenwesen und Asyl)

656 https://www.bmz.de/de/themen/Sonderinitiative-Fluchtursachen-bekaempfen-Fluechtlinge-reintegrieren/hintergrund/definition_fluechtling/index.jsp, Zugriff am 27.3.2018 (Webseite des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland); Ebenda wird ein erweiterter Begriff des „Flüchtlings" vorgeschlagen, weil der Wirkungsbereich der Genfer Flüchtlingskonvention umstritten ist. Denn: „Die meisten großen Flüchtlingskrisen der vergangenen Jahre wurden durch Bürgerkriege ausgelöst. Der Wortlaut der Konvention bezieht sich jedoch nicht eindeutig auf Menschen, die vor kriegerischen Auseinandersetzungen fliehen oder Verfolgung durch nichtstaatliche Akteure wie Rebellen oder Milizen fürchten. Das Flüchtlingshilfswerk der Vereinten Nationen (UNHCR) vertritt die Position, dass nicht der Urheber der Verfolgung ausschlaggebend ist, sondern die Tatsache, dass eine Person internationalen Schutz benötigt, weil ihr eigener Staat diesen nicht mehr garantieren kann oder will. Diese Auffassung wird auch in der afrikanischen Flüchtlingskonvention und in der lateinamerikanischen Erklärung von Cartagena vertreten."

657 Vgl. die Webseite des Vereins Menschen-Leben http://www.menschen-leben.at/asyl/asyl-in-osterreich/ (Zugriff am 27.3.2018)

658 Agamben, Giorgio. 2016. *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben.* Frankfurt am Main (edition suhrkamp 2068), 11. Aufl.

vom Nexus Nativität-Nationalität zu demjenigen von Mensch-Bürger, in eine radikale Krise stürzt.“[659]

Agamben führt dazu näher aus: „Wenn die Flüchtlinge (deren Zahl in unserem Jahrhundert nie aufgehört hat zu wachsen, bis sie schließlich einen nicht zu vernachlässigenden Teil der Menschheit ausmachten) in der Ordnung des modernen Nationalstaates ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen *Nativität und Nationalität,* Geburt und Volk, aufbrechen und damit die Ursprungsfiktion der modernen Souveränität in eine Krise stürzen. Der Flüchtling, der den Abstand zwischen Geburt und Nation zur Schau stellt, bringt auf der politischen Bühne für einen Augenblick jenes nackte Leben zum Vorschein, das deren geheime Voraussetzung ist. In diesem Sinn ist er tatsächlich, wie Hannah Arendt meint, „der Mensch der Menschenrechte“, dessen erste und einzige reale Erscheinung diesseits der Maske des Bürgers, die ihn ständig verdeckt. Doch genau darum ist es so schwierig, seine Figur politisch zu bestimmen.

Denn vom Ersten Weltkrieg an ist der Nexus Geburt-Volk nicht mehr imstande, seine legitimierende Funktion im Innern des Nationalstaates auszuüben, und die beiden Glieder beginnen zu zeigen, dass sie sich unwiederbringlich voneinander abgekoppelt haben. Die Überflutung Europas durch Flüchtlinge und Staatenlose (in einer kurzen Zeitspanne verlassen 1 500 000 Weißrussen, 700 000 Armenier, 500 000 Bulgaren, 1 000 000 Griechen und Hunderttausende Deutsche, Ungarn und Rumänen ihr Ursprungsland) ist zusammen mit den gleichzeitig in vielen europäischen Staaten eingeführten Normen, welche die massenhafte Entnaturalisierung und Entnationalisierung der eigenen Bürger erlauben, das hervorstechendste Phänomen. Das Beispiel gab 1915 Frankreich gegenüber den naturalisierten Bürgern „feindlicher“ Herkunft; diesem folgte 1922 Belgien, wo die Naturalisation von Bürgern wiederrufen wurde, die während des Krieges „antinationale Straftaten“ begangen hatten; 1926 erließ das faschistische Regime ein analoges Gesetz gegen Bürger, die sich „der italienischen Staatsbürgerschaft unwürdig“ gezeigt hatten; 1933 war die Reihe an Österreich, und so ging es weiter, bis die Nürnberger Gesetze über die „Reichsbürger“ und zum „Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ diese Entwicklung ins Extrem trieben, indem sie die deutschen Staatsangehörigen in vollwertige Bürger und Bürger zweiter Klasse unterteilten und zum Prinzip erhoben, dass die Bürgerschaft etwas war, dessen man sich würdig erweisen musste, und die daher jederzeit in Frage gestellt werden konnte. Und eine der wenigen Regeln, an die sich die Nazis im Verlauf der „Endlösung“ dauerhaft hielten, war die, dass die Juden erst nach der vollständigen Entnationalisierung (also auch der Restbürgerschaft, die ihnen nach den Nürnberger Gesetzen zukam) in die Vernichtungslager geschickt werden konnten.

659 Agamben 2016, S. 143

Diese beiden – übrigens eng verknüpften – Phänomene zeigen, dass der Nexus Nativität-Nationalität, auf den die Erklärung der Menschenrechte von 1789 die neue nationale Souveränität gegründet hatte, nicht mehr von selbst funktionierte und seine Macht der Selbstregulation verloren hatte. Auf der einen Seite betreiben die Nationalstaaten eine massive Neueinsetzung des natürlichen Lebens, indem sie in dessen Innerem ein sozusagen authentisches Leben und ein nacktes Leben ohne jeden politischen Wert unterscheiden (der Rassismus und die nazistische Eugenik werden nur verständlich, wenn man sie in diesen Kontext zurückstellt); auf der anderen Seite werden die Menschenrechte zunehmend von den Bürgerrechten, als deren Voraussetzung sie allein Sinn ergaben, abgetrennt und außerhalb des Kontextes der Bürgerschaft verwendet, mit dem angeblichen Zweck, ein nacktes Leben zu repräsentieren und zu schützen, das in wachsendem Maß an den Rändern der Nationalstaaten anfällt, um dann wieder in einer neuen nationalen Identität rekodifiziert zu werden. Die Widersprüchlichkeit dieser Prozesse gehört bestimmt zu den Gründen, die zum Scheitern der Anstrengungen der diversen Komitees und Organisationen geführt haben, mittels deren die Staaten, der Völkerbund und später die Vereinten Nationen versucht haben, dem Problem der Flüchtlinge und der Wahrung der Menschenrechte zu begegnen, vom Bureau Nansen (1922) bis zum noch bestehenden Hohen Kommissariat für Flüchtlingsfragen (1951), dessen Engagement gemäß den Statuten nicht politisch, sondern „ausschließlich humanitär und sozial“ sein kann. Wesentlich ist, dass jedesmal, wenn die Flüchtlinge nicht mehr individuelle Fälle, sondern, wie es mittlerweile immer häufiger geschieht, ein Massenphänomen darstellen, diese Organisationen wie die einzelnen Staaten trotz ihrer feierlichen Anrufungen der „heiligen und unveräußerlichen“ Menschenrechte sich nicht nur als gänzlich unfähig erwiesen haben, das Problem zu lösen, sondern überhaupt in angemessener Weise mit ihm umzugehen. (...) Die Trennung zwischen Humanitärem und Politischem, die wir heute erleben, ist die extreme Phase der Entfernung zwischen den Menschenrechten und den Bürgerrechten. Letztlich können die humanitären Organisationen, die heute mehr und mehr zu den übernationalen Organen aufrücken, das menschliche Leben jedoch nur in der Figur des nackten Lebens oder des heiligen Lebens erfassen und unterhalten deshalb gegen ihre Absicht eine geheime Solidarität mit den Kräften, die sie bekämpfen sollen. (…) Die „flehenden Augen“ des ruandischen Kindes, mit dessen Fotografie man Geld sammeln möchte, das man aber „jetzt schwerlich noch lebend antreffen wird“, sind die vielleicht prägnanteste Chiffre des nackten Lebens in unserer Zeit, deren die humanitären Organisationen in einem exakt symmetrischen Verhältnis zur staatlichen Macht bedürfen. Der vom Politischen abgetrennte Humanitarismus kann die Absonderung des nackten Lebens, auf der die Souveränität gründet, lediglich wiederholen, und das Lager, das heißt, der reine Raum der Ausnahme, ist das biopolitische Paradigma, mit dem er nicht zu Rande kommt.

Man muss den Begriff des Flüchtlings (und die Figur des Lebens, die er repräsentiert) entschlossen von dem der Menschenrechte ablösen und Hannah Arendts These ernst nehmen, welche die Geschicke der Menschenrechte an die des Nationalstaates bindet, so dass der Untergang und die Krise des letzteren notwendig auch die ersteren obsolet werden lässt.“[660]

In diesem Spannungsfeld erhebenen Flüchtlingschöre ihre Stimmen, um Präsenz zu zeigen und als Grundlage jeglichen Daseins ein menschenwürdiges Leben einzufordern. Zwei Beispiele seien an dieser Stelle angeführt:

- Voices of Refugees (Wien)[661]

Über das Selbstverständnis des Flüchtlingschores „Voices of Refugees“ gibt die Webseite des Vereins „Fremde werden Freunde“, der mit „Voices of Refugees“ kooperiert, Auskunft. Dort ist zu lesen: „Was gibt es schöneres als gemeinsam zu singen. Fremde werden Freunde & „Voices of Refugees“ tun sich zusammen und werden zu „Voices of Refugees“ – der Fremde werden Freunde Chor. Wir proben jeden Donnerstag, kommt doch einfach vorbei und singt mit. Voices of Refugees is a choir for old and new viennese. Because singing gives you strength and is good for you.“[662]
Und weiters heißt es dort: „Fremde werden Freunde ist eine Initiative zur gesellschaftlichen Inklusion. Wir sind Menschen, denen Miteinander wichtig ist. Gemeinsam stärken wir sozialen Zusammenhalt und fördern zivilgesellschaftliches Engagement. Deshalb machen wir Dinge gemeinsam. Wir wandern, musizieren, laufen, nähen, kochen, diskutieren und organisieren. Weil so aus Fremden Freunde werden. (…) Miteinander werden Begegnungen geschaffen. Miteinander wird Inklusion gelebt. Menschen, aus den unterschiedlichsten Kontexten, treten im Rahmen von Fremde werden Freunde in Kontakt miteinander. Wissen wird ausgetauscht, Horizonte werden erweitert und Potenziale können sich entfalten. Das stärkt Einzelne und es stärkt nachhaltig unsere Gesellschaft. (…) Fremde werden Freunde lebt vom zivilgesellschaftlichen Engagement und der Begeisterung Vieler und bietet Unterstützung dabei, dieses Engagement wirkungsvoll umzusetzen. Ob Privatpersonen, Betriebe, gemeinnützige Organisationen oder Forschungseinrichtungen – was uns verbindet ist der gemeinsame Wille, den gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stärken und benachteiligten Gruppen Teilhabe zu ermöglichen. Je nach Ressourcen und Interessen, auf ganz unterschiedliche Weise. (…) Fremde werden Freunde schafft Begegnungen auf Augenhöhe. Es gibt

660 Agamben 2016, S. 140ff.
661 „Voices of Refugees“ ist über Facebook erreichbar (vgl. https://www.facebook.com/voicesofrefugeeswien/?fref=ts, Zugriff am 27.5.2019). Die eigene Webseite (voices-of-refugees.at, Zugriff am 13.11.2017), über die der Chor verfügte, ist nicht mehr aktiv.
662 Vgl. http://www.fremdewerdenfreunde.at/aktivitaeten/singen-der-fwf-chor-voices-of-refugees/ (Zugriff am 27.5.2019)

einen Chor, eine Schachgruppe, gemeinsame Wanderungen, Kochabende, Workshops zur Wissensvermittlung, ein eigenes Programm für Inklusives Corporate Volunteering, Diskussionsabende uvm. Hier wird unkomplizierter und niederschwelliger Zugang gewährleistet, und das für alle Zielgruppen. (...)“[663]

Gegründet wurde der Chor im Jahr 2015. Seine Zusammensetzung hat sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert und umfasst sowohl Flüchtlinge als auch Bürger/innen mit dauerhafter Niederlassung sowohl österreichischer als auch anderer Nationalität. Das Repertoire beinhaltet Musikstücke aus den verschiedensten Kulturkreisen, darunter können auch arabische sein[664].

- (Syrischer) Friedenschor (München)[665]

Während die Gründung des Chores „Voices of Refugees“ einer Initiative österreichischer Bürger/innen zu verdanken ist, geht der „(Syrische) Friedenschor“ auf eine Eigeninitative von Syrer/inne/n zurück, die vor dem Bürgerkrieg, der im Jahr 2011 in Syrien begonnen hat, geflüchtet sind. Im Unterschied zu „Voices of Refugees“, der sich aus verschiedenen Nationalitäten zusammensetzt, definiert sich der „Friedenschor“ über die syrische Nation.[666]
Auf der Webseite des „Friedenschors“ ist zu lesen: „Wir sind junge Menschen aus Syrien, die für Frieden und Freiheit singen. (…) Der syrische Friedenschor, der von Ahmad Abbas gegründet wurde, besteht aus einer Gruppe junger in München lebender Syrer. (…) Ihre Erfahrungen und Freude am Singen und Theaterspielen möchten die Jugendlichen zum Ausdruck bringen. Ihre Vision, so der Initiator Ahmad Abbas, ist, für Frieden in ihrem Land zu singen. Sie singen arabische und deutsche Lieder, auch die Europahymne. Es ist den jungen Syrern ein großes Anliegen, durch Musik ihre Erfahrungsberichte auf die Bühne zu bringen und den in Deutschland Lebenden zu vermitteln, was sie berührt, beschäftigt und bewegt. In der Musik haben sie eine Ausdrucksform

663 Vgl. http://www.fremdewerdenfreunde.at/about/ (Zugriff am 27.5.2019)

664 Der Verfasser dieser Zeilen hat an zwei Chorproben (16. und 23. November 2017) teilgenommen, die als Vorbereitung für einen Auftritt am 17. Dezember 2017 in Schallaburg abgehalten wurden. Für diesen Auftritt gingen „Voices of Refugees“ eine Kooperation mit „Divercitylab“ ein (vgl. http://www.divercitylab.at/akademie-fuer-schauspiel-artist-in-performance/, Zugriff am 27.5.2019). Im Repertoire für diesen Auftritt befand sich kein arabisches Lied, wohl aber eines in persischer Sprache, das in einer Art Responsorium vorgetragen wurde (d.h. ein Solosänger singt vor, der Chor als ganzes wiederholt das vom Solosänger Vorgetragene). - Auf YouTube ist ein Auftritt von „Voices of Refugees“ vom 9. Juni 2016 in der Pfarrkirche St. Josef dokumentiert, allerdings in einer anderen Zusammensetzung als im November 2017, vgl. https://www.youtube.com/watch?v=dsJLHXMsX6g, Zugriff am 27.5.2019

665 Vgl. https://www.syrischerfriedenschor.com/ (Zugriff am 13.2.2019); und auf Facebook: https://www.facebook.com/syrischerfriedenschor/ (Zugriff am 13.2.2019)

666 Die Eigendefinition als syrischer Chor kommt auch in den Auftritten zum Ausdruck, in denen die Mitglieder des Chores T-Shirts mit zweisprachigen Aufschriften syrischer Städte und Ortschaften tragen.

und Kraft gefunden. Im Anschluss an ihre Auftritte suchen sie das Gespräch mit dem Publikum und beantworten Fragen zu Flucht, Krieg und Heimat oder tauschen sich zu Friedensgedanken aus.“[667]

Auch dem Friedenschor geht es in erster Linie darum, Präsenz und die Bereitschaft zu zeigen, sich in die Gesellschaft des Gastlandes Deutschland zu integrieren[668].
Auf der Webseite des Syrischen „Friedenschores“ und auf YouTube sind einige Videos abrufbar[669]. Der Chor singt nicht nur Arabische Lieder[670], sondern auch deutschsprachige, darunter „Freude schöner Götterfunke“[671].

d) Gruppengesang im Ausbildungsrahmen, ein Beispiel: Kurs der Volkshochschule Ottakring „Arabisch als Erstsprache für Kinder (6-10 Jahre)“

Last but not least sei noch Chor- bzw. Gruppengesang im Schul- und Ausbildungsrahmen erwähnt. So bietet die „Volkshochschule Ottakring (Wien)“ einen Kurs „Arabisch als Erstsprache für Kinder“ im Alter von sechs bis zehn Jahren an[672]. In diesem Kurs sollen durch das Experimentieren mit Sprache und Stimme auf spielerische Weise Lieder, Reime, Spiele und Geschichten erarbeitet werden. Wenn es sich in diesem Fall zwar nicht um Chorgesang im engeren Sinn handelt, so empfiehlt der Prozess der spielerischen Findung und Erfindung eine Erwähnung dieses Kurses im Rahmen dieser Masterarbeit aber allemal, meine ich.
Gerne hätte ich zum Abschluss ein Fundstück des Nachwuchses präsentiert. Bedauerlicherweise aber ist der Kurs, der im Herbst 2017 (11. November bis 9. Dezember) angeboten wurde, aufgrund Mangels an Interesse nicht zustande gekommen[673]. Der Kurs, der im Frühjahr 2019 (2. bis 30.

667 Vgl. https://www.syrischerfriedenschor.com/ (Zugriff am 13.2.2019)
668 Ein Auftritt des „Friedenschors“ auf dem „Mittendrin & Bunt Festival“ im Jahre 2016 in Herxheim dokumentiert diese Bereitschaft, sich in die Gesellschaft des Gastlandes zu integrieren, sehr anschaulich (vgl. https://www.youtube.com/watch?v=pI5ymS_n1Zg, Zugriff am 13.2.2019); dass nicht die Gesangsperformance im Vordergrund steht sondern eine gesellschaftspolitische Agenda, geht auch aus der Tatsache hervor, dass die Chorproben einmal im Monat stattfinden (vgl. https://www.syrischerfriedenschor.com/proben/, Zugriff am 13.2.2019)
669 Vgl. https://www.syrischerfriedenschor.com/videos/ (Zugriff am 13.2.2019); die unter diesem Link deponierten Videos sind auch auf YouTube abrufbar: https://www.youtube.com/watch?v=56GMbz7Z114; https://www.youtube.com/watch?v=NgRp1btNjt4; https://www.youtube.com/watch?v=OSjo3p-DxLw; https://www.youtube.com/watch?v=hd3bIRUvf1M; https://www.youtube.com/watch?v=tfi2qgQ9y7M; https://www.youtube.com/watch?v=pI5ymS_n1Zg; https://www.youtube.com/watch?v=a3kPqpmuTY4; https://www.youtube.com/watch?v=qcRRs59orTA und https://www.youtube.com/watch?v=aPO5XbMppTU (Zugriff alle am 13.2.2019)
670 Vgl. z.B. das Lied *Ğanna*, vorgetragen von einem Solosänger und Chor am 18.11.2014 in der Fernsehsendung „Die Anstalt“ https://www.youtube.com/watch?v=Rjq6JYEI0Fw (Zugriff am 13.2.2019)
671 Vgl. https://www.youtube.com/watch?time_continue=198&v=tfi2qgQ9y7M (Zugriff am 13.2.2019)
672 Vgl. VHS Ottakring, Kursprogramm Herbst 2017/18, S. 9, Kurs-Nr. 011840; auch im Frühjahr 2019 wurde dieser Kurs angeboten, vgl. https://www.vhs.at/de/k/286472865, Kurs-Nr. R11840 (Zugriff am 13.2.2019), vgl. auch VHS Ottakring, Kursprogramm Frühjahr 2019, S. 8
673 Dies wurde mir bei einer persönlichen Vorsprache am Schalter der VHS Ottakring am 26.3.2018 mitgeteilt

März) angeboten wurde, musste aus demselben Grund ausfallen.[674] - Das nächste Kursangebot aber kommt bestimmt, das wahrgenommen werden könnte: Möglichkeitsform.

674 Auskunft am Informationsschalter der VHS Ottakring am 6.3.2019

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

al-Ġazālī, Abū Ḥāmid Muḥammad b. Muḥammad. 2005. *Iḥyā' ulūm ad-dīn*. Beirut (Dār Ibn Ḥazm)

ᶜAbd as-Salām aš-Šadādī (ed.) 2005. *Ibn Khaldun, Muqaddima*, Vol. 1. ad-Dār al-Bayḍā' (ḫizāna Ibn Ḫaldūn, bayt al-funūn wa l-ᶜulūm wa l-ādāb)

Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio. 2016. *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben.* Frankfurt am Main (edition suhrkamp 2068), 11. Aufl.

Ahmed, Shahab. 2016. *What is Islam? The Importance of Being Islamic.* Princeton and Oxford (Princeton University Press)

Ajami, Fouad. 1986. *The Vanished Imam. Musa al Sadr and the Shia of Lebanon.* Ithaca and London (Cornell University Press)

Alwes, Chester L. 2015. *A History of Western Choral Music. Volume 1: From Medieval Foundations to the Romantic Age.* Oxford, New York (Oxford University Press)

Alwes, Chester L. 2016. *A History of Western Choral Music. Volume 2: Romanticism through the Avant-Garde.* Oxford, New York (Oxford University Press)

Asad, Muhammad. 2009. *Die Botschaft des Koran. Übersetzung und Kommentar.* Düssendorf (Patmos Verlag)

Blaukopf, Kurt. 1996. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie.* Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2. erweiterte Auflage

Dann, Otto (Hrsg.) 1981. *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation: ein europäischer Vergleich.* München (C.H. Beck Verlag)

De Quadros, André (Hrsg.). 2012. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge, New York etc. (Cambridge University Press)

Earnhart, Cari L. 2015. *Cross-Culture Choral Music Education: Issues for Western Choral Conductors related to the Performance of Arabic Choral Music.* Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas

Endruweit, Günther. 1981. *Organisationssoziologie.* Berlin, New York (Walter de Gruyter)

Enz, Peter. 2012. *Der Keim der Revolte. Militante Solidarität und religiöse Mission bei Ibn Khaldun.* Freiburg, München (Verlag Karl Alber)

Etzioni, Amitai. 1975. *Die aktive Gesellschaft. Eine Theorie gesellschaftlicher und politischer Prozesse.* Opladen (Westdeutscher Verlag GmbH)

Farmer, Henry George. 1925. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence.* William Reeves Bookseller Limited. 83 Charing Cross Road, London, W.C.2

Farmer, Henry George. 1967. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century.* 46 Great Russell Street, London, W.C. (Opposite the British Museum) (Luzac&Co., Ltd.)

Flusser, Vilém. 1991. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie.* Düsseldorf und Bensheim (Bollmann Verlag)

Freund, Samuel. 2014. *Vereins- und Versammlungsgesetz.* Linz (Verlag ProLibris), 2. Auflage

Garretson, Robert L. 1993. *Choral Music: History, Style, and Performance Practice.* Englewood Cliffs, New Jersey (Simon & Schuster Company)

Gastgeber, Ch.; Gschwandtner F. (Hrsg.) 2004. *Die Ostkirchen in Wien. Ein Führer durch die orthodoxen und orientalischen Gemeinden.* Wien (Styria Verlag)

Hage, Wolfgang. 2007. *Das orientalische Christentum.* Stuttgart (Verlag W. Kohlhammer; Die Religionen der Menschheit, Band 29,2)

Hickmann, Hans; Stauder, Wilhelm. 1970. *Orientalische Musik.* Leiden/Köln (E.J. Brill)

Huber, Michael. 2018. *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde.* Wiesbaden (Springer VS)

Jordania, Joseph. 2006. *Who asked the first Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech.* Tbilisi, Georgia (Logos); (Tbilisi Ivane Javakhishvili State University; Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies; International Research Centre of Traditional Polyphony)

Jungmann, Irmgard. 2008. *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert.* Stuttgart - Weimar (Verlag J.B. Metzler)

Kartomi, Margaret. 2012. *Musical Journeys in Sumatra.* Urbana, Chicago, and Springfield (University of Illinois Press)

Katz, Israel J. 2015. *Henry George Farmer and the First International Congress of Arabic Music (Cairo 1932).* Leiden – Boston (Brill – Islamic History and Civilization, Studies and Texts, Volume 115)

Kiesewetter, R.G. 1842. *Die Musik der Araber, dargestellt von R.G. Kiesewetter, begleitet mit einem Vorworte von dem Freiherrn v. Hammer-Purgstall.* Leipzig (Druck und Verlag von Breitkopf und Härtet)

Kneer, G.; Schroer, M. (Hrsg.) 2009. *Handbuch Soziologische Theorien.* Wiesbaden (Springer, VS Verlag für Sozialwissenschaften)

Kopp, J., Steinbach A. (Hrsg.). 2016. *Grundbegriffe der Soziologie.* Wiesbaden (Springer VS, 11. Aufl.)

Luhmann, Niklas. 2001. *Die Gesellschaft der Gesellschaft. Zweiter Teilband.* Frankfurt am Main (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1360, 3. Auflage), S. 707ff.

el-Mallah, Issam. 1996. *Arabische Musik und Notenschrift.* Tutzing (Verlegt bei Hans Schneider; Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 53)

Möller, Christian (Hrsg.). 2000. *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch.* Tübingen (Francke Verlag)

Möller H.; Stephan R. (Hg.) 1991. *Die Musik des Mittelalters. Mit 120 Notenbeispielen, 143 Abbildungen und 2 Farbtafeln.* Wiesbaden (Laaber Verlag)

Münkler, H.; Straßenberger, G. 2016. *Politische Theorie und Ideengeschichte. Eine Einführung.* München (C.H. Beck)

Norris, P.; Inglehart, R. 2011. *Sacred and Secular. Religion and Politics Worldwide.* Cambridge – New York (Cambridge University Press, 2nd ed.)

Oehlmann, Werner. 1976. *Reclams Chormusikführer.* Stuttgart (Philipp Reclam Jun.), 2., erweiterte Auflage

Opsahl, Carl Petter. 2016. *Dance To My Ministry. Exploring Hip-Hop Spirituality.* Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht)

Perkuhn, Eva Ruth. 1976. *Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters.* Walldorf-Hessen (Verlag für Orientkunde Dr. H. Vorndran, Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte des Orients, Bd. 26)

Putnam, Robert D. (ed.) 2002. *Democracies in Flux: The Evolution of Social Capital in Contemporary Society.* Oxford, New York (Oxford University Press)

Rabah, Saoud. 2004. *The Arab Contribution to Music of the Western World*. Manchester (Foundation for Science, Technology and Civilisation; Publication ID: 4052)

Ribera y Tarragó, Julián. 1970. *Music in ancient Arabia and Spain : being la música de las Cantigas*. New York (Da Capo Press)

Ritzer, George (Hrsg.). 2007. *The Blackwell Companion to Globalization.* Malden – Oxford – Carlton (Blackwell Publishing)

Rosenthal, Franz. 1980. *Ibn Khaldūn. The Muqaddimah. An Introduction to History.* Translated from the Arabic by Franz Rosenthal in three Volumes. New York (Princeton University Press, Bollingen Series XLIII) (Second Printing of Second Edition)

Salmen, Walter. 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte.* München (C.H. Beck)

Shiloah, Amnon. 1995. *Music in the World of Islam. A Socio-cultural study.* Aldershot, Hants (Scolar Press)

Siegert, Sonja. 2008. *Integration über Musik am Beispiel der* makamhane. *Eine kultur- und sozialanthropologische Untersuchung.* (Diplomarabeit, Universität Wien)

Siegert, Sonja. 2009. F*reizeitpädagogik und Kulturanthropologie. Transkulturelle Beziehungen und Kompetenzen in der Parkbetreuung.* (Dissertation, Universität Wien)

Tausch, Arno; Heshmati, Almas. 2009. *Asabiyya: Re-Interpreting Value Change in Globalized Societies.* Bonn (Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit/Institute for the Study of Labour: IZA Discussion Paper 4459)

Tausch, Arno. 2009. *What 1.3 Billion Muslims Really Think. An Answer to a Recent Gallup Study, Based on the „World Values Survey“.* New York (Nova Science Publishers, Inc.)

Touma, Habib Hassan. 1975. *Die Musik der Araber.* Wilhelmshaven (Heinrichshofen‘s Verlag) Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Herausgegeben von Richard Schaal 37. Internationales Institut für vergleichende Musikstudien Berlin

Touma, Habib Hassan. 1998. *Die Musik der Araber.* Wilhelmshaven (Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Florian Noetzel GmbH), Erweiterte Neuausgabe, 3. Aufl. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Herausgegeben von Richard Schaal 37. Internationales Institut für vergleichende Musikstudien

Touma, Habib Hasan. 1996. *The Music of the Arabs.* Portland, Oregon (Amadeus Press)

Ulaby, Laith. 2008. *Performing the Past: Sea Music in the Arab Gulf States. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Ethnomusicology.* Dissertation. University of California, Los Angeles

VHS Ottakring, Kursprogramm Herbst 2017/18

VHS Ottakring, Kursprogramm Frühjahr 2019

Watt, Montgomery W. 1992. *Der Einfluss des Islam auf das europäische Mittelalter.* Berlin (Verlag Klaus Wagenbach), 2. Aufl.

Weinrich, Ines. 2006. *Fayrūz und die Brüder Raḥbānī. Musik, Moderne und Nation im Libanon.* Würzburg (ERGON Verlag; Mitteilungen zur Sozial- und Kulturgeschichte der Islamischen Welt, Band 21)

Zimmer, Manfred. 2006. *Versuch über die Impression der Gleichzeitigkeit innerhalb einer Zeitspanne im Hymnarium Sharaknots der Armenischen Apostolischen Kirche.* Dissertation. Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg

Anthologien

Burckhardt Qureshi, R. 2013. „Sufism and the globalization of sacred music“. In: Bohlman, P. V. (Hrsg.). *The Cambridge History of World Music.* Cambridge (Cambridge University Press), S. 584-605

Flacke-Neudorfer C., Christ S. 2011. „Kulturwandel“. In: Kreff F., Knoll E.-M., Gingrich A. (Hrsg.) *Lexikon der Globalisierung.* Bielefeld (transcipt Verlag), S. 220-223

Floyd-Thomas, Juan M. 2003. „A Jihad of Words: The Evolution of African American Islam and Contemporary Hip-Hop“. In: Pinn, Anthony B. (Ed.) *Noise and Spirit. The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music.* New York and London (New York Univesity Press), S. 49-70

Franz, Ansgar. 2000. „Die Alte Kirche“. In: Möller, Ch. (Hrsg.) *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch.* Tübingen und Basel (Francke Verlag), S. 1-28

Huseynova, Aida. 2012. „From chanting the Quran to singing oratorio: choral music in West and Central Asia“. In: De Quadros, André (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Choral Music*. New York etc. (Cambridge University Press), S. 169-176

Klein, Debra. 2019. „Fújì“. In: Horn, D.; Shepherd, J. (Hrsg.) *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume XII, Genres: Sub-Saharan Africa*. New York/London (Bloomsbury Academic), S. 145-151

Kuegle, Karl. 1991. „Kapitel III: Die Musik des 14. Jahrhunderts. Frankreich und sein direkter Einflußbereich“. In: Möller H.; Stephan R. (Hrsg.) *Die Musik des Mittelalters. Mit 120 Notenbeispielen, 143 Abbildungen und 2 Farbtafeln.* Wiesbaden (Laaber Verlag), S. 352-384

Ottmann, Henning. 2004. *Geschichte des politischen Denkens. Das Mittelalter.* Stuttgart (Verlag J.B. Metzler), p. 156-168 [Ibn Khaldun, Asabiyya]

Praßl, Franz Karl. 2000. „Das Mittelalter“ In *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch.* Herausgegeben von Christian Möller, Tübingen (Francke Verlag), S. 29-68

Schäfers, Bernhard. 2016. „Die soziale Gruppe“. In: Korte/Schäfers (Hrsg.). *Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie.* Wiesbaden (Springer VS), 9. Aufl., S. 153-172

Treitler, Leo. 1991. „Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation“ In: Möller H.; Stephan R. (Hrsg.) *Die Musik des Mittelalters. Mit 120 Notenbeispielen, 143 Abbildungen und 2 Farbtafeln.* Wiesbaden (Laaber Verlag), S. 54-93

Zeitschriftenartikel

Abu-Haidar, Jareer. 1993. „The Arabic Origins of the "muwashshaḥāt". In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 56, No. 3, S. 439-458

Besseler, Heinrich. 1959. „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jahrg., H. 1./2., Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag, S. 21-43

Bohlmann, P.V. 1987. „The European Discovery of Music in the Islamic World and the "Non-Western" in 19th-Century Music History“. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 2, S. 147-163

Burstyn, Shai. 1989. „The „Arabian Influence“ Thesis Revisited“. In: *Current Musicology 45-47.* New York (Columbia University Press), p. 119-146

Elsner, Jürgen. 1975. „Zum Problem des maqām“ In: *Acta Musicologica*, Vol. 47, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1975), S. 208-239

Faruqi, Lois Ibsen al. 1975. „Muwashshaḥ: A Vocal Form in Islamic Culture“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 19, No. 1, S. 1-29

Faruqi, Louis Ibsen al. 1985. „Music, Musicians and Muslim Law“. In: *Asian Music*, Vol. 17, No. 1, S. 3-36

Faruqi, Louis Ibsen al. 1987. „The Cantillation of the Qur'an“. In: *Asian Music*, Vol. 19, No. 1, S. 1-25

Hanifan L. J. 1916. „The Rural School Community Center”. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 67 (1916), S. 130–38

Lakzaei, Sharif. 2011. „Freedom and Justice in Musa Sadr’s Political Thought“. In: *Journal of Shi‘a Islamic Studies*, Vol. IV, No. 3, S. 295-310

Lebedeva, Nadejda. 2011. „Rezeptionswege der arabischen Musik in der ersten Hälfte des 19. Jh. und R. G. Kiesewetters Die Musik der Araber. In: *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, 65(1):113-143. (auch unter: Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich ZORA URL: https://doi.org/10.5167/uzh-48459, Zugriff am 26.5.2019)

MacDonald, Duncan B. 1901. „Emotional Religion in Islām as affected by Music and Singing“. In: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, S. 195-252 und S. 705-748

MacDonald, Duncan B. 1902. „Emotional Religion in Islām as affected by Music and Singing“. In: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, *S*. 1-28

Müller-Jentsch, Walther. 2008. „Der Verein – ein blinder Fleck der Organisationssoziologie“. In: *Berliner Journal für Soziologie*, BJS 18 (2008) 3: S. 476-502

Otterbeck, Jonas. 2008. „Battling over the public sphere: Islamic reactions to the music of today“. In: *Contemporary Islam 2*, S. 211-228

Otterbeck J.; Ackfeldt A. 2012. „Music and Islam“. In: *Contemporary Islam*, Vol. 6, S. 227-233

Quadros, André de. 2014. „Choral Music of the Muslim World.“ in: Choral Journal, Volume 55, Number 2, S. 69-71

Torikian, Edward. 2016. „Arabic Chant, from the Monodic Tradition to the Choral Work.“ In: *European Choral Magazine 1/2016: S. 7* (ed. European Choral Association – Europa Cantat)

Touma, Habib Hasan. 1971. „The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 1 (Jan., 1971), pp. 38-48 (University of Illinois Press)

Varisco, Daniel Martin. 1995. „Metaphors and Sacred History: The Genealogy of Muhammad and the Arab "Tribe". In: *Anthropological Quarterly*, Vol. 68, No. 3, Anthropological Analysis and Islamic Texts (Jul., 1995), S. 139-156

Internetlinks

A) Hintergründe

Online-Artikel:

Al-Kanadi, Abu Bilal Mustafa. o.J. *The Islamic Ruling on Music and Singing:* https://ia801205.us.archive.org/6/items/TheIslamicRulingOnMusicAndSingingByAbuBilalMustafaAlKanadi/The%20Islamic%20ruling%20on%20music%20and%20singing%20by%20Abu%20Bilal%20Mustafa%20al-Kanadi.pdf, Zugriff am 26.5.2019 (Download von archive.org) bzw.: https://d1.islamhouse.com/data/en/ih_books/single/en_Music_and_Singing.pdf, Zugriff am 26.5.2019

Bostom, Andrew. 2011. *Qaradawi, the "Arab Spring" and The Treason of the Intellectuals* https://www.andrewbostom.org/2011/12/qaradawi-the-arab-spring-and-the-treason-of-the-intellectuals/, posted am 4.12.2011; Zugriff am 27.5.2019

Engels, Stefan. 2002. *Abendländische Musik und Islam* https://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/544386.PDF; Zugriff am 21.10.2018 ((File der Universität Salzburg)

Malley, Ronnie. o.J. *The Essentials: Music Selections for Cultural Learning*: https://snl.depaul.edu/student-resources/writing/Documents/MalleyRonnieAPartifact.pdf, Zugriff am 8.4.2019

Mete, Denis E. o.J. *Makâm-Musik in der osmanisch-türkischen Musiktradition:* https://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf, Zugriff am 28.2.2019

Perkins, John D. o.J. *Engaging with Arabic Choral Music:* http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/?print=pdf , Zugriff am 14.9.2017

Quadros, André de (ed.) o.J. *„salamu aleikum". Choral Music of the Muslim World.* https://www.singers.com/item/Salamu_Aleikum/Choral_Music_of_the_Muslim_World/4378b/, Zugriff am 29.5.2019 (Online-Portal von „singers.com" für den käuflichen Erwerb der Brochure) vgl. die Webseite von „Earthsongs (Multicultural Choral Music)": www.earthsongschoralmusic.com, Zugriff am 29.5.2019

Encyclopedia of Islam

Chabrier, J.-C., "Maḳām", in: *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online. https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/encyclopaedia-of-islam-2/makam-COM_0633?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=makam, Zugriff am 2.3.2019

Andézian, Sossie, “Aïssaouas (ʿĪsāwa)”, in: *Encyclopaedia of Islam, Third Edition*, Edited by: Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Everett Rowson. Brill Online. https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/encyclopaedia-of-islam-3/aissaouas-isawa-COM_22842s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.cluster.Encyclopaedia+of+Islam&s.q=A%C3%Afssaouas+%28%CA%BF%C4%Aas%C4%81wa%29, Zugriff am 21.7.2018

Österreichisches Musiklexikon online
Flotzinger, Rudolf. o.J. „*Mehrstimmigkeit*“ In: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mehrstimmigkeit.xml, Zugriff am 30.12.2017

MGG online (Musik in Geschichte und Gegenwart online, Datenbank)
Blankenburg, Walter. 1996. „*Chor und Chormusik*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15254&v=1.0&rs=id-f7bbab05-ab79-ec13-3bbe-1ce8bfdaa67e; Zugriff am 15.1.2019

Djumaev, A.; Sultanova, R.; During, J. 2016. „*Zentralasien*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16266&v=2.0&rs=mgg16266, Zugriff am 15.3.2019

Hannick, Christian. 1994. „*Armenische Kirchenmusik*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15094&v=1.0&rs=mgg15094, Zugriff am 15.3.2019

Kaufman Shelemay, Kay. 1994. „*Äthiopische Kirchenmusik*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15101&v=1.0&rs=mgg15101, Zugriff am 15.3.2019

McKinnon, J.W. 1995. „*Frühchristliche Musik*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15403&v=1.0&rs=mgg15403, Zugriff am 15.3.2019

Nieten, Ulrike. 1998. „*Syrische Kirchenmusik. Historische Einführung*“. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online) https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16119&v=1.0&rs=id-25726511-77ed-7a8b-8c93-dd1f98321f26 (Zugriff am 20.10.2018)

Reinhard, Andreas. 1996. „*Improvisation. VII. Musikpsychologie. Prozeßaspekt*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15495&v=1.0&q=improvisation&rs=id-55ae9232-d3c3-5b98-bb6e-b3b35b19b6be, Zugriff am 19.1.2019

Roy, M.; Wernhard, E. 1996. „*Koptische Kirchenmusik*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15594&v=1.0&rs=mgg15594, Zugriff am 15.3.2019

Rummenhöller, Peter. 1996. „*Harmonielehre: V. Die kadenzbezogene Harmonielehre*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15461&v=1.0&rs=id-de926cd8-fc29-e9a8-3576-40e8d6b1692b, Zugriff am 27.3.2019

Schuol, M.; Kammerer, S. 1998. „*Vorderasien*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16225&v=1.0&rs=mgg16225, Zugriff am 15.3.2019

Seidel, H.; Dyer, J.; Finscher, L. 2016. „*Psalm*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15933&v=1.2&rs=mgg15933, Zugriff am 15.3.2019

Simon, Artur. 1996. „*Mehrstimmigkeit*“ In: MGG Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg16291&v=1.0&rs=mgg16291,Zugriff am 16.1.2019

Simon, Artur. 1996. „*Modale Musikkonzepte. I. Einleitung*“ MGG-Online: https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15725&v=1.0&rs=mgg15725, Zugriff am 28.2.2019

Stathes, G.; Thorau, Ch. (e.a.) 2016. „*Orthodoxe Kirchenmusik*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15860&v=1.1&rs=mgg15860, Zugriff am 15.3.2019

Steiner, R.; Korth, H.-O. 1996. „*Liturgischer Gesang*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15651&v=1.0&rs=mgg15651, Zugriff am 14.3.2019

Webster, D.; Hannick, Ch.; Pöhlmann, E.; Schlager, K.; Ward, T.R. „*Hymnus*“ In: MGG-Online https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15490&v=1.1&rs=mgg15490, Zugriff am 15.3.2019

Links zu den *Maqāmāt*:

„Maqam World“
https://www.maqamworld.com/de/index.php, Zugriff am 6.4.2019 (Webseite von „Maqam World“, aufrufbar in Deutsch, Englisch, Französisch und Arabisch)
https://www.maqamworld.com/de/index.php, Zugriff am 17.5.2019
https://www.maqamworld.com/de/jins.php, Zugriff am 6.4.2019
https://www.maqamworld.com/en/index.php, Zugriff am 6.4.2019
https://www.maqamworld.com/de/maqam.php, Zugriff am 6.4.2019
Maqāmāt und *Aǧnās* vgl. auch https://www.maqamworld.com/de/index.php, Zugriff am 6.4.2019
https://www.maqamworld.com/de/maqam.php, Zugriff am 7.4.2019

Denis E. Mete
https://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf, Zugriff am 28.2.2019
www.artmete.at, Zugriff am 28.2.2019 (Webseite von Denis E. Mete)

„Ottoman Music“ (Webseite von Adam Good)
http://www.adamgood.com/turkish_nota/map.php, Zugriff am 2.3.2019 (Auflistung von insgesamt 125 *Maqām*-Modi mit ihren türkischen Bezeichnungen)

Chorfestivals

http://licfestival.org/; Zugriff am 25.5.2019 (Lebanese International Choral Festival, LICF 2017)
http://www.aswatuna.com/personnel.html, Zugriff am 20.5.2019 (*Aṣwātunā*, Personal)

Bildungseinrichtungen:

High Institute of Music Damascus
https://www.him-damascus.com/Abouts/84/Ar, Zugriff am 11.5.2019

Lebanese National Higher Conservatory of Music (L.N.H.C.M.)
http://www.conservatory.gov.lb/program (Zugriff am 8.5.2019)
http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/37.pdf, Zugriff am 12.5.2019

http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/56.pdf, Zugriff am 12.5.2019
http://www.conservatory.gov.lb/program, Zugriff am 8.5.2019
http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/40.pdf, Zugriff am 11.5.2019
http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/41.pdf, Zugriff am 11.5.2019
http://www.conservatory.gov.lb/assets/pdfs/program/37.pdf, Zugriff am 13.5.2019

Musikuniversität Wien
https://www.mdw.ac.at/72/, Zugriff am 8.5.2019 (Ordentliche Studien)

Chöre und Musikensembles (in Teil A angeführt):

***Al-Amīrī*-Ensemble (*Fiǧīrī*-Gesänge der Perlentaucher)**
https://www.youtube.com/watch?v=IbQpoRpoE4k&list=PL301B097BFB194E52&index=2, Zugriff am 29.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=uVOTpFyfWG8&index=3&list=PL301B097BFB194E52, Zugriff am 29.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=l0IsMfBUNjw&index=4&list=PL301B097BFB194E52, Zugriff am 29.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=soiCvYrlSWA&list=PL301B097BFB194E52&index=5, Zugriff am 29.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=EHha_-I0BF4&list=PL301B097BFB194E52&index=6, Zugriff am 29.5.2019

Dūzān w-awtār
https://www.youtube.com/watch?v=qwCWlzdDVF0, Zugriff am 20.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=qHDssysIcIM, Zugriff am 20.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=P40J4JgB4U8, Zugriff am 20.5.2019

Improchor 1060 (Wien)
http://www.nikazach.net/nc/home.html, Zugriff am 26.5.2019 (Webseite von Nika Zach, Improchor 1060)

National Taiwan University Chorus
https://www.youtube.com/watch?v=tDSealqkIaY, Zugriff am 25.2.2019 (Zikr)

Telkom University Choir
https://www.youtube.com/watch?v=CRwOmHyDeiY, Zugriff am 25.2.2019 (Zikr)

Arabische Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung:

Adinu (Lied)
https://www.youtube.com/watch?v=B_IgWog7JkA, Zugriff am 23.2.2019 (Chor: Sacra Profana)
https://www.youtube.com/watch?v=jBbZZC_9Xws, Zugriff am 23.2.2019 („Gonzaga University Concert Choir“, gepostet November 2016)
https://www.youtube.com/watch?v=JNweI58F08Y, Zugriff am 23.2.2019 („Nova Singers“, aufgenommen am 19. Februar 2017 in der St. Paul Lutheran Church in Davenport, Iowa)
https://www.youtube.com/watch?v=Z-D5jSWXKdE, Zugriff am 23.2.2019 („ArtGentum Vocal Ensemble“ aus Barcelona, gepostet am 31.10.2017)
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2787, Zugriff am 3.4.2019 (Arrangement des

Liedes „Adinu“ erwerbbar)
http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/S-351%20Adinu.pdf, Zugriff am 1.4.2019 (Ausschnitt der Noten und des Textes von „Adinu“)
http://www.pennsylvaniagirlchoir.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/02/Adinu-publishedversion.pdf, Zugriff am 3.4.2019 (das komplette Arrangement mit Noten und Text)

al-Amira wa al-Gharaji (Lied)
https://www.youtube.com/watch?v=GTtfKbHcQ4s, Zugriff am 25.2.2019 (Aufführung des Lawrence University Choir am 10.10.2014)
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2720 (Zugriff am 1.4.2019); ein Ausschnitt der Noten und des Textes zur Musik sind abrufbar unter
http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/rs.al-amira.pdf (Zugriff am 1.4.2019)

“Ai’yu”
https://archive.org/details/AuyuMohamedAbdelwahabAbdelfattah, Zugriff am 23.2.2019 (Hörbeispiel auf „archive.org“); für eine genaue Schilderung des Liedes mit Aufbau etc. http://abdelwahabsworks.blogspot.com/, Zugriff am 23.2.2019 (Erklärung des Aufbaus des Liedes auf der Webseite des Komponisten Muḥammad ᶜAbd al-Wahāb ᶜAbd al-Fattāḥ);
http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/am.pdf, Zugriff am 2.4.2019 (Ausschnitt der Noten und des Textes)

Fōg Elnā Khel/ **(فوق النخل\فوق إلنا خل)**
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2729, Zugriff am 2.4.2019 (Informationen zum Lied auf der Webseite von „Earthsongs“)
http://www.arabicmusictranslation.com/2009/09/above-palm-treesive-got-friend-above.html, Zugriff am 27.2.2019 (Erklärungen zum Titel des Liedes) sowie
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2729, Zugriff am 2.4.2019 (Erklärungen zum Lied)
https://www.youtube.com/watch?v=k9Av6XjIq1U, Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung von „The University Choir of the Bob Cole Conservatory of Music at California State University“, auf YouTube gepostet am 3.5.2018)
https://www.youtube.com/watch?v=kM5xvnru4UI, Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung des „Kamerkoor JIP“, Utrecht, in einer Bearbeitung von Salim Bali und Barkev Taslakian, gepostet auf YouTube am 30.5.2016)

“Lammaa Badaa Yatathannaa/Lammā badā yataṯannā” **(لما بدا يتثنى)**
https://www.youtube.com/watch?v=uP28ut2J7tE, Zugriff am 23.2.2019 (Aufnahme von Fayrūz)
https://www.youtube.com/watch?v=EE8cHyjCNLE, Zugriff am 23.2.2019 (Aufnahme von Lena Chamamyan)
https://www.youtube.com/watch?v=Bd8HjSGaPFY, Zugriff am 23.2.2019 (Aufführung in der Société Générale in Paris vom 6. November 2016 für Orchester und Chor)
https://www.youtube.com/watch?v=ShRP7fEFczI, Zugriff am 23.2.2019 (Aufführung des Saint Rafqa Choir auf dem Batroun International Festival 2013, hier einstimmig vorgetragen, begleitet von einer Firqa)
https://www.youtube.com/watch?v=sxqkr5XcaTQ, Zugriff am 23.2.2019 (Aufführung des Liedes im Arrangement von Shereen Abu Khader durch die „Harmonium Chamber Singers“ am 5. April 2014 in der „Grace Church, Madison“)

“Yal asmar ellon” (هالأسمر اللون)
http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/S-397%20Yal%20asmar.pdf, Zugriff am 2.4.2019 (einseitiger Auszug des Arrangements für vierstimmigen Chor)
http://cairnchorus.co.uk/wp-content/uploads/2017/02/S-397-Yal-asmar-ellon-copy.pdf, Zugriff am 23.2.2019 (das komplette Arrangement für vierstimmigen Chor)

Zikr/Ḏikr **(ذكر)**
https://www.youtube.com/watch?v=tDSealqkIaY, Zugriff am 25.2.2019 (Aufführung des National Taiwan University Chorus vom 9. Juli 2013)
https://www.youtube.com/watch?v=CRwOmHyDeiY, Zugriff am 25.2.2019 (Aufführung des Telkom University Choir auf dem Brawijaya Choir Festival 2017)
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2614, Zugriff am 3.4.2019 (Erläuterungen zum Lied auf der Webseite von „Earthsongs“)
http://earthsongschoralmusic.com/media/pdf/spe.zikr.ttbb.pdf, Zugriff am 3.4.2019 (einseitiger Auszug des Arrangements mit Noten und Text);
https://www.scribd.com/doc/264814860/Partitur-SATB-Zikr, Zugriff am 3.4.2019 (das vollständige Arrangement)
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2614, Zugriff am 3.4.2019 (Erklärungen zur Spielweise des Liedes auf der Webseite von „Earthsongs“)

“Ana’w Chadi/Anā wa Šādī” (Me and Chadi)
https://www.youtube.com/watch?v=xq-pqtbRRjE, Zugriff am 20.5.2019 (Solointerpretation des Liedes durch Fayrūz)

Bint Shalabiyya/Bint aš-Šalabīya **(بنت الشلبية)**
http://songbat.com/archive/songs/arabic/bint-el-shalabiya, Zugriff am 2.4.2019 (Arabischer Liedtext mit Transliteration und eine Übersetzung ins Englische)
https://snl.depaul.edu/student-resources/writing/Documents/MalleyRonnieAPartifact.pdf, Zugriff am 8.4.2019 (Erklärungen zum Lied von Ronnie Malley in *The Essentials: Music Selections for Cultural Learning)*
https://www.youtube.com/watch?v=2ob-lRR7ItQ, Zugriff am 27.5.2019 (Aufführung des Stückes durch den „ChoeurBaobab“ in der Bearbeitung von Edward Torikian für vierstimmigen Chor)

El-Helwa Dii/al-ḥilwa dī **(الحلوة دي)**
https://www.youtube.com/watch?v=O5Ex6ZJWjuU, Zugriff am 25.2.2019 (am 17.6.2012 auf Youtube gestellte Veröffentlichung einer mehrstimmigen Aufführung des Liedes)
https://www.youtube.com/watch?v=KDLptU1bPuk, Zugriff am 25.2.2019 (einstimmige Aufführung des Liedes durch den Saint Rafqa Choir auf dem Batroun Festival 2014)
http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=3027, Zugriff am 2.4.2019 (Erklärungen zum Lied auf der Webseite von „Earthsongs“)

Leyletna **(ليلتنا)**
https://www.youtube.com/watch?v=HebU6rz3itg, Zugriff am 25.2.2019 (Aufführung des Liedes durch den „Nassim Al Saba Choir“, ASWATUNA 2012, Leitung: John Perkins);
http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/, Zugriff am 5.4.2019 (Arrangement des Liedes auf Internet einsehbar)

***Zahrat al madā'in* (زهرة المدائن)**
https://www.youtube.com/watch?v=WgCnc3rvEm8, Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung des Liedes durch den Fayha-Chor im Rahmen der „Musica Sacra International Tour 2014“ in der Abdijkerk Rolduc in Kerkrade)
https://www.youtube.com/watch?v=7O2a0Yu-Mcc; Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung des Liedes durch den Fayha-Chor im Rahmen der „Musica Sacra International Tour 2014“ in der Marktkirche Neuwied)
https://lyricstranslate.com/de/ya-zahrat-al-madayn-%D8%B2%D9%87%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D9%86-du-blume-unter-den-st%C3%A4dten.html, Zugriff am 5.4.2019 (Arabischer Text mit deutscher Übersetzung)

***Lao Rahal Soti/Law raḥal sawtī* (لو رحل صوتي)**
https://www.youtube.com/watch?v=8w0743ur5Ik, Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung des Liedes durch die Chöre „Dozan Wa Awtar“ und „Nassim Al Saba“ aus Anlass von „ASWATUNA Arab Choral Festival, in Amman, Jordan, 2012“)
https://www.youtube.com/watch?v=PmV5RUuLG9c, Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung des Liedes durch den Fayḥā’-Chor 2012)
http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/, Zugriff am 5.4.2019 (Noten des Arrangements downloadbar)

***Lamouni Elli Gharou Menni/Lāmūnī illī ġārū minnī* (لاموني اللي غاروا مني)**
https://www.youtube.com/watch?v=3WQK2GS8e00, Zugriff am 25.2.2019 (Aufführung des „Nassim Al Saba Choir“ aus Anlass von „ASWATUNA Arab Choral Festival, Amman, Jordan, 2012“ unter Leitung von John Perkins)

B) Die Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008, 2012) und das *Lebanese International Choir Festival (2015, 2017)*

Aṣwātunā
http://www.aswatuna.com/ (→Festival editions →2008) oder: http://www.aswatuna.com/aswatuna-2008.html, Zugriff am 20.5.2019 (Festival editions)
http://www.aswatuna.com/ (→Personnel) oder: http://www.aswatuna.com/personnel.html, Zugriff am 20.5.2019 (Personnel)
http://www.aswatuna.com/support-aswatuna.html, Zugriff am 20.5.2019 (Support)
http://www.aswatuna.com/ (→Participating choirs →Participating choirs 2008) oder: http://www.aswatuna.com/2008.html, Zugriff am 31.3.2018 (Participating choirs)
http://www.aswatuna.com/, Zugriff am 20.5.2019 (Our Voice: Zielsetzungen, Visionen)

Teilnehmerchöre *Aṣwātunā (2008 und 2012)*
http://www.alarab.com/Article/270811**,** Zugriff am 20.5.2019 (Zeitungsartikel über den Chor Ǧawqat ḥirāsat al-arāḍī l-muqaddasa, Palästinien, Teilnahme *Aṣwātunā* 2008)
https://www.youtube.com/watch?v=qwCWlzdDVF0, Zugriff am 20.5.2019 (Meet Dozan wa Awtar/Dūzān w-awtār)
http://www.vocesnordicae.se/, Zugriff am 20.5.2019 (Voces Nordicae)
http://www.fayhachoir.org/, Zugriff am 20.5.2019 (*Fayḥā’* Chor)
https://www.aus.edu/media/news/aus-choir-nassim-al-saba-to-perform-in-new-york; Zugriff am 20.5.2019 (Nasīm aṣ-Ṣabā Choir (American University of Sharjah/United Arab Emirates)

https://www.lpj.org/jordan-sacred-heart-of-jesus-choir-sings-the-passion-and-the-resurrection-%EE%98%8C/), Zugriff am 20.5.2019 (Sacred Heart of Jesus Choir)
http://ishirini.co.uk/ ,Zugriff am 20.5.2019 (Ishrini Choir)

Lebanese International Choir Festival
http://licfestival.org/2015/index.php/organizers , Zugriff am 20.5.2019 (Organizers)
http://www.licfestival.org/index.php/booklet , Zugriff am 20.5.2019 (Booklet)
http://licfestival.org/ (→Choirs), Zugriff am 20.5.2019 (Teilnehmerchöre LICF 2017)
http://licfestival.org/ (→Concerts →Friday 19 May), Zugriff am 20.5.2019 (Refugies Choir Concert)
http://licfestival.org/(→Vision), Zugriff am 20.5.2019 (Vision)
http://licfestival.org/2015/index.php/mission-objectives, Zugriff am 20.5.2019 (Mission and Objectives)
http://licfestival.org/2015/index.php/organizers/fayha-choir, Zugriff am 20.5.2019 (Zielsetzung Netzwerkbildung)

Teilnehmerchöre *Lebanese International Choir Festival (2015 und 2017):*
http://licfestival.org/2015/index.php/participants , Zugriff am 20.5.2019 (Participants)
http://www.ndu.edu.lb/about-ndu/administration/offices/university-choir/about-us, Zugriff am 20.5.2019 (Notre-Dame University Choir)
http://saintrafqachoir.org/, Zugriff am 20.5.2019 (Saint Rafqa Choir)
http://www.fayhachoir.org/, Zugriff am 20.5.2019 (*Fayḥā'* Chor)
https://www.facebook.com/armenian.youth.choir, Zugriff am 20.5.2019 (Armenian Youth Choir)
http://yerevanchamberchoir.com/, Zugriff am 20.5.2019 (Yerevan Chamber Choir)
http://acjbeyrouth.org/, Zugriff am 20.5.2019 (A Coeur Joie Choir)
https://de-de.facebook.com/AntonineUniversityChoir/, Zugriff am 20.5.2019 (Facebook-Seite des Antonine University Choir)
https://www.facebook.com/pg/ens.vivace/about/, Zugriff am 20.5.2019 (Facebook-Seite des Vivace Ensemble)
http://theharmonyband.net/, Zugriff am 20.5.2019; https://www.facebook.com/theharmonyband/, Zugriff am 20.5.2019 (Webseite und Facebook-Seite der Harmony Band)
http://www.imamsadrfoundation.org/choral/, Zugriff am 20.5.2019 (Imam Sadr Foundation Choral)
https://www.tlu.ee/en/Womens-Choir und https://www.tlu.ee/en/Mens-Choir, Zugriff am 20.5.2019 (Tallinn University Mixed Choir)
https://www.facebook.com/lesvdcderabat/, Zugriff am 20.5.2019 (Facebook-Seite von Les Voix Du Choeur Choir)
http://www.nusroto.org/, Zugriff am 20.5.2019 (Nusroto)
http://www.sing-akademie.ch/, Zugriff am 20.5.2019 (Zürcher Sing-Akademie)

Im Libanon tätige NGO‘s
https://www.nrc.no/, Zugriff am 20.5.2019 (Norwegian Refugee Council)
http://www.sonbola-ngo.com/, Zugriff am 20.5.2019 (Sonbola)
http://www.socialcare.org/portal/home/1/, Zugriff am 20.5.2019 (Beit Atfal Assumoud)
http://www.thesocialsupportsociety.org/, Zugriff am 20.5.2019 (Social Support Society)
http://nai-syria.org/ueber-uns/ (Nai Syria); Zugriff am 20.5.2019 (österreichische NGO Nai Syria)

Sponsoren von LICF (2015 und 2017)
http://licfestival.org/2015/index.php/sponsors-partners/partners, Zugriff am 18.1.2018 (LICF 2015)
http://licfestival.org/index.php/booklet, Seite 2 unter „Partners“, Zugriff am 18.1.2018 (LICF 2017)

Partnerunternehmen des LICF 2017
https://www.ifcm.net/, Zugriff am 18.1.2019 (International Federation for Choral Music (IFCM)
https://europeanchoralassociation.org/, Zugriff am 18.1.2019 (European Choral Association (ECA)
https://europeanchoralassociation.org/organizer/mediterranean-office-for-choral-singing-mocs/, Zugriff am 18.1.2019 (Mediterranean Office for Choral Singing (MOCS)

Links zu diversen Chören und Liedern:

A Coeur Joie Choir
http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/a-coeur-joie-choir-beirut-lebanon, Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme LICF 2015)

AKN Choir
https://www.youtube.com/watch?v=dl4OcbJuI6w, Zugriff am 29.5.2019 (Armenische Liturgie „Sharagan“, Modus „Koghm“ und Modus „Dzayn“)

Antonine University Choir
http://www.antonins.org/en/, Zugriff am 9.1.2019 (Webseite des Ordens)
http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/antonine-university-choir-baabda-lebanon, Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme LICF 2015)

Armenian Youth Choir
https://www.youtube.com/watch?v=FEMQ1ZatIzU, Zugriff am 29.5.2019

The Chamber Choir of the High Institute of Music-Damascus
https://www.youtube.com/watch?v=UkjMghsvpD8, Zugriff am 29.5.2019

Cairo Celebration Choir
https://cairocelebrationchoir.com/, Zugriff am 12.2.2019

Dūzān w-awtār
https://www.youtube.com/watch?v=qwCWlzdDVF0, Zugriff am 20.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=qHDssysIcIM, Zugriff am 20.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=P40J4JgB4U8, Zugriff am 20.5.2019

Fayḥā’-Chor
http://licfestival.org/ (→Choirs →Fayha Choir), Zugriff am 20.5.2019
http://www.fayhachoir.org/index.php/videos, Zugriff am 20.5.2019 (Videos des Fayha-Chors)
http://www.fayhachoir.org/index.php, Zugriff am 9.2.2019 (Partner und Sponsoren)
http://www.fayhachoir.org/index.php/choir, Zugriff am 9.2.2019 (Niederlassungen des Fayḥā’-Chores)
Partner und Sponsoren:
http://www.beitelfan.com/?page_id=2, Zugriff am 9.2.2019 (AZM Cultural Centre)
https://makassed.org/albums.aspx, Zugriff am 9.2.2019 („Makassed P.I.A.B.“ (al-Maqāṣid al-ẖayrīyat al-islāmīya fī Bayrūt)
https://www.azmschool.edu.lb/, Zugriff am 9.2.2019 (AZM School)
Videos auf YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=7O2a0Yu-Mcc, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=gAArwqnML8s, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/results?search_query=fayha+choir+ya+bani, Zugriff am 10.2.2019

https://www.youtube.com/watch?v=jdlW-j-xNSw, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=-ll3uDTXvO4, Zugriff am 10.2.2019

Gargatch Children Choir
https://www.beirutchants.com/copy-of-opera-arias-aline-maalouf-s, Zugriff am 29.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=u2bPsL6Dd7s, Zugriff am 29.5.2019
http://www.licfestival.org/ →Choirs → Gargatch Children Choir, Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme LICF 2017)

Ǧawqat ḥirāsat al-arāḍī l-muqaddasa (Palästina)
http://www.alarab.com/Article/270811, Zugriff am 26.5.2019 (Zeitungsartikel)

The Harmony Band
http://theharmonyband.net, Zugriff am 26.5.2019
http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/the-harmony-band-beirut-lebanon, Zugriff am 26.5.2019

Hashimi Choir
http://www.licfestival.org/ →Choirs → Hashimi Choir, Zugriff 12.1.2019 (Teilnahme LICF 2017)

Imām Ṣadr Foundation Choir
http://www.imamsadrfoundation.org/about-us/50-years-anniversary/37/1/, Zugriff am 8.2.2019 (Brochure zum 50-Jahr-Jubiläum)
http://www.imamsadrfoundation.org/about-us/vision-and-mission/12/1/, Zugriff am 8.2.2019 (Vision and Mission)
Videos:
http://www.imamsadrfoundation.org/choral/, unter: „View Video“, „View performance“ und „View Choral Awards“, Zugriff am 26.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=sl_cB4LtaTQ, Zugriff am 8.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=sl_cB4LtaTQ, Zugriff am 8.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=_xzCzI27TFI, Zugriff am 8.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=684jq4FV5Ik, Zugriff am 9.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=YGh6R4aF9SM, https://www.youtube.com/watch?v=37RJoLfmX10, Zugriff am 9.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=77yW_h7EBEM, Zugriff am 9.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=dE7gUj5Nw7s, Zugriff am 9.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=15L-_jMqud4, Zugriff am 9.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=PMcXVgOFSsE, Zugriff am 9.2.2019

Les Voix Du Choeur Choir (Morocco)
http://licfestival.org/ (→Choirs →Les Voix du Choeur), Zugriff am 10.2.2019
Videos auf YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=i-tdqVb-vW4, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=P1KTW63dOsc, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=lBtHZ5zozks, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=2FPRhuVVDz8, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=L9DUUeTVGTQ, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=P1KTW63dOsc, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=i-tdqVb-vW4, Zugriff am 10.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=2FPRhuVVDz8, Zugriff am 10.2.2019

https://www.youtube.com/watch?v=zlofCpXq3Aw, Zugriff am 10.2.2019

Music'Aria Choir
http://licfestival.org/ (→Choirs →Music'Aria Choir), Zugriff am 26.5.2019

Nasīm aṣ-Ṣabā Choir (American University of Sharjah/United Arab Emirates)
http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/aus-alumni-nassim-al-saba-choir-sharjah-uae, Zugriff am 11.2.2019 (Teilnahme LICF 2015)
Arbeiten von John Perkins, dem Gründer des Chores:
http://icb.ifcm.net/de_DE/engaging-arabic-choral-music/, Zugriff am 11.2.2019 (deutsch)
http://icb.ifcm.net/en_US/engaging-arabic-choral-music/, Zugriff am 11.2.2019 (englisch)
https://www.aus.edu/media/news/aus-choir-nassim-al-saba-to-perform-in-new-york, Zugriff am 11.2.2019 (Bericht über einen Auftritt des Chores in New York)
https://www.youtube.com/watch?v=8w0743ur5Ik, Zugriff am 26.2.2019 (Aufführung des Liedes *Lao Rahal Soti/Law raḥal sawtī* (لو رحل صوتي) durch die Chöre „Dozan Wa Awtar" und „Nassim Al Saba" aus Anlass von „ASWATUNA Arab Choral Festival, in Amman, Jordan, 2012")
https://www.youtube.com/watch?v=3WQK2GS8e00, Zugriff am 25.2.2019 (Aufführung des Liedes *Lamouni Elli Gharou Menni/Lāmūnī illī ġārū minnī* (لاموني اللي غاروا مني) „Nassim Al Saba Choir" aus Anlass von „ASWATUNA Arab Choral Festival, Amman, Jordan, 2012" unter Leitung von John Perkins)

National Taiwan University Chorus vom 9. Juli 2013 https://www.youtube.com/watch?v=tDSealqkIaY, Zugriff am 25.2.2019 (Zikr)

Notre-Dame University Choir
http://licfestival.org/2015/index.php/participants/choirs/ndu-choir-zouk-mkayel-lebanon, Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme am LICF 2015)
http://licfestival.org/ (→Choirs →NDU Choir); Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme am LICF 2017)

Nusroto Choir
https://www.youtube.com/watch?v=6siL6dclNik, Zugriff am 29.5.2019
http://www.tamichmonastery.com/, Zugriff am 9.1.2019 (Webseite der "Tamich Monastery)
http://www.licfestival.org/ →Choirs →Nusroto Choir, Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme LICF 2017)

The Sacred Heart of Jesus Choir
https://www.lpj.org/jordan-sacred-heart-of-jesus-choir-sings-the-passion-and-the-resurrection-%EE%98%8C/, Zugriff am 9.1.2019 (Artikel auf der Webseite des "Latin Patriarchate of Jerusalem")

Saint Rafqa Choir & Saint Rafqa Children's Choir
http://rafqa.com/ und http://www.rafca.org/, Zugriff beide am 9.1.2019 (Webseiten mit Informationen zur Nonne Saint Rafqa)
http://www.licfestival.org/ →Choirs
https://www.youtube.com/watch?v=cDQeUHZugZY, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=WwAh_3sZ4GI, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=Af5c8Kg3lqY, Zugriff am 28.5.2019
Konzert "Hommage à la République", Kinderchor Saint Rafqa:
https://www.youtube.com/watch?v=IBT2huHCxWE, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=EjVxOvNrOL4, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=js09PDtwkoQ, Zugriff am 28.5.2019

https://www.youtube.com/watch?v=QxJExZofyFw, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=Kk1o0M3vEug, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=chL57ffEwHY, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=z19rCopAWFA, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=IuTxpnNh0XM, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=VLc74zCq7IY, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=Z6dUAIAIrWA, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=A7plCrQ-99A, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=Z1WiZ9Cq-1Y, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=D8gtGdj9Zmg, Zugriff am 28.5.2019
https://www.youtube.com/watch?v=Rq-7KdOzhGI, Zugriff am 28.5.2019

The Sharagan Choir
https://akn-chant.org/en/charakan, Zugriff am 9.1.2019

SSCC Zahle Rassie College's Choir
http://www.licfestival.org/ →Choirs →SSCC Zahle Rassie College's Choir, Zugriff am 9.1.2019 (Teilnahme LICF 2017)
https://www.facebook.com/pages/College-des-Soeurs-des-Saints-Coeurs-Zahle-Rassieh/116026825077346, Zugriff am 29.5.2019 (Facebook-Seite)

Telkom University Choir auf dem Brawijaya Choir Festival 2017
https://www.youtube.com/watch?v=CRwOmHyDeiY, Zugriff am 25.2.2019 (Zikr)

Musikvorträge im Evangelisch-reformierten Forum in St. Gallen, 2015:

https://www.youtube.com/watch?v=tjH990srRKM, Zugriff am 19.1.2019 („Die Gesänge der Synagoge - Herkunft, Überlieferung, Wirkung", Vortrag von Prof. Andor Izsák, Direktor a. D. am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik in Hannover, Vortrag vom 2. Februar 2015
https://www.youtube.com/watch?v=9yqCsxaC9qA, Zugriff am 19.1.2019 („Liturgische Gesänge der syrisch-orthodoxen Kirche", Vortrag vom 8. März 2015)
https://www.youtube.com/watch?v=sIHZeoJSIks, Zugriff am 19.1.2019 („Das musikalische Erbe der maronitischen Kirche Libanons", Vortrag vom 9. Februar 2015)

Islam und Musik:

Scheich Yusūf al-Qaradāwī
https://islamictextinstitute.co.za/on-music-and-singing-fatwa-by-shaykh-yusuf-al-qaradawi/, Zugriff am 27.5.2019 (Fatwa zu Musik und Gesang)
Bostom, Andrew. 2011. *Qaradawi, the "Arab Spring" and The Treason of the Intellectuals*
https://www.andrewbostom.org/2011/12/qaradawi-the-arab-spring-and-the-treason-of-the-intellectuals/, posted am 4.12.2011; Zugriff am 27.5.2019

Online-Portale (Islam)
https://fatwa.islamonline.net, Zugriff am 20.2.2018 (Islam Online)
http://www.islamweb.net/ar/fatwa/, Zugriff am 20.2.2018 (Islamweb)

Fatwas Islam Online
https://fatwa.islamonline.net/14616, Zugriff am 20.2.2018 (Fatwa Nr. 14616)
https://fatwa.islamonline.net/361, Zugriff am 20.2.2018 (Fatwa Nr. 361)
https://fatwa.islamonline.net/3187, Zugriff am 20.2.2018 (Fatwa Nr. 3187)

Fatwas Islamweb
http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=12491&RecID=14&srchwords=%E3%E6%D3%ED%DE%EC&R1=1&R2=0, Zugriff am 22.2.2019 (Fatwa Nr. 12491)
http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=7932&RecID=9&srchwords=%E3%E6%D3%ED%DE%EC&R1=1&R2=0, Zugriff am 22.2.2019 (Fatwa Nr. 7932)

***Fújì*-Musik aus Nigeria**
https://www.youtube.com/watch?v=u6ux_Auj5sE, Zugriff am 2.5.2019 (King Wasiu Àyìndé Marshal)
https://www.youtube.com/watch?v=Ed0EpH0xwbU, Zugriff am 2.5.2019 (Ipinnu - Yoruba Islamic Music 2018)

Louis Farrakhan
https://www.youtube.com/watch?v=pNeJxzSRXA8, Zugriff am 2.5.2019 ("A White Man's Heaven Is A Black Man's Hell.")
„*Facebook sperrt Verschwörungstheoretiker Alex Jones*“. In: *Der Standard* Online, 2.5.2019, https://derstandard.at/2000102423393/Facebook-sperrt-Verschwoerungstheoretiker-Alex-Jones , Zugriff: 2.5.2019 (Sperrung des Facebook-Accounts von Louis Farrakhan)

***Rapa'i*-Musik in Aceh (Indonesien)**
https://www.youtube.com/watch?v=YMJnYYDGGk4, Zugriff am 4.5.2019 („Muslim Music of Aceh and West Sumatra - Rapai daboih 1“)

C Arabischer Chorgesang in der Nachbarschaft

Links zu orientalischen Kirchengemeinden in Wien:

Chaldäische Kirche
https://www.pro-oriente.at/Chaldaeische_Kirche/, Zugriff am 25.5.2019 (Eintrag auf der Webseite von “Pro Oriente” zur Chaldäischen Kirche)
https://www.erzdioezese-wien.at/wien-st-benedikt, Zugriff am 19.5.2019 (Webseite der Pfarre St. Benedikt am Leberberg, Wien: Information über den sonntäglichen Gottesdienst der Chaldäischen Kirche in der Pfarrkirche)

Koptisch-Orthodoxe Kirche
https://www.pro-oriente.at/Koptisch_Orthodoxe_Kirche/, Zugriff am 21.5.2019 (Eintrag auf der Webseite von “Pro Oriente” zur Koptisch-Orthodoxen Kirche)
http://www.oekumene.at/mitglieder/1512/koptisch-orthodoxe-kirche, Zugriff am 21.5.2019 (Eintrag auf der Webseite des “Ökumenischen Rates der Kirchen in Österreich” zur Koptisch-Orthodoxen Kirche)
http://www.coptic.org/, Zugriff am 25.5.2019 (Webseite der Koptischen Diaspora)

http://mosaic.at/virc/db_k_kirche_solo_termine.php?recid=460, Zugriff am 21.5.2019 (Informationsblatt der Koptisch-Orthodoxen “Kirche der Heiligen Jungfrau Maria von Zeitoun” zu Öffnungszeiten, Gottesdiensten etc.)

Syrisch-Maronitische Kirche
https://www.erzdioezese-wien.at/pages/pfarren/9178/menschenaktivitaeten/article/63036.html, Zugriff am 16.5.2019 (Syrisch-Maronitische Kirchengemeinde, Pfarre Unterheiligenstadt)

Syrisch-Orthodoxe Kirche
http://heiligemaria.com/main/, Zugriff am 25.5.2019 (Syrisch-Orthodoxe Kirchengemeinde am Leopoldauer Platz, Wien; die Webseite ist in arabischer, deutscher und englischer Sprache verfügbar)
http://www.st-petrusundpaulus.at/index2.htm, Zugriff am 25.5.2019 (St. Petrus und Paulus Pfarre der Syrisch-Orthodoxen Kirchengemeinde)
https://www.morephrem.at/, Zugriff am 25.5.2019 (Syrisch-Orthodoxe Kirchengemeinde “Mor Ephrem” am Stefan-Fadinger-Platz, Wien)
http://www.suryoye.at/, Zugriff am 25.5.2019 (Syrisch-Orthodoxe Kirchengemeinde “Mor Ephrem” in Meidling, Wien)
http://www.suryoyo.uni-goettingen.de/sok/liturgie.htm, Zugriff am 25.5.2019 (zur Liturgie der Syrisch-Orthodoxen Kirchengemeinde)
http://www.oekumene.at/mitglieder/1517/syrisch-orthodoxe-kirche, Zugriff am 21.5.2019 (Eintrag auf der Webseite des “Ökumenischen Rates der Kirchen in Österreich” zur Syrisch-Orthodoxen Kirche)
https://www.langenachtderkirchen.at/termin/die-neue-syrische-kirche-im-10-bezirk/, Zugriff am 21.5.2019 (Teilnahme der Syrisch-Orthodoxen Kirchengemeinde “Mor Ephrem” am Stefan-Fadinger-Platz, Wien an der “Langen Nacht der Kirchen 2019)

Rechtliches zu den Orientalischen Kirchen in Österreich:
https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=BgblPdf&Dokumentnummer=1988_129_0, Zugriff am 25.5.2019 (BGBl. Nr. 129/1988: Anerkennung der Anhänger der Syrisch-Orthodoxen Kirche in Österreich als Religionsgesellschaft)
https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=BgblPdf&Dokumentnummer=2003_20_1, Zugriff am 25.5.2019 (BGBl. I Nr. 20/2003: 20. Bundesgesetz: Orientalisch-orthodoxes Kirchengesetz; OrientKG, ausgegeben am 25. April 2003)

Weltkulturschule (Wien)
http://www.weltkulturschule.at, Zugriff am 12.2.2019 (Webseite der Weltkulturschule)
http://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/, Zugriff am 19.2.2018 (Projekt Weltkultur-Frauenchor)
https://www.weltkulturschule.at/interkulturelle-projekte/weltkultur-frauenchor/, Zugriff am 25.5.2019 (Auflösung des Chores der Weltkulturschule im März 2019)
http://www.weltkulturschule.at/kurse-workshops/, Zugriff am 12.2.2019 (Kurse und Workshops)
http://www.weltkulturschule.at/events/, Zugriff am 12.2.2019

Flüchtlingschöre

Rechtliches:
https://www.bfa.gv.at/glossar/f.aspx , Zugriff am 27.3.2018 (Webseite des Bundeamts für Fremdenwesen und Asyl)
https://www.bmz.de/de/themen/Sonderinitiative-Fluchtursachen-bekaempfen-Fluechtlinge-reintegrieren/hintergrund/definition_fluechtling/index.jsp, Zugriff am 27.3.2018 (Webseite des

Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland)
http://www.menschen-leben.at/asyl/asyl-in-osterreich/, Zugriff am 27.3.2018 (Webseite des Vereins Menschen-Leben)

„Voices of Refugees“ (Wien)
voices-of-refugees.at, Zugriff am 13.11.2017 (Webseite nicht mehr aktiv)
https://www.facebook.com/voicesofrefugeeswien/?fref=ts, Zugriff am 27.5.2019 (Facebook).
http://www.fremdewerdenfreunde.at/aktivitaeten/singen-der-fwf-chor-voices-of-refugees/, Zugriff am 27.5.2019 (“Fremde werden Freunde”, eine Partnerorganisation von “Voices of Refugees”)
http://www.fremdewerdenfreunde.at/about/, Zugriff am 27.5.2019 (Informationen von “Fremde werden Freunde” über den Verein)
http://www.divercitylab.at/akademie-fuer-schauspiel-artist-in-performance/, Zugriff am 27.5.2019 („Divercitylab“, Kooperation mit “Voices of Refugees” für einen Auftritt am 17.12.2017 in Schallaburg)
https://www.youtube.com/watch?v=dsJLHXMsX6g, Zugriff am 27.5.2019 (Auftritt von “Voices of Refugees” am Donnerstag, 9. Juni 2016, in der Karmeliterkirche, Wien)

(Syrischer) Friedenschor (München)
https://www.syrischerfriedenschor.com/, Zugriff am 13.2.2019 (Webseite des Friedenschores)
https://www.syrischerfriedenschor.com/proben/, Zugriff am 13.2.2019 (Proben des Chores)
https://www.syrischerfriedenschor.com/videos/, Zugriff am 13.2.2019 (Videos)
https://www.facebook.com/syrischerfriedenschor/, Zugriff am 13.2.2019 (Facebookseite)
Videos:
https://www.youtube.com/watch?v=pI5ymS_n1Zg, Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=56GMbz7Z114, Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=NgRp1btNjt4, Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=OSjo3p-DxLw Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=hd3bIRUvf1M Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=tfi2qgQ9y7M Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=pI5ymS_n1Zg Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=a3kPqpmuTY4 Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=qcRRs59orTA, Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=aPO5XbMppTU, Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?v=Rjq6JYEI0Fw, Zugriff am 13.2.2019
https://www.youtube.com/watch?time_continue=198&v=tfi2qgQ9y7M, Zugriff am 13.2.2019

Volkshochschule Ottakring
https://www.vhs.at/de/k/286472865, Zugriff am 13.2.2019 (Kurs-Nr. R11840: Arabisch als Erstsprache für Kinder, 6-10 Jahre)

D Anhang

Zusammenfassung / Abstract

Gegenstandsbereich der vorliegenden Masterarbeit „Arabischer Chorgesang: Bemerkungen zu einem relativ neuen Phänomen anhand des Jordanischen Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008 und 2012) und des *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017) nebst einigen Beispielen aus der (un)mittelbaren Nachbarschaft“ ist Arabischer Chorgesang bzw. Gruppengesang in arabischer Sprache. Zwei Kriterien sind für die Behandlung und Wahl des Gegenstandsbereichs bestimmend: a) die arabische Sprache (Liedgut, das in arabischer Sprache vorgetragen wird) und b) eine Definition von Chorgesang sowohl im weiteren als auch im engeren Sinn: Im weiteren Sinn wird darunter Vokalmusik verstanden, die von einem Chor bzw. einer Gesangsgruppe gesungen wird und sowohl einstimmig als auch mehrstimmig sein kann, entweder mit instrumentaler Begleitung oder *a cappella*, d.h. ohne eigenständige Begleitung. (Der weitere Sinn ermöglicht es, auch einstimmigen Chor- bzw. Gruppengesang, wie er in traditionellen arabischen Musikformen aufgetreten bzw. immer noch anzutreffen ist, in Teil A dieser Arbeit, die sich mit theoretischen und historischen Hintergründen arabischen Chorgesangs beschäftigt, zu integrieren.) Im engeren Sinn aber ist damit „mehrstimmiger (polyphoner), harmonischer Chor- bzw. Gruppengesang“ gemeint, wie er für die beiden Chorfestivals, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, nämlich das Jordanische Chorfestival *Aṣwātunā* (2008 und 2012) und das *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017) im Libanon stattgefunden hat, maßgebend war.

Die Masterarbeit gliedert sich in drei Teile:
A) Hintergründe: Dieser Teil der Arbeit beschäftigt sich mit theoretischen und historischen Hintergründen aus verschiedenen Perspektiven: soziologisch ausgerichtet ist das Kapitel „Der Chor als Verein“, das Bezug nimmt auf die *ʿAṣabīya* von Ibn Ḫaldūn und die Theorie des „Sozialen Kapitals“ von Putman, den Schwerpunkt aber bildet die musikwissenschaftliche Perspektive, aus der zwei verschiedene Paradigmen thematisiert werden: zum einen traditionelle, auf den *Maqāmāt* beruhende arabische Musik (vgl. hierzu die Kapitel „Das *Maqām*-Phänomen“, „Die Musik des arabisch-türkisch-persischen Raumes“ und das Kapitel „Formen einstimmigen Arabischen Chor- und Gruppengesangs“, das sich aus einer *ex-post*-Perspektive sowohl mit „Genres säkularer Musik mit Chor“ als auch mit „Formen religiöser Praxis mit einstimmiger Kantillation“ auseinandersetzt), zum anderen die akkord-harmonische Musik des Abendlandes (vgl. hierzu die Kapitel „Zur Entstehung mehrstimmiger Chormusik“ und „Drei Charakteristika mehrstimmiger Chöre“). Das

Kapitel „Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive“ berücksichtigt musikethnologische Erkenntnisse und versucht eine Standortbestimmung und Verortung der akkord-harmonischen Mehrstimmigkeit als eines Phänomens unter vielen.
Eine Gegenüberstellung bzw. Verschränkung der beiden Paradigmen findet in den Kapiteln „Das Curriculum“, „Improvisation und Notation“, „Arabisches und Abendländisches Tonsystem“ und „Akkulturation: Austausch, Einflüsse, Prädominanzen“, das sich mit Einflüssen und Wechselwirkungen zwischen den beiden Paradigmen beschäftigt, statt.
Im Kapitel „Polyphone Arabische Chormusik“ werden arabische Lieder, die für mehrstimmigen Chor bearbeitet worden sind und Schwierigkeiten der Adaptation behandelt. Dieses Kapitel, in dem die Veranstalter der beiden im Mittelpunkt dieser Masterarbeit stehenden Chorfestivals zu Wort kommen, bildet die Überleitung zu Teil

B) Die Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008, 2012) und des *Lebanese International Choir Festival* (2015, 2017): Dieser Teil der Arbeit beschäftigt sich ausführlich mit den beiden Chorfestivals und deren „Zielsetzungen und Intentionen“ sowie „Programmen und Gesangsrepertoires einzelner Chöre“, die an den beiden Festivals teilgenommen haben. Zur Erhellung gegenwärtiger Phänomene im Zusammenhang mit dem Thema dieser Masterarbeit sind zwei Exkurse eingeflochten: „Das orientalische Christentum“ und „Islam und Musik“.

C) Arabischer Chorgesang in der Nachbarschaft: Der dritte und letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Chören, die in der (un)mittelbaren Nachbarschaft (Wien) anzutreffen sind und Lieder in arabischer Sprache singen.
Dieser Teil gliedert sich in vier Bereiche: a) Orientalische Kirchen in Wien, die Arabischen Chor- bzw. Gruppengesang im Rahmen ihrer Liturgie praktizieren; b) der Frauenchor der „Weltkulturschule“ (Wien) als Beispiels eines Chores, der aus einem Verein im Rahmen eines Sozialprojekts hervorgegangen ist; c) Flüchtlingschöre: „Voices of Refugees“ (Wien) und der „(Syrische) Friedenschor“ (München); dieser Teil der Arbeit beinhaltet einen Exkurs über das Verhältnis von Bürger- und Menschenrechten zu Flüchtlingen (und schließt damit an soziologische Überlegungen im Kapitel „Der Chor als Verein“ in Teil A an) und d) Gruppengesang im Ausbildungsrahmen, ein Beispiel: Kurs der Volkshochschule Ottakring „Arabisch als Erstsprache für Kinder (6-10 Jahre)“ als einem Beispiel für arabischen Gruppengesang im Ausbildungsrahmen – der bedauerlicherweise nicht zustande gekommen ist. Das Angebot einer Teilnahme wird aber, so die Hoffnung, auch in Zukunft bestehen und bildet als Möglichkeitsform den Abschluss dieser Masterarbeit.

Summary

This Master‘s Thesis „Arabischer Chorgesang: Bemerkungen zu einem relativ neuen Phänomen anhand des Jordanischen Chorfestivals *Aṣwātunā* (2008 und 2012) und des *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017) nebst einigen Beispielen aus der (un)mittelbaren Nachbarschaft“ deals with „Arabic Choral Music“.

Two criterias are decisive for the topic of this Master‘s Thesis: a) the Arabic language and b) „Choral Music“ defined in two different ways and meanings: In a broader sense the topic includes in general all forms of monophonic and polyphonic choral singing with or without instrumental accompaniment. This approach provides the opportunity to integrate monophonic forms of Arabic Choral Music into part A of this Master‘s Thesis, „Hintergründe“ (Backgrounds). In a narrower sense the topic focuses specifically on polyphonic and harmonical singing, which is a recent phenomena in the Arabic World and which constituted also the core element of the two choral festivals *Aṣwātunā* (2008 und 2012) and the *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017).

Part A „Hintergründe“ (Backgrounds) deals with historical and theoretical backgrounds related to the topic. Different approaches are applied: The chapter „Der Chor als Verein“ (The Choir as a free association) reflects upon choirs from a sociological point of view, referring to Ibn Ḫaldūn‘s *ᶜAṣabīya* and Putnam‘s theory of „Social Capital“. Musicological points of view are applied in the chapters „Das *Maqām*-Phänomen“ (The *Maqām*-Phenomena) and „Die Musik des arabisch-türkisch-persischen Raumes“ (The Music of the Arabic-Turkish-Persian Area), which deal with traditional Arabic Music and oriental paradigms of music, whereas the chapters „Zur Entstehung mehrstimmiger Chormusik“ (The Formation of polyphonic Choral Music) and „Mehrstimmigkeit aus globaler Perspektive“ (Polyphony from a global point of view) focus on occidental music and paradigms.

The oriental and the occidental paradigm are compared in the chapters „The Curriculum“, „Improvisation and Notation“ and „Arabisches und Abendländisches Tonsystem“ (Oriental and Occidental Tonal System). The chapter „Akkulturation: Austausch, Einflüsse, Prädominanzen“ (Acculturation: Influence, Communication, Predominence) deals with different forms of mutual relationship between Orient and Occident specifically in regard to music and the chapter „Polyphone Arabische Chormusik“ (Polyphonic Arabic Choral Music) exemplifies different Arabic songs adapted for polyphonic choral music.

Part B of this Master‘s Thesis focuses on the choral festivals *Aṣwātunā* (2008 und 2012) and the *Lebanese International Choir Festival* (2015 und 2017), on their ambitions and aims and the programs and repertoires of participating choirs. To outline the phenomena of polyphonic choral music in the present-day Arabic World two chapters are included in Part B: „Orientalisches Christentum“ (Oriental Christendom) and „Islam and Music“.

Part C deals with Arabic Choral Music encountered in the (im)mediate neighbourhood (Vienna, Austria): a) Oriental Churches in Vienna practicing Arabic Choral Music in the context of their liturgy; b) the Women‘s Choir of the „Weltkulturschule“ (Vienna) as part of a free association that came into being in the context of different social projects; c) Refugees Choirs: „Voices of Refugees“ (Vienna, Austria) and the „(Syrian) Friedenschor“ (Munich, Germany) trying to claim human and citizens‘ rights in the crossfire of present-day politics and d) Group Singing in the Context of Education: Arabic for Children (6 to 10 years old), applying basic forms of group singing to enhance the process of learning Arabic.