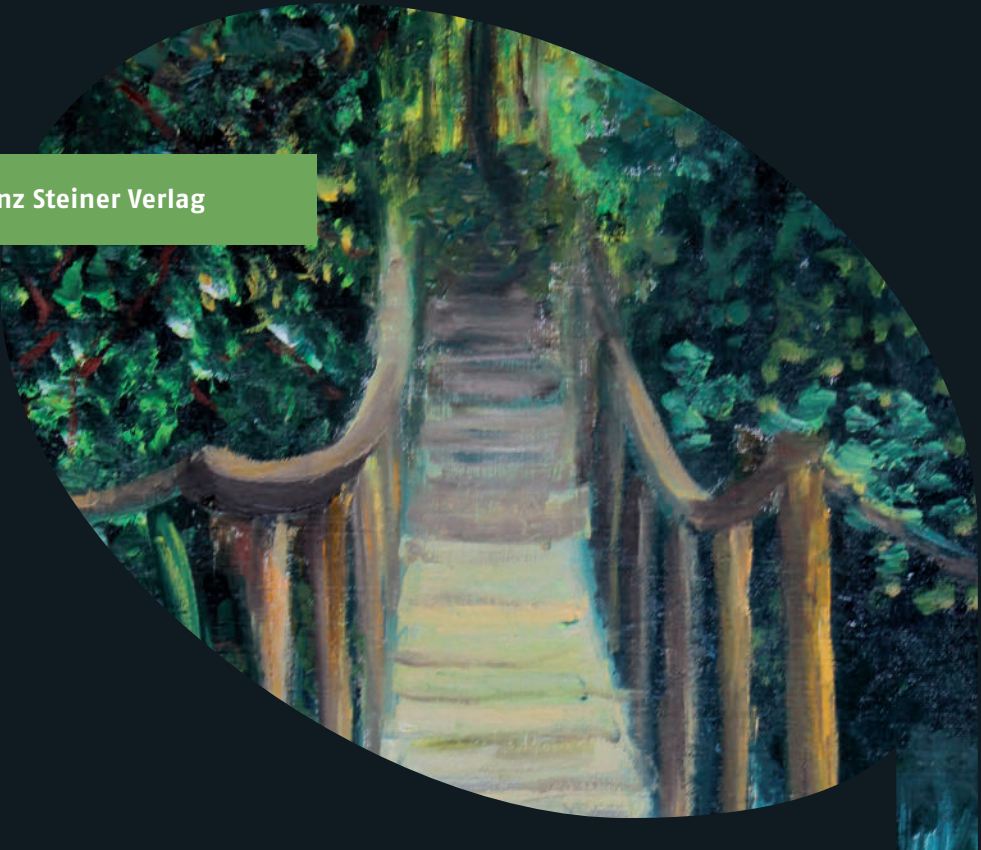


Tihomir Popović
DER DSCHUNGEL
UND
DER TEMPEL

Indien-Konstruktionen
in der britischen Musik
und dem Musikschrifttum
1784–1914

Franz Steiner Verlag



Tihomir Popović
Der Dschungel und der Tempel

Tihomir Popović

DER DSCHUNGEL UND DER TEMPEL

Indien-Konstruktionen in der britischen Musik
und dem Musikschrifttum 1784–1914



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds
Wissenschaft der VG WORT

Umschlagabbildung: Mirjana Avramović, *Zauberwald*,
Öl auf Karton, 39 x 29 cm, 2015 (Ausschnitt)

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Printed in Germany

ISBN 978-3-515-11652-7 (Print)

ISBN 978-3-515-11653-4 (E-Book)

INHALT

Vorwort		9
Anmerkungen zur Schreibweise		13
1.	Der Mahut und der Ritter	15
1.1	Ein Blick in die »Werkzeugkiste«	23
1.2	»Far from ignoble dream«: Lebt das Imperium weiter?	28
2.	Der koloniale Diskurs im britischen Musikschrifttum	39
2.1	Wer schreibt?	41
2.2	Offene Herrschaftslegitimierung und Primatdenken in britischen Musiktraktaten der Kolonialzeit	55
2.3	Antikes Indien und »Darkness of the Muslim Rule«	64
2.4	Naturland Indien, statisches Indien	82
2.5	Indische und neuzeitliche europäische Musik	90
2.6	Jones als Mowgli, Tod als Kim? Musikschrifttum im Kontext	101
2.6.1	Die Welt der Natur	105
2.6.2	»Primitive people«, »Babus« und das Harmonium	111
2.6.3	Indiens Weiblichkeit, maskulines Imperium	113
2.6.4	Muslime und Hindus: diskursive Binaritäten	117
2.6.5	Das »Goldene Zeitalter«	124
2.6.6	»Charting Hindu people«. Der Klassifizierungsdrang des Kolonialismus	129
2.6.7	Zurück zum Musikschrifttum: eine Zusammenfassung	133
3.	Das Koloniale in der Musik	136
3.1	Hindostannie Airs: Geschichte, Diskurs, Musik	137
3.1.1	Exkurs: Awadh und die Hindostannie Airs	139
3.1.1.1	Martin, Polier und Zoffany	150
3.1.1.2	Die Nautch Girls	153
3.1.2	Die Fowkes, Sophia Plowden und Bird	155
3.1.3	Ein Projekt der kolonialen Gentry	169

3.1.4	Analysen	173
3.1.4.1	Rekhtah »Sakia! Fusul beharust«	178
3.1.4.2	Tappa »Kia kam keea dil ne«	182
3.1.4.3	Tappa »Ouwul keh mura buh isht razee kurdee«	183
3.1.4.4	Rekhtah »Rewannah kisty«	184
3.1.4.5	Tappa »Dande ka la«	185
3.2	Tiger-Lamento und Affen-Neapolitaner: Dora Brights Dschungelbuch-Lieder	195
3.2.1	Biographisches	196
3.2.2	<i>Six Songs from the Jungle Book</i>	197
3.2.2.1	»Night-Song in the Jungle«	199
3.2.2.2	»Tiger! Tiger!«	201
3.2.2.3	»Road-Song of the »Bandar-Log««	204
3.2.2.4	»The Song That Toomai's Mother Sang to the Baby«	208
3.3	Koloniale Mediantik und Diatonik? Gustav Holsts <i>Vedische Hymnen</i>	210
3.3.1	Holst und Indien: ein Überblick	211
3.3.2	Die <i>Vedischen Hymnen</i>	215
3.3.2.1	Die <i>Vedic Hymns</i> op. 24	216
3.3.2.1.1	»Varuna I (Sky)«	216
3.3.2.1.2	»Creation«	219
3.3.2.1.3	»Ushas (Dawn)«	222
3.3.2.1.4	»Indra«	225
3.3.2.2	Die <i>Choral Hymns from Rig Veda</i> op. 26	228
3.3.2.2.1	»Battle Hymn«	228
3.3.2.2.2	»To Varuna«	230
3.3.2.2.3	»To the Dawn«	232
3.4	Edward Elgars »Imperial Masque« <i>The Crown of India</i>	238
3.4.1	Der Delhi-Durbar von 1911	239
3.4.2	Delhi versus Kalkutta: zur Handlung	243
3.4.3	Introduktion und »Sacred Measure«: A Passage to India	248
3.4.4	Von zärtlich bis wild: Die »Nautch Girls«	254
3.4.5	India Greets Her Cities	258
3.4.6	»Hail, Immemorial Ind!«	261
3.4.7	Von »Might« und »Right«. Die Repräsentationen von Kalkutta und Delhi	272
3.4.8	Der »Marsch der Moguln«	279
3.4.9	Wie der Ehrenwerte John Company Menuett tanzt	283
3.4.10	»Entrance of St. George« und »The Rule of England«	288
3.4.11	Ein lyrisches Intermezzo	294
3.4.12	Neue Töne für indische Krieger	297
3.4.13	Indien und der Kaiser	299
3.4.14	Huldigung und Krönung	303
3.4.15	Binaritäten in <i>The Crown of India</i>	308

INHALT

4.	Jenseits der »Safari-Mentalität«: ein Rückblick	314
4.1	Habitus revisited	316
4.2	Zurück zur Musik	318
Anhang: Notenbeispiele		325
Musikalische Quellen		349
Literaturverzeichnis		351
Lexika		372

VORWORT

Wie auch viele andere wissenschaftliche Arbeiten

hat die vorliegende Studie ihren Ursprung in persönlichen Neigungen und Interessen: In diesem Fall handelt es sich um das bei mir schon früh geweckte Interesse für die Geschichte und die Kultur sowohl Großbritanniens als auch Indiens. Diese zwei Interessengebiete hatten jedoch eine gemeinsame Quelle, denn die Faszination für Indien hat sich bei mir – wie wohl bei vielen anderen Europäern auch – zunächst durch britische Indienbilder entwickelt.

Unsere ersten Begegnungen mit Indien sind nicht selten Begegnungen mit dem britischen Raj. Es sind Werke wie Rudyard Kiplings *Dschungelbücher* oder *Kim*, die schon früh unsere Phantasie stimulieren und unsere ersten Indienkonstruktionen entstehen lassen, während später E. M. Forsters *A Passage to India*, Paul Scotts *The Raj Quartet* und andere folgen. Auch wenn wir uns im Laufe der Zeit davon trennen: Unser Blick ist durch jene ersten Begegnungen mit Indien geprägt, die auf kolonialen Wegen stattfanden. Der Erkundung dieser Wege, die auch durch die britische Musik und das Musikschrifttum der Kolonialzeit führen, ist das vorliegende Buch gewidmet.

Neu ist diese Perspektive natürlich nicht. Sie hat seit der zweiten Hälfte des 20. Jh. durch die Entfaltung der Postkolonialen Studien in verschiedenen Bereichen der Geisteswissenschaften eine wichtige Position eingenommen. Über literarische Werke mit Indien-Bezug zu schreiben, ohne die Postkoloniale Theorie zu berücksichtigen, erscheint heute kaum möglich. Dies kann man jedoch nicht gleichermaßen von der Musik behaupten. Obwohl die Postkolonialen Studien seit dem ausgehenden 20. Jh. in der Musikwissenschaft sehr wohl rezipiert werden, haben sie sich – im Gegensatz etwa zu den ideell verwandten Gender Studies – nicht wirklich zu einem etablierten und unentbehrlichen Zweig der Musikforschung entfaltet, noch gehört die Postkoloniale Theorie zum üblichen Rüstzeug der Musikwissenschaftler¹. So ist es nicht unmöglich, etwa über den musikalischen Exotismus zu schreiben und dabei die Errungenschaften der

¹ Auch Tobias Robert Klein stellt in einem unlängst erschienenen Aufsatz fest, dass die Postkoloniale Theorie von der Musikwissenschaft »noch immer vernachlässigt« sei (Klein 2015, S. 37).

Postkolonialen Studien zu ignorieren, oder diese als eine modische Erscheinung der letzten Dekaden des vergangenen Jahrhunderts abzutun².

Während es also als selbstverständlich gelten dürfte, dass man beispielsweise beim Schreiben über die Geschichte der Verbreitung des *Cantus romanus* die karolingische Kirchen- und Kulturpolitik berücksichtigt, oder dass man etwa bei Untersuchungen über die Musik Jean-Baptiste Lullys die absolutistischen Tendenzen Ludwigs XIV. in Betracht zieht, ist es nicht selbstverständlich, bei der Analyse der auf »fremde« Kulturen bezogenen europäischen Musik das Phänomen des Kolonialismus als relevanten Faktor zu betrachten, obwohl er den Zugang Europas zu diesen Kulturen in der ganzen Neuzeit entscheidend prägte.

Woher diese Interpretationsscheu und dieser Kontextualisierungsverzicht, wenn es um den Kolonialismus geht?

Vielleicht handelt es sich darum, dass der Kolonialismus auch heute noch für unser Denken konstitutiv ist. Möglicherweise erscheinen uns auch die Menge und die »Bedeutung« der Artefakte mit einem Bezug zu »fremden« Kulturen in der Musik geringer als in der Literatur. Dass der gegen postkoloniales Denken in der Musikwissenschaft gerichtete Backlash stark war, und dass sich die Postkolonialen Studien – im Gegensatz zu Gender Studies – kaum zu einer eigenen Musikforschungsrichtung entfalten konnten, dürfte auch daran liegen, dass es (wieder im Gegensatz zu Gender Studies) keine breite Interessengruppe gab, die solch eine Entwicklung begünstigt hätte: Dies dürfte besonders für den deutschsprachigen Raum gelten³.

Die Gründe für die geschilderte Haltung der Postkolonialen Theorie gegenüber sind allerdings nicht Gegenstand der vorliegenden Studie: Sie sollen einer separaten, wissenschaftsgeschichtlichen Abhandlung vorbehalten bleiben. Für mich stand aber von Anfang an fest, dass diese Haltung nicht vertretbar ist, und dass man bei den Untersuchungen von Schriften und Artefakten, die in einer kolonialen Situation entstanden sind, auch die Aspekte der kolonialen Machtverhältnisse zu berücksichtigen hat. Zu diesem Zweck versuchte ich, in meinen Analysen an die Errungenschaften der Postkolonialen Studien anzuknüpfen, während für mich methodisch das Denken Michel Foucaults, das für die Postkoloniale Theorie zentral ist, besonders wichtig wurde⁴.

Dass die beschriebene Haltung der Postkolonialen Theorie gegenüber doch kein flächendeckendes Phänomen ist, habe ich durch die eigene Erfahrung bei der Arbeit an dieser Studie mit Freude festgestellt, denn sie wurde von zahlreichen Fachvertretern, Institutionen und Privatpersonen unterstützt.

2 S. hierzu Kapitel 1.2 sowie Teil 4.

3 Andererseits soll betont werden, dass gelungene Versuche, Postkoloniale Theorie für die Musikwissenschaft nutzbar zu machen, in der aktuellen deutschsprachigen Musikforschung zuweilen anzutreffen sind: dies auch in Bezug auf Indien. Vgl. etwa Tobias Janz' Fallstudie zur Musik zu Kiplings *Jungle Books* (Janz 2014, S. 457–514; s. hierzu Kapitel 3.2).

4 S. hierzu Kapitel 1.1.

An erster Stelle möchte ich Professor Hermann Danuser und Professor Arne Stollberg vom Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin danken: Sie haben meine Arbeit in ihren verschiedenen Phasen mit Interesse, Aufmerksamkeit und Freundlichkeit begleitet. Mein Dank gilt auch Professor Tobias Janz vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Professor Michael Mann vom Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Dr. Katherine Butler Schofield vom King's College London. Ihre Unterstützung war in der Abschlussphase meiner Arbeit von großer Bedeutung.

Ich danke Michael Kaufmann, dem Direktor der Hochschule Luzern – Musik, dem ehemaligen Vizedirektor Dr. Martin Schüssler sowie Andreas Brenner, dem Leiter des Instituts für Neue Musik, Komposition und Theorie, für die Möglichkeit, meine Forschung institutionell zu verankern und mit der Lehre zu verbinden. Ebenfalls danke ich den Leitungen und dem Personal der Bibliotheken der Hochschule Luzern – Musik, der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek (Niedersächsische Landesbibliothek).

Professor Reinhard Strohm (Faculty of Music, University of Oxford) sei für die Einladung zum Workshop »Places of Interaction« im Jahr 2016 an der British Academy in London herzlich gedankt. Professor Nicholas Cook von der Faculty of Music der University of Cambridge, sowie Professor Laurenz Lütteken vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich danke ich für den motivierenden fachlichen Austausch. Professor Rainer Diaz-Bone von der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Luzern und Professor Raimund Vogels vom Studienzentrum Weltmusik der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover sei für die produktiven Diskussionen in Bezug auf Aspekte des kolonialen Diskurses gedankt.

Dr. Christina Oesterheld (Südasiens-Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) hat mir bei der Übersetzung aus dem Hindustani geholfen, während Dr. Katja Föllmer (Seminar für Iranistik der Georg-August-Universität Göttingen) bei der Übersetzung von persischen Titeln behilflich war. Ich bin beiden zu herzlichem Dank verpflichtet.

Meinen Studierenden an der Hochschule Luzern sowie der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover bin ich für die Aufmerksamkeit und die Geduld, mit der sie meine häufig allzu detaillierten Ausführungen zur eigenen Forschung über sich haben ergehen lassen, sehr dankbar.

Herzlicher Dank gilt Béatrice Droz und Marija Bokor für ihre Bereitschaft, Dora Brights *Six Songs from the Jungle Book* einzustudieren und an der Hochschule Luzern aufzuführen. Lea Heese und Meik Kraft halfen mir in organisatorischen und technischen Dingen: Ich danke ihnen ganz herzlich.

Katharina Thalmann, Franziska Tischbein, Professor Thomas Fesefeldt (Universität der Künste Berlin), Maximilian Markard, Peter Mutter, Johannes Alfred Wolf und Dr. Michael Zink (Hochschule Luzern) danke ich für das auf-

merksame Gegenlesen und den produktiven Austausch zu stilistischen Aspekten meines Schreibens.

Dr. Thomas Schaber, Katharina Stüdemann und Harald Schmitt vom Franz Steiner Verlag sei für die sehr gute Betreuung des gesamten Projekts gedankt. Herzlicher Dank gilt auch dem Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort für die Gewährung des Druckkostenzuschusses.

Meinen Eltern, Zagorka und Tomislav Popović, danke ich herzlich für ihre frühe Förderung meines Interesses an Indien und Großbritannien, die den Grundstein für diese Arbeit schon vor Jahrzehnten gelegt hat.

Meiner Frau, Dr. Mirjana Avramović-Popović, danke ich für die Erlaubnis, einen Ausschnitt ihres Gemäldes *Zauberwald*⁵ für die Gestaltung der Titelseite zu verwenden. Ihr und unserer Tochter Sofija möchte ich auch meine besondere Dankbarkeit aussprechen: Meine Arbeit haben sie nicht nur durch regen Gedankenaustausch unterstützt, sondern sie haben ihr auch durch ihr Verständnis, ihre Güte und ihre Liebe einen zusätzlichen Sinn gegeben.

Hannover, im Winter 2016/2017
Tihomir Popović

⁵ Das ganze Gemälde ist unter <http://www.avramovic-art.com> zu finden (abgerufen am 17. Januar 2017 um 11:46 Uhr).

ANMERKUNGEN ZUR SCHREIBWEISE

Die indischen und persischen Personennamen sowie Fachbegriffe sind im Rahmen dieser Arbeit in der Regel nicht wissenschaftlich transkribiert, sondern in der vereinfachten, im deutschsprachigen Raum üblichen Form geschrieben.

Bei den Ortsnamen wurden die aus der Kolonialzeit stammenden Varianten bevorzugt (Delhi statt Dillī, Lucknow statt Lakhnau, Buxar statt Baksar etc.), wobei die heute in Indien übliche Transliteration in Klammern angegeben ist. Dies bedeutet keine Identifizierung mit dem Gedankengut des Kolonialismus, sondern stellt vor allem eine pragmatische Entscheidung dar, denn die anglisierten Varianten der Ortsnamen dürften im Deutschen bei weitem geläufiger sein. Diese Vorgehensweise hat auch mit dem eigentlichen Thema der vorliegenden Studie zu tun: Da es sich in ihr um britische Kolonialbilder handelt, stellt sie in erster Linie einen Beitrag zur Kulturgeschichte Großbritanniens dar. Auch vor diesem Hintergrund mag die Entscheidung, anglisierte (und im Englischen auch heute noch übliche) Schreibweise indischer Namen zu übernehmen, verständlich erscheinen.

1.

DER MAHUT UND DER RITTER¹

Auf dem Cover einer 2009 erschienenen CD mit Sir Edward Elgars Musik für die Masque *The Crown of India*² ist im Vordergrund die Silhouette eines durch seichtes Flusswasser watenden indischen Elefanten mit seinem Mahut auf dem Rücken zu sehen, dahinter die Silhouette des Taj Mahal, die sich vor den Füßen des Elefanten im Wasser widerspiegelt. Die Sonne ist hinter der Kuppel des Taj Mahal zu vermuten, die Landschaft in ein goldenes Licht getaucht, aber nur in Umrissen zu erkennen. Oberhalb dieser fotografischen Komposition flattert der Union Jack, wobei seine untere Hälfte allmählich in die goldene Farbe des Morgenhimmels übergeht; oder anders herum: Die britische Flagge wird aus dem Schaum der indischen Morgenröte geboren.

In Verbindung mit dem musikalischen Inhalt der CD – der im Rahmen der vorliegenden Studie ausführlich zu besprechenden »Imperial Masque« *The Crown of India* – spricht das Cover eine deutliche Sprache: »Das« Indien wird einerseits durch einen klaren Natur- beziehungsweise Wildnisbezug, andererseits durch ein historisch-exotisches Symbol repräsentiert. Auffällig ist dabei die völlige Abwesenheit zeitgenössischer Assoziationen. Die Alterität wird auch durch den Effekt der hinter dem Taj Mahal vermuteten Sonne forciert: Dadurch entsteht einerseits eine Assoziation zum »Morgenländischen«, andererseits werden alle Figuren nur als Silhouetten dargestellt. Indien wird als ein Land des Morgenländisch-Mysteriösen, des Naturgebundenen und Vergangenen, gleichzeitig aber auch von der »Entwicklung« und dem »Fortschritt« Entfernten, konstruiert.

¹ Ausschnitte aus Teil 1 wurden auch in Popović 2016 verwendet.

² *Sir Edward Elgar. The Crown of India* [...] mit BBC Philharmonic und Sir Andrew Davies, Chandos, CHAN 10570(2).

Der indische Mensch von heute ist dabei nur in der – im Verhältnis mit den Symbolen der Natur und der Vergangenheit – vernachlässigend kleinen und gebückten Figur des Mahuts präsent. Die Fotomontage mit der in klaren Farben dargestellten britischen Flagge, die oberhalb der nur umrisshaft zu erkennenden Indien-Symbole dominiert, vollendet die koloniale Indien-Repräsentation, sogar, wenn sie als ironischer Kunstgriff zu verstehen sein soll.

Noch deutlicher wird die Alteritätsbetonung, wenn man das Bild des Komponisten Sir Edward Elgar (1857–1934) im CD-Booklet betrachtet³. Es wurde ein fotografisches Portrait ausgesucht, auf welchem der Komponist im Halbprofil, mit scharfen Gesichtszügen, die sich vor dem schwarzen Hintergrund klar abzeichnen, in Hofuniform, mit Schwert und Orden dargestellt wird. Der Kontrast zwischen dieser verherrlichenden Darstellung des britischen Komponisten und jener der (von Europäern ausgesuchten) Symbole Indiens kann kaum größer sein: Der dominante, (simulierend-)kriegerische Europäer spricht (beziehungsweise komponiert) und herrscht über ein Land des Unbekannten, Mysteriösen, Vergangenen und Naturbelassenen; der britische Ritter in Hofuniform ist der Herr des Diskurses, der namen- und gesichtslose Mahut einer seiner indischen Diskursgegenstände.

Fast siebzig Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung Indiens im Jahr 1947 ist dieses koloniale Indien-Bild präsent, mit der Musik eng verbunden und auf eigene Weise aktuell genug, um von der Musikwirtschaft – mit oder ohne Ironie – in der Werbung verwendet zu werden: ein sowohl wissenschaftlicher als auch politischer Grund, sich mit den Anfängen des kolonialen Indien-Diskurses in Bezug auf die Musik zu befassen. Wenn man die wachsende globalpolitische Bedeutung Indiens vor Augen hat, wird die Relevanz solch einer Untersuchung über die Grenzen einer akademischen Disziplin hinaus noch deutlicher.

Die englische, beziehungsweise ab 1707 britische, Präsenz in Indien dauerte in verschiedenen Formen vom 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Um den nachfolgenden Untersuchungen besser folgen und die behandelten Schriften und musikalischen Werke historisch einordnen zu können, sei hier ein kurzer Umriss der politischen Geschichte dieser Epoche eingefügt, der allerdings weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf historiographische Tiefe stellt, sondern lediglich zur Orientierung dienen soll⁴. Es werden dabei insbesondere Strukturen, Prozesse, Ereignisse und Persönlichkeiten erwähnt, die für die nachfolgenden Untersuchungen zur britischen Musik und zum Musikschrifttum Relevanz besitzen.

Die kolonial geprägte Historiographie hat die europäische Geschichtskonstruktion nach dem Modell Antike – Mittelalter – Neuzeit auf die Periodisierung der Geschichte Indiens übertragen⁵. Die Hindu-Kulturen der älteren Vergangen-

³ Gundersen 2009, S. 4.

⁴ Eine Übersicht über die Literatur zu Britisch-Indien kann im Rahmen der vorliegenden Studie verständlicherweise nicht geleistet werden. Die nachfolgenden, allgemeinen Informationen zur Geschichte Britisch-Indiens sind im Einklang mit aktuellen Zusammenfassungen von Mann (2005 und 2010) angegeben. Es sei zusätzlich auf die daselbst zu findenden Bibliographien verwiesen.

⁵ Der nachfolgende Abschnitt basiert auf Mann 2010, S. 6f.

heit Indiens wurden als die indische Antike angesehen, während man die Zeit der muslimischen Herrschaft, beginnend mit der Errichtung des Delhi-Sultanats 1207 als das indische Mittelalter betrachtete. Dabei schrieb man diesem Zeitalter eine Degeneration »klassisch-indischer« Kultur zu⁶. Der Anfang der Territorialherrschaft der britischen East India Company in Bengalen (18. Jh.) wurde als die Anfangsstunde der Neueren Geschichte konstruiert; den britischen Kolonialherren fiel es gemäß dieser Historiographie zu, die Menschen Indiens aus dem vermeintlichen kulturellen Verfall zu »retten«, sie zu »zivilisieren«: eine historiographische Rechtfertigungslehre des Kolonialismus.

Die genannte Dreiteilung wird in der aktuellen Geschichtsschreibung zwar beibehalten, allerdings mit einer wesentlichen Korrektur: Als Ende des »indischen Mittelalters« und Beginn der »Frühen Neuzeit« wird nunmehr die Wende vom 15. zum 16. Jh. betrachtet⁷. In dieser Zeit sind Errichtungen zentralstaatlicher Systeme sowie Prozesse der Monetarisierung und Kommerzialisierung in Südasien zu verzeichnen. Die steigenden Steuereinnahmen machten auch eine intensive Militarisierung des Staates möglich. Als Beispiele solcher Staaten seien etwa das Vijayanagara-Reich, die Nayaka-Radschatümer im Süden Indiens, die Shahi-Sultanate in der Mitte des Subkontinents genannt⁸ sowie schließlich – und wegen der Reflexionen in der britischen Musik und dem Musikschiffstum für die vorliegende Studie besonders wichtig: das Reich der Moguln.

Die Moguln, vom Ursprung her Chaghatai-Türken, waren eine aus Zentralasien stammende Dynastie, was sich in der Bezeichnung »Mogul« (Mongole) widerspiegelt⁹. Die Regenten aus diesem Hause wurden als »Padshah« tituliert: eine Bezeichnung, die mit dem Kaisertitel vergleichbar ist. Der erste Mogul, Babur (1483–1530), stammte von den Timuriden ab, die ihre Herkunft auf Timur (Tamerlan, 1336–1405) zurückführten. Im Jahr 1526 stürzte Babur die bisher in Delhi herrschende Lodi-Dynastie und besetzte weite Teile Hindustans. Der Anfang der Herrschaft der Moguln war jedoch nicht stabil. Baburs Sohn Humayun (1508–1556) wurde vom afghanischen Fürsten Sher Shah Suri (1486?–1545) besiegt, der anschließend wesentliche Beiträge zum Steuerwesen und der Entwicklung eines Zentralstaates leistete. Den Timuriden gelang es jedoch, sich als Herrscher wieder zu etablieren. Unter Baburs Enkel, dem Mogul Akbar (1542/1556–1605), war die Herrschaft der Moguln in einem großen Teil Indiens gefestigt.

Die Moguln verstanden sich – im Unterschied zur Vorgänger-Dynastie Lodi – als indigene, südasiatische Herrscher. Dies zeigt sich beispielsweise in der Heiratspolitik Akbars¹⁰: Der Mogul heiratete 1562 eine Rajputin und verheiratete Mitglieder des kaiserlichen Hauses mit weiteren Rajputen-Prinzessinnen. Auch

⁶ Vgl. auch Kapitel 2.3.

⁷ Diese und die folgenden Ausführungen basieren auf Mann 2010, S. 10 ff.

⁸ Zu diesen s. die Übersicht in Mann 2010, S. 10–21.

⁹ Der nachfolgende Abschnitt beruht auf Mann 2010, S. 21–25.

¹⁰ Diese und die folgenden Ausführungen laut Mann 2010, S. 26.

verlieh er bedeutende Ehrenränge und Positionen an Rajputen. In der Rajputana wurde der Mogul von den Barden sogar als eine Inkarnation Ramas besungen.

Europäische Akteure waren seit 1498, als Vasco da Gama den Seeweg nach Indien gefunden hatte, in Südasien präsent: Zunächst gelang es den Portugiesen, den Estado da India zu errichten¹¹, später folgten Engländer, Holländer, Franzosen und Dänen mit ihren jeweiligen Ostindien-Kompanien. Allerdings spielten die Europäer zunächst keine wesentliche Rolle auf dem Subkontinent¹²: Erst im 18. Jh. entfaltete sich die 1600 gegründete, britische East India Company zu einer regionalen Macht.

Die frühere Geschichtsschreibung hat das 18. Jh. in der Regel als ein Jahrhundert des »Verfalls« des Mogul-Imperiums oder gar als ein »Übergangszeitalter« zwischen dem Reich der Moguln und dem Britischen Raj dargestellt¹³. In jüngerer Zeit wird diese Epoche eher als eine Periode der Umstrukturierung und Reorganisation des Reiches betrachtet: ein Weg von einem »zentralen Reichsverbund« zu einem »dezentralen Staatenbund«¹⁴. Das Modell des »segmentären Staates« bietet auch einen Erklärungsansatz für die stufenweise Verbreitung der britischen East India Company im Rahmen des Mogul-Imperiums.

Der Prozess der Autonomisierung erfolgte in mehreren Schritten: Die Vertreter der Moguln – Subadare (Provinzgouverneure) oder Faujdare (Militärkommandeure, Bezirksgouverneure) – setzten zuerst eigene Steuereintreiber ein; danach ließen sie sich ihre Position durch den Padshah bestätigen und behielten einen Großteil der Steuern ein. In den nächsten Schritten begannen Sie damit, eigene Außenpolitik zu betreiben, Residenzen zu bauen, Steuern im eigenen Namen zu erheben, Münzen zu prägen und ihre Herrschaft kulturell zu legitimieren. Am Ende erfolgte in Einzelfällen sogar die Verlesung des Freitagsgebets im Namen des regionalen Herrschers, nicht im Namen des Moguls¹⁵: Ein Beispiel für diesen Prozess war Awadh, ein indisches Land, über das in Kapitel 3.1 (»Hindostannie Airs«) die Rede sein wird.

Nach dem Tod des Nawabs¹⁶ Alivardi Khan von Bengalen im Jahr 1756 besetzte der neue Nawab, Siraj ud-Daula, die britische Festung Fort William und Kalkutta; die Festung war ohne Genehmigung des Nawabs errichtet worden¹⁷. Britische Truppen aus Madras befreiten die Stadt und schlossen einen Friedensvertrag mit dem Nawab, beteiligten sich aber danach an einem gegen ihn gerichteten Komplott der führenden Häuser Bengalens. Die »Schlacht« – eher eine militärische Auseinandersetzung kleineren Ausmaßes – von Plassey (Pilashi)

¹¹ S. hierzu die Übersicht in Mann 2010, 32–35.

¹² Mann 2010, S. 7.

¹³ Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf Mann 2010, S. 59 ff.

¹⁴ Mann 2010, S. 61.

¹⁵ Mann 2010, S. 60.

¹⁶ Herrschertitel, der mit dem Amt eines Subadar verbunden war (vgl. etwa Mann 2005, S. 423 sowie Kapitel 3.1 und die dort angeführte Literatur).

¹⁷ Diese Ausführungen folgen den Darstellungen in Mann 2010, S. 62–64. Zu diesem Themenbereich s. im deutschsprachigen Raum insbesondere Mann 2000.

im Jahr 1757, in der der künftige Nawab Mir Jafar den amtierenden Nawab Siraj ud-Daula verriet und zu den Briten überlief, wonach Siraj ud-Daula von Robert Clives Truppen besiegt wurde, wird häufig als ein *magic date* der Geschichte Britisch-Indiens hervorgehoben. Das nächste Datum von solch symbolischer Kraft war die Schlacht von Buxar (Baksar) von 1764, in der die Briten die Armee des Moguls Shah Alam II. (1728/1759–1806), des Nawabs von Bengalen, Mir Qasim, und des Nawabs von Awadh, Shuja ud-Daula, besiegten, wonach im Jahr 1765 die Briten das Recht der Steuereinzahlung (Diwani) in Bengalen von dem Mogul erhielten.

Die darauf folgende Zeit war von Misswirtschaft und Ausbeutung durch die Briten sowie deren Militarisierung gekennzeichnet¹⁸. Nach einer Welle heftiger Kritik am Vorgehen der Kompanie und ihrer Mitglieder – die Kompanie war im Übrigen beinahe insolvent geworden – verabschiedete das britische Parlament eine Reihe von Indien-Gesetzen, die das Verhältnis der Kompanie zum britischen Staat regulierten. Die Kontrolle der Kompanie wurde Gremien anvertraut, die sich den staatlichen Instanzen Großbritanniens verantworten mussten; auch wurde die Position des Generalgouverneurs, die von 1773 bis 1785 Warren Hastings innehatte, eingeführt¹⁹. Während der Amtszeit des Generalgouverneurs Lord Cornwallis (1786–1793) wurde die Grundlage für die Rechtsprechung des »Company state« geschaffen, die noch bis zum Ende der Kolonialzeit ihre Wirkung hatte. In diese Zeit fallen auch die ersten ausführlichen Zeugnisse der britischen Beschäftigung mit indischer Musik, die im Rahmen der vorliegenden Studie thematisiert werden: die »Hindostannie Airs«, Bearbeitungen indischer Musik für europäische Besetzungen, sowie die ersten der indischen Musik gewidmeten Texte.

Ende des 18. und Anfang des 19. Jh. führten die Briten Kriege gegen das Sultanat Mysore (Mausur) in Südindien sowie gegen den Staatenbund der Marathen im Westen und Norden des Subkontinents; im Jahre 1818 besiegten sie die Marathen endgültig. Erst danach lässt sich von einer »British Paramountcy« auf dem südasiatischen Subkontinent sprechen²⁰. Den Staat der Sikhs unterwarfen die Briten allerdings erst im Jahr 1849. In ihrer Indien-Politik konstruierten sie die »Doctrine of Lapse« und das Mismanagement-Argument als Rechtfertigungsinstrumente ihrer kolonialen Verbreitung: Nach der »Doctrine of Lapse« fiel ein indisches Land, dessen Herrscher keine leiblichen Erben hatte, an die East India Company; das »Mismanagement« wurde ebenfalls als Vorwand verwendet, um Länder zu annektieren, vorgeblich im Interesse der Bevölkerung.

Im Jahr 1857 brach der große Indische Aufstand aus: zunächst als eine Revolte der indischen Truppen der Company, dann auch als Befreiungskrieg, wie er in der neueren Forschung bezeichnet wird²¹. Nach der blutigen Niederschla-

18 Die nachfolgende Ausführung basiert auf Mann 2005, S. 53 ff.

19 Zu Warren Hastings s. auch Kapitel 3.1.

20 Diese und die nachfolgenden Informationen sind laut Mann 2010, S. 83–92, angegeben.

21 Vgl. Mann 2010, S. 85–87.

gung des Aufstands wurde Indien zur britischen Kronkolonie; der letzte Mogul, Bahadur Shah Zafar (1775–1862, regierte 1838–1858), dem die Unterstützung der Aufständischen zur Last gelegt wurde, wurde von den Briten abgesetzt und nach Birma vertrieben. Im Jahr 1876 wurde schließlich die britische Königin Victoria (1819/1837–1901) zur Kaiserin von Indien ausgerufen: ein Titel, den die britischen Herrscher bis zur Ausrufung der Unabhängigkeit im Jahre 1947 führten. Die britischen Monarchen konstruierten sich selbst als Nachfolger der Moguln²²: eine »hyperbolic historical phantasy«, wie es Bernard Cohn formuliert²³. Der Sitz der Macht war bis 1911 Kalkutta, ab 1911 nominell Delhi, die alte Hauptstadt des Moguln-Kaiserreiches, das real dennoch erst 1931 zur Hauptstadt Britisch-Indiens wurde.

Eine der markantesten symbolischen Handlungen der britischen Kolonialherren, mit denen die Konstruktion der Kontinuität des Moguln-Kaiserreiches vorangetrieben wurde, waren die Durbars²⁴: pompöse Proklamations-, beziehungsweise Krönungsversammlungen, die zur rituellen Legitimation britischer Herrschaft dienen sollten²⁵. Nach Cohn stellten sie typische Beispiele viktorianischer *invented traditions* dar²⁶. Sie fanden in Delhi, der alten Residenzstadt der Moguln, statt, auch als Kalkutta noch die Hauptstadt des britischen Raj war²⁷. Während Königin Victoria und König Edward VII. (1841/1901–1910) die ihnen zu Ehren stattgefundenen Durbars in den Jahren 1877 und 1903 nicht persönlich besuchten, ließ sich König Georg V. (1865/1910–1936) im Jahr 1911 in Delhi selbst zum Kaiser von Indien krönen²⁸. Diese erste und einzige Krönung eines britisch-indischen Kaisers auf indischem Boden, ein Ereignis von höchstem symbolischem Wert für die Kolonialpolitik, hielt in Elgars *The Crown of India* Einzug in die Musik: Der Grund, dass gerade diese »Imperial Masque« im Rahmen einer gesonderten Fallstudie thematisiert wird.

Zu späteren Entwicklungen, die für das Nachvollziehen der vorliegenden Untersuchungen nicht zentral sind, sowie zu Aspekten der indischen Geschichte bis zur Erlangung der Unabhängigkeit und danach sei auf die aktuelle Historiographie verwiesen²⁹.

Der im »langen« 19. Jh. gipfelnde Prozess der kolonialen Machtentfaltung Großbritanniens auf dem indischen Subkontinent ging mit der Entfaltung eines

22 S. hierzu weiter unten.

23 Cohn 1983, S. 178.

24 Der Begriff Durbar (Darbar) bedeutet ursprünglich »Hofzeremoniell« und »Hofritual«, aber auch »Herrscherhof« (Mann 2005, S. 421).

25 S. Kapitel 3.4; vgl. etwa Mann 2010, S. 88.

26 Vgl. hierzu Cohn 1983.

27 S. hierzu etwa Trevithick 1990, Masselos 1966, Metcalf 1995, Codell 2012a.

28 Vgl. das 388 Seiten lange, offizielle Protokoll des Ereignisses (Calcutta Government Printing Office 1911/2007). S. auch den umfangreichen Bericht eines britischen Augenzeugen in Fortescue 1912. Zum Durbar vgl. auch Frykenberg 1986a, Trevithick 1990, Nuckolls 1990; s. auch Cohn 1983 sowie Metcalf 1995.

29 Etwa auf Mann 2005 und 2010.

auf Indien bezogenen kolonialen Diskurses einher, der inzwischen zum Thema einer inzwischen beinahe unüberschaubaren Menge von Arbeiten aus dem Bereich der Postkolonialen Studien geworden ist. Auch auf der Ebene der Musik und des Musikschrifttums blieb die britische Indien-Rezeption gerade in den letzten Jahrzehnten im englischsprachigen Raum nicht unbeachtet³⁰. Unter den diesem Thema gewidmeten Studien sind dabei in Bezug auf das Musikschrifttum insbesondere Bennett Zons ideengeschichtliche Monographie zur Repräsentation nichtwestlicher Musik im Großbritannien des 19. Jh.³¹ und, in Bezug auf britische Musik, Nalini Ghumans Untersuchungen über Indien in britischer Musikimagination zwischen 1890 und 1940³² von besonderem Gewicht. An diese Arbeiten kritisch anknüpfend, umfasst die vorliegende Studie einerseits diskursanalytisch orientierte Untersuchungen des britischen Schrifttums über indische Musik und Musiktheorie, andererseits wird sie im Rahmen von Fallstudien auch das Verhältnis der Produktion von Musik mit dem britischen kolonialen Diskurs untersuchen.

Dabei wird der Diskursbegriff in der vorliegenden Arbeit in einem von Michel Foucault entscheidend geprägten und in der Kritischen Diskursanalyse verwendeten Sinne verstanden und verwendet³³. Wie sich der koloniale Diskurs in Bezug auf Indien in britischem Musikschrifttum und in der auf Indien bezogenen Musik manifestiert, wozu Indien, indische Kultur und insbesondere die Musik »gemacht«, beziehungsweise als was sie konstruiert werden, ist Gegenstand der vorliegenden Studie. Trotz aller thematischen und medialen Unterschiede sollen die Parallelen zwischen Musik und Schrifttum demonstriert werden. Somit wird versucht, die Musik im Kontext des kolonialen Dispositivs zu betrachten, wie das inzwischen im Bereich der Bildwissenschaft bereits möglich geworden ist³⁴.

Die bisherigen musikwissenschaftlichen Untersuchungen in Bezug auf die britische Indien-Rezeption sollen im Rahmen der vorliegenden Arbeit durch eine Verzahnung von Analysen des Schrifttums und der Musik auf diskurstheoretischem Hintergrund ergänzt werden. Auf diese Weise soll eine Brücke zwischen Musikwissenschaft und anderen im Bereich der Postkolonialen Studien aktiven Disziplinen geschaffen werden.

Der Untersuchungszeitraum ist genau jener, den Peter Wende als Epoche des »klassischen Empire« bezeichnet: der Zeitraum zwischen 1784 und 1914³⁵.

30 Vgl. Bor 1996, Farrell 1997, Clayton 1999, Woodfield 2000, Richards 2001, Gwynne 2003, Bakhle 2005, Zon 2006, Clayton/Zon 2007, Zon 2007, Farrell 2010, Woodfield 2010, Linden 2013 und Ghuman 2014. Die kritische Diskussion der bisherigen Forschung findet in Kapitel 1.2 statt.

31 Zon 2007. Vgl. die Diskussion in Kapitel 1.2.

32 Gwynne 2003. Es handelt sich um eine Dissertation, die während der Entstehung der vorliegenden Studie umfassend bearbeitet und als Ghuman 2014 herausgegeben wurde.

33 S. hierzu Kapitel 1.1.

34 Vgl. hierzu etwa Friedrich/Jäger 2011 und die dort angeführten bibliographischen Hinweise. Zum Dispositivbegriff s. Kapitel 1.1.

35 Wende 2008, S. 123–239.

Die Grenzen dieses Zeitalters sind durch folgenreiche historische Ereignisse bestimmt: Im Jahre 1783 musste Großbritannien den Verlust einiger ihrer wichtigsten Kolonien in Nordamerika akzeptieren, im Jahre 1914 begann der Erste Weltkrieg, wonach sich der Weg Indiens in die Unabhängigkeit abzeichnete. 1784 wurde auch der India Act im britischen Parlament verabschiedet, welcher die Kompetenzen der East India Company zugunsten einer von staatlichen Institutionen kontrollierten Gremienstruktur beschnitt³⁶. Die Jahre 1784 und 1914 markieren auch die Grenzen der vorliegenden Untersuchungen: Im Jahr 1784 entstand der erste gewichtige britische Traktat über indische Musik und Theorie, *On the Musical Modes of the Hindoos* (veröffentlicht 1792) von Sir William Jones³⁷, im Jahr 1914 wurde Arthur Henry Fox Strangways' *The Music of Hindoostan*³⁸ veröffentlicht. Weiterhin bezeichnen die Ränder dieses Zeitraums die Eckdaten der im Rahmen musikanalytischer Untersuchungen zu besprechenden Kompositionen: Ende des 18. Jahrhunderts entstanden die ersten »Hindostannie Airs«, frühe Beispiele einer britischen Beschäftigung mit indischer Musik; kurz vor dem Anfang des Ersten Weltkrieges wurden die in dieser Studie besprochenen Werke Holsts und Elgars komponiert.

Die beiden Untersuchungsebenen – die Ebene des Musikschrifttums und jene des Komponierens – entsprechen den Hauptteilen der vorliegenden Arbeit. Während Teil 2 den auf Indien bezogenen britischen Schriften des langen 19. Jh. gewidmet ist, behandelt Teil 3 das Verhältnis von Musik und Diskurs durch Fallstudien zu der auf Indien bezogenen Musik. Die Gliederung von Teil 2 ist dabei auch selbst ein Teil des Forschungsprogramms: Während etwa Bennett Zon seine ideengeschichtlich orientierte Darstellung des britischen Schrifttums zur nichteuropäischen Musik im 19. Jh.³⁹ zum Teil nach chronologisch aufeinander folgenden Autoren ordnet, wodurch ein unterschwelliges Skizzieren einer »Entwicklung« und gewissermaßen auch eines »Fortschritts«⁴⁰ begünstigt wird, steht in der vorliegenden Studie gerade die Einheit des kolonialen Diskurses im Fokus der Aufmerksamkeit: Aus diesem Grund ist auch Teil 2 nach »Aussagen«⁴¹ und nicht nach Autoren geordnet. Dies entspricht dem diskurskritischen Ansatz, wonach die Diskurse nicht von einzelnen Autoren abhängig sind, obgleich diese, ihre Positionen im sozialen Raum und ihre Netzwerke durchaus zu thematisieren sind.

Es ist keine routinemäßige Absicherung, wenn hier behauptet wird, dass im Rahmen dieser Studie eine Grundsatzdiskussion der Begriffe »Imperialismus« und »Kolonialismus« nicht geführt werden kann, zumal sich schon der Begriff Imperialismus auf ganz unterschiedlichen theoretischen Grundlagen entfaltet: von den klassischen politischen und ökonomischen Theorien über die marxis-

³⁶ Vgl. die historische Übersicht am Anfang des Kapitels.

³⁷ Jones 1792/1965.

³⁸ Fox Strangways 1914/1965.

³⁹ Zon 2007. Indien ist dabei nicht das einzige Thema der Studie.

⁴⁰ Vgl. Kapitel 1.2.

⁴¹ Zum Begriff »Aussage« in der Diskursanalyse s. Kapitel 1.1.

tisch-leninistische bis hin zu den neueren Konzepten, wie der sozialimperialistischen Imperialismustheorie im Sinne Hans-Ulrich Wehlers und den Arbeiten Wolfgang J. Mommsens⁴². Im Rahmen der vorliegenden Studie wird der Begriff »kolonialer Diskurs«, wie in den Postkolonialen Studien üblich, auch auf den Imperialismus⁴³ verwendet: Letztlich handelt es sich hier primär um Fragen des Diskurses und der Artefakte.

In dem Bereich der Erforschung des kolonialen Diskurses ist es gerade so, dass – trotz aller epochenmäßigen Unterschiede zwischen 1784 und 1914 diskursive Konstanten zu finden sind, welche die Kolonisierten als Beherrschbare und zu Beherrschende konstruieren, und welche diese Beherrschung als berechtigt, ja notwendig erscheinen lassen. Der Begriff des »kolonialen Indien-Diskurses« wird hier einem an Edward Said anknüpfenden Orientalismus-Diskursbegriff vorgezogen, dem seit seiner Entstehung immer wieder eine gewisse Pauschalisierung, eine undifferenzierte, »monolithische« Darstellung des »Westens« und seiner Rezeption des Ostens ungeachtet aller Spezifika der Epoche oder der Region vorgeworfen wurde: dies zuletzt auch in der Musikforschung⁴⁴. Die »doppelte Orientalismus-Falle« – das Akzeptieren des Saidschen Orientalismus-Paradigmas als Axiom – wird hier gemieden. Die diskursanalytische Methode wird in der vorliegenden Untersuchung auf ein klar eingegrenztes Corpus von Texten angewendet, das nicht nur historisch und thematisch, sondern, wie in Kapitel 2.1 gezeigt wird, auch hinsichtlich der Positionierung der am Diskurs Beteiligten im sozialen Raum Einheitlichkeit aufweist. Trotz der erklärten Tendenz, die diskursiven Konstanten festzustellen, sollen dabei auch historische Veränderungen im Diskurs aufgespürt werden: allerdings ohne dass dies automatisch als »Fortschritt« bezeichnet werden muss.

1.1 Ein Blick in die »Werkzeugkiste«

Da der Diskursbegriff nicht selten sehr unverbindlich verwendet wird, und in den Sozial- und Kulturwissenschaften auch unterschiedliche Begriffsausprägungen präsent sind, sei hier – um den weiteren Ausführungen besser folgen zu können – skizzenhaft geschildert, wie die diskursanalytische »Werkzeugkiste« in der vorliegenden Studie verwendet wird. Die Metapher stammt von Foucault selbst: Er bezeichnete seine Bücher als »kleine Werkzeugkisten« und begrüßte es, wenn seine Sätze, Ideen oder Analysen als »Schraubenzieher« verwendet werden, »um die Machtssysteme kurzzuschließen, zu demontieren und zu sprengen«⁴⁵.

⁴² Ein Überblick ist in Mommsen 1987 zu finden.

⁴³ Für Jürgen Osterhammel ist z. B. »Imperialismus« der treffende Begriff für britische Expansion ab etwa 1780 (Osterhammel 1995, S. 26–28. Auf Peter Wendes vergleichbare Terminologie in Bezug auf den Zeitraum 1783–1914 wurde bereits aufmerksam gemacht (s. o. sowie Wende 2008, S. 123–239).

⁴⁴ Vgl. etwa Cook 2007, S. 36 sowie Kapitel 1.2 der vorliegenden Studie.

⁴⁵ Foucault 1976, S. 53: dies auch »einschließlich vielleicht der Machtssysteme«, aus denen seine

Die vorliegende Arbeit knüpft methodisch, wie bereits betont, eher unmittelbar an Foucault und die Tradition der Kritischen Diskursanalyse⁴⁶ als an die Orientalismus-Studien etwa im Sinne Saids an. Der Grund dafür ist vor allem die präzise ausgearbeitete Methodik der Kritischen Diskursanalyse, die im Rahmen dieses Kapitels verständlichkeitshalber auszuführen ist. Solch eine Methodik ist gerade dann gut anwendbar, wenn, wie es in dieser Studie der Fall ist, ein vergleichsweise kleiner »Diskursstrang«⁴⁷ analysiert wird. Währenddessen wird – bei allen thematischen Überschneidungen – ein direkter Bezug auf Saids Werk, wie bereits betont, nicht forciert. Gerade die Kritik der späteren Postkolonialen Studien hat einige der Aspekte Saidscher Analyse überzeugend in Frage gestellt, so etwa seine einheitliche Konstruktion des »Selbst« der Kolonisatoren und mangelnde historische Differenzierung⁴⁸, die gerade jener Einheitlichkeit ähnelt, die er in der Konstruktion des »Anderen« durch die Kolonisatoren kritisiert. Ebenfalls wurde bemängelt, dass Said die Reziprozität zwischen Subjekt und Objekt nicht erlaube⁴⁹. So wird in der vorliegenden Studie zwar eine diskursive Einheit gesucht, gleichzeitig werden aber auch die historischen Differenzen zwischen Aussagen beziehungsweise Äußerungen thematisiert⁵⁰. Auch in der thematisch mit der vorliegenden Studie verwandten, ideengeschichtlichen Arbeit Bennett Zons⁵¹ wird die grundlegende These Saids in Bezug auf Musikdiskursstränge in Frage gestellt⁵²: Obgleich gegenüber dieser Kritik und einigen anderen in Zons Studie dargelegten Betrachtungen über das britische Musikschritfttum Vorsicht geboten ist⁵³, scheint das Saidsche Schema zumindest im Hinblick auf die Methode in hohem Maße angreifbar zu sein. Die bekanntlich radikale, aber, wie bereits angedeutet, zuweilen allzu allgemein geratene Kritik Saids an westlichen Kolonisatoren und dem dazugehörigen Diskurs lieferte Zon, in der Nachfolge Michael Richardsons⁵⁴, Stoff zu einer Kritik an der Orientalismus-These in Bezug auf das Musikschritfttum⁵⁵: Auch dies war ein Grund, nach methodisch präziseren Wegen zu suchen.

Die Duisburger Schule der Kritischen Diskursanalyse, an die hier methodisch angeknüpft wird, verwirklicht die Grundsätze Foucaults, unter Bezugnahme auf Jürgen Links Theorie der Kollektivsymbolik, auf der sprachlichen Konkretionsebene⁵⁶. Der Diskurs wird hier im Sinne einer der Definitionen

eigenen Bücher hervorgegangen seien.

46 S. hierzu weiter unten.

47 Zu diesem Begriff s. auch weiter unten.

48 Vgl. etwa die Beiträge im 2. Teil von Williams/Chrisman 1993 sowie Macfie 2002.

49 So etwa Richardson 2000.

50 Zur Begriffsbestimmung von »Äußerung« und »Aussage« s. weiter unten.

51 Zon 2007.

52 Vgl. etwa Zon 2007, S. 4, 6.

53 Vgl. hierzu Kapitel 1.2.

54 Richardson 2000.

55 Vgl. Zon 2007, S. 2–8.

56 Prägend waren für die folgenden Ausführungen sowie für die Methodik der vorliegenden Studie

Foucaults als »eine Menge von Aussagen, die zu einem gleichen Formations-system gehören«⁵⁷ verstanden. Die Diskurse bilden dabei die Gegenstände, die sie behandeln⁵⁸. Foucault selbst hat bekanntlich keine feste Diskurs-Definition »patentiert«. Im Folgenden wird, der Kritischen Diskursanalyse-Schule folgend, der Diskurs als eine das Bewusstsein formierende, »regulierende Instanz«⁵⁹, ein »rhyzomartig verzweigter mäandernder ›Fluss von ›Wissen« bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit«⁶⁰ aufgefasst. Der oben angewendete und für den Diskurs zentrale Aussagebegriff soll in diesem Kontext nicht mit rein sprachlicher Performanz verwechselt werden: Der letzteren entspricht der Begriff »Äußerung«, der bei Foucault ereignisgebunden ist⁶¹, während die Aussagen im Sinne Foucaults Atome des Diskurses darstellen und als »Komplex möglicher Positionen für ein Subjekt«⁶² dienen.

Die Äußerungen in dem zu analysierenden Schrifttum über indische Musik und Musiktheorie müssen sich nicht alle auf der gleichen diskursiven Basis entfalten. Es erscheint plausibel, davon auszugehen, dass ein großer Teil der Äußerungen in diesem Schrifttum auf Aussagen eines musiktheoretischen Spezialdiskurses⁶³ zurückgeführt werden kann. Die diskursiven Gegebenheiten, die man im Folgenden mit dem Begriff »kolonialer Diskurs« bezeichnet, können in der Tradition Links als »Interdiskurs« bezeichnet werden: Es handelt sich dabei um solche diskursiven Elemente, die sowohl in Spezialdiskursen als auch in sonstigen Diskursen auftauchen⁶⁴. Eine Aufgabe der nachfolgenden Analysen wird daher sein, die Äußerungen, die auf die Aussagen des politischen, kolonialen Diskurses zurückgeführt werden können, im Musikschrifttum zu identifizieren, und aufgrund dessen das Funktionieren dieses Diskurses in Bezug auf die Musik zu untersuchen. Dabei kann für diesen speziellen Bereich der Manifestierung des kolonialen Diskurses der Begriff »Diskursstrang« angewendet werden, der aus der Kritischen Diskursanalyse stammt⁶⁵, wobei die einzelnen Texte, ebenfalls dieser Methode folgend, als »Diskursfragmente« bezeichnet werden können⁶⁶.

Foucault hat den Diskursbegriff vorerst auf sprachliche Prozesse bezogen. Die Diskurse seien dabei »als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Ge-

Jäger/Jäger 2007 sowie Jäger/Zimmermann 2010. Zur Kollektivsymbolik s. insbesondere Link 1982, 1988 und 2006.

57 Foucault 1973, S. 156.

58 Foucault 1973, S. 74.

59 Jäger/Jäger 2007, S. 23.

60 Zitiert nach Jäger/Jäger 2007, S. 23.

61 Foucault 1973, S. 148.

62 Foucault 1973, S. 158. Zu Foucaults Subjektbegriff s. etwa Foucault 1973, S. 298 sowie, mit einem apologetischen aber überzeugenden Ton insbesondere Jäger/Zimmermann 2010, S. 116.

63 Zum Begriff »Spezialdiskurs« vgl. etwa Jäger/Zimmermann 2007, S. 112.

64 Vgl. hierzu etwa Link 1986. Zur Definition vgl. auch Jäger/Zimmermann 2010, S. 69.

65 Vgl. Jäger/Jäger 2007, S. 27 sowie Jäger/Zimmermann 2010, S. 45f.

66 Vgl. Jäger/Jäger 2007, S. 27–30 sowie Jäger/Zimmermann 2010, S. 39f.

genstände bilden, von denen sie sprechen.«⁶⁷ Jedoch sind für Foucault auch nichtdiskursive Praktiken am Prozess der Bildung von Objekten beteiligt. In seiner späten Studie *Der Wille zum Wissen* führt Foucault den Begriff des Dispositivs ein, den er zunächst als »einen Apparat zur Produktion von Diskursen« bezeichnet⁶⁸. In *Dispositive der Macht* definiert Foucault den Dispositivbegriff als

ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Das Dispositiv selbst sei dabei das »Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«⁶⁹

Während der Diskursbegriff für Teil 2 der vorliegenden Studie von zentraler Bedeutung ist, erscheint der Dispositivbegriff unumgänglich, wenn man sich, wie in Teil 3, auch mit Prozessen des Komponierens in Verbindung mit diskurstheoretischem Ansatz befasst: Die Musik scheint, so wie das Bild andererseits⁷⁰, im Rahmen des Dispositivs mit dem Diskurs »vernetzbar« zu sein.

Wie aber soll dieses »Vernetzen« der musikalischen Komposition mit dem Diskurs aussehen, diese Integration der Musikproduktion in das Foucaultsche »heterogene Ensemble« eines Dispositivs – hier des Dispositivs des Kolonialismus? Hierzu lassen sich in bereits vorhandenen fachwissenschaftlichen Arbeiten weiterführende Methoden finden. Die für eine Studie über den kolonialen Diskurs relevanteste von ihnen scheint jene Ralph Lockes zu sein, der die spezifischen Elemente des »Exotismus« in der »westlichen« Musik aufspürt⁷¹: An diese Elemente wird sich methodisch anknüpfen lassen, wobei ihre Analyse anschließend in den diskursanalytischen Kontext gestellt werden soll.

Ein Begriff, der im Rahmen der nachfolgenden Untersuchungen sowohl für die Analysen der Diskursfragmente als auch für die Analysen der Musik von zentraler Bedeutung ist, ist der Begriff der Kollektivsymbolik, der hier im Sinne Links verstanden und verwendet wird: Die Kollektivsymbolik stellt die »Gesamtheit aller am weitesten verbreiteten Allegorien und Embleme, Vergleiche und metaphoraee continuatae (als komplexes Bild ausgeführte Metaphern), pars pro toto (synekdochai continuatae), Exempelfälle, anschaulichen Modelle und Analogien einer Kultur« dar; sie bildet ein System, das in Interdiskursen wirkt: in Elementen, die mehrere Spezialdiskurse verbinden⁷². Im Fokus der Untersuchungen des diskursanalytischen Teils der Studie werden also Kollektivsymbole

⁶⁷ Foucault 1973, S. 74.

⁶⁸ Foucault 1977, S. 35.

⁶⁹ Beide Zitate: Foucault 1978, S. 119f.

⁷⁰ Vgl. hierzu etwa Friedrich/Jäger 2011.

⁷¹ Locke 2009 und 2015 (Locke 2015 betrifft allerdings den musikalischen Exotismus vor dem 19. Jh. und ist daher für die vorliegenden Untersuchungen weniger zentral als Locke 2009).

⁷² Link 2006, S. 42.

stehen, die im britischen Schrifttum verwendet werden, um die Differenzen zwischen Großbritannien und Indien, zwischen Briten und Indern zu konstruieren.

Dieses wird ebenfalls in Bezug auf die Musik versucht, wobei auf fachwissenschaftlicher Ebene an die Voruntersuchungen Lockes angeknüpft werden kann. Dabei soll hervorgehoben werden, dass im Rahmen der vorliegenden Studie die Feststellung von Elementen der von Europäern als »exotisch« bezeichneten Alterität kein Selbstzweck sein wird. Es wird vielmehr der Versuch unternommen, diese Elemente mit dem kolonialen Diskurs in Verbindung zu bringen, sie also im »heterogenen Ensemble« des Foucaultschen Gesagten wie Ungesagten⁷³ zu betrachten.

Auf der Suche nach Elementen im musikalischen Material, die für die Fragestellung dieser Studie Relevanz besitzen, kann auch der Ansatz Nicholas Cooks zur Analyse der »Musical Multimedia«⁷⁴ dienen, die Cook in seinem späteren Essay »Musikalische Bedeutung und Theorie«⁷⁵ zusammengefasst und auf die Musik allgemein erweitert. Das Ziel der Analysen sei es,

Stellen musikalischer Inkohärenz, Zusammenbrüche hierarchischer Organisation, zu lokalisieren, welche die Einmischung von Worten, Bildern oder anderen Medien in die Musik reflektieren oder ausführen⁷⁶. Hier möchte ich vorschlagen, daß in Abwesenheit von Worten, Bildern oder anderen Medien solche Diskontinuitäten als Reflexionen oder Wirkungen der Einmischung von Bedeutung gesehen werden können [...]⁷⁷.

Dieses Prinzip, das in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bereits konstruktiv befolgt wurde⁷⁸, kann auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchungen Anwendung finden, wobei die Frage danach, was die zu lokalisierenden »Zusammenbrüche hierarchischer Organisation«, die »Inkohärenz« beziehungsweise die »Diskontinuität« im Material sind, immer mit gebotener Vorsicht und in Bezug auf die betreffende Epoche oder Schule zu beantworten ist.

Da die Methode der kritischen Diskursanalyse doch in erster Linie auf verbale Texte anwendbar ist, und eine vergleichbare Methode für die Musikanalyse kaum existiert, wird der musikanalytische Teil der vorliegenden Untersuchungen nach Fallstudien geordnet sein. Aus diesen kann sich jedoch herausstellen, ob eine der kritischen Diskursanalyse vergleichbare Methode möglich ist, so dass der Studie auch eine analysemethodische Relevanz zukommen kann.

Es sei schließlich hervorgehoben, dass im diskursanalytischen Teil 2 der Studie auf eine Fülle von längeren Zitaten nicht verzichtet werden kann, da Texte in ihrer Originalfassung den zentralen Untersuchungsgegenstand dieses

73 Foucault 1978, S. 119f. Ganzes Zitat s. oben.

74 Cook 1998.

75 Cook 2007a.

76 In der Fußnote in Cooks Text werden hier einige Beispiele angeführt.

77 Cook 2007a, S. 120.

78 Vgl. etwa Calella 2012.

Abschnitts darstellen und ihr »Originalton« für das Verstehen ihrer Zuordenbarkeit zum kolonialen Diskurs von Bedeutung ist.

Es muss kaum betont werden, dass die kritische Grundhaltung und Fragestellung der gesamten Arbeit sowie die diskurskritische Methode eines Teils der Studie nicht mit fachlicher Wertung gleichzusetzen sind⁷⁹. Als 1965 der Nachdruck der Studie *The Music of Hindostan* (1914) von Arthur Henry Fox Strangways erschien, hinterfragte der Rezensent der Reprintausgabe, William Malm, einige Standpunkte des Autors und plädierte dafür, die Wahrheit vom Irrtum zu trennen⁸⁰. Dies und Vergleichbares wird nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein. Ziel des diskurskritischen Teils dieser Studie ist nicht, die Äußerungen der britischen Autoren fachlich zu prüfen und sie für »richtig« oder »falsch« zu befinden, sondern die diskursiven Konstruktionsprozesse in Bezug auf Indien aufzuspüren und sie im historischen Kontext des britischen Kolonialismus zu betrachten.

1.2 »Far from ignoble dream«: Lebt das Imperium weiter?

Die britische Indien-Rezeption auf der Ebene der Musik und des musikbezogenen Schrifttums ist Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts zu einem in der englischsprachigen Musikwissenschaft nicht unwichtigen Thema geworden. Thematisch stehen dabei dieser Studie die Arbeiten Joep Bors, Gerry Farrells, Martin Claytons, Jeffrey Richards', Ian Woodfields, Nalini Gwynnes (beziehungsweise Nalini Ghumans), Bennett Zons, Nicholas Cooks, Lakshmi Subramanians, Corissa Goulds und Bob van der Lindens nahe⁸¹. Dabei ist in einigen dieser Studien die Tendenz festzustellen, mit Charakteristika des Kolonialen oder Imperialistischen euphemistisch oder apologetisch umzugehen, oder sie gar zu ignorieren. Im Folgenden sei eine Auswahl dieser Gedankengänge kritisch besprochen, wodurch einerseits der Ansatz der vorliegenden Studie, andererseits aber auch deren Notwendigkeit deutlich werden kann.

Auf dem Gebiet der Analyse des auf Indien bezogenen Schrifttums ist insbesondere Zons Studie zur Repräsentation nichteuropäischer Musik hervorzuheben, in der unter anderem die ideengeschichtlichen Aspekte des Orientalismus und auch des rassistischen Gedankenguts thematisiert werden⁸². Die Präsenz und die Bedeutung dieses Gedankenguts wird in Zons Studie bezüglich des auf Indien spezialisierten britischen Musikschrifttums zuweilen in solch einem Maße relativiert, dass es den Anschein erweckt, dass das Musikschrifttum von

⁷⁹ In diesem Aspekt sieht sich die Studie auch in der Tradition der Arbeit Frank Hentschels zur bürgerlichen Ideologie in der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland (Hentschel 2006).

⁸⁰ Malm 1967, S. 726. Vgl. hierzu auch Clayton 1999, S. 93.

⁸¹ Bor 1996, Farrell 1997, Clayton 1999, Woodfield 2000, Richards 2001, Gwynne 2003, Zon 2006, Clayton/Zon 2007 (darin insbesondere die Beiträge Gould 2007, Cook 2007, Subramanian 2007), Ghuman 2007, Zon 2007, Farrell 2010, Woodfield 2010, Linden 2013, Ghuman 2014.

⁸² Zon 2007.

der Verzahnung mit kolonialem Diskurs verschont geblieben war. Dabei wird, wie bereits hervorgehoben, eine chronologische Darstellung des Schrifttums vorgenommen, so dass statt einer Entlarvung des kolonialen Diskurses vielmehr eine »Entwicklung« hin zu vermeintlich ideologiefreieren »Stufen« dargestellt wird.

Sogar die frühesten britischen Autoren über indische Musik und Musiktheorie, etwa Sir William Jones, werden von Orientalismus-Vorwürfen Saidscher Prägung »freigesprochen«. Dabei scheint dem britischen Schrifttum eine besonders aufgeklärte Rolle zuzukommen: Eine Rolle des »guten Kolonisators« wird unterschwellig konstruiert. Die weitere »Entwicklung« des Diskurses scheint in Zons Darstellung eine immer fortschrittlichere, mit Kolonialismus, Orientalismus oder Imperialismus kaum in Verbindung zu bringende Linie aufzuweisen⁸³:

Thus it was, in contrast to many other writers on non-Western music, that the earliest significant figure in the history of British ethnomusicology, the vastly talented philologist William Jones, could remark that Indian music is »a happy and beautiful contrivance«⁸⁴ [...] Far from entrenching Orientalism, as Said might have us believe, early writers in history of ethnomusicology attempt to dismantle Orientalism altogether [...]. The later writers, from the late nineteenth century, do much the same with racism. [...] So by the beginning of the twentieth century, one might say that ethnomusicology had effectively disentangled musicologically institutionalized Orientalism and racism [...]⁸⁵.

Zon kennt dabei den gewichtigen Kritikpunkt Farrells gegenüber Sir William Jones – das Konzentrieren auf verbale Texte und das Ignorieren der gelebten Musikpraxis – hebt aber eher Jones' Verdienste als »the first scholar of non-Western music, and as such the earliest to have set Western and non-Western music on a level playing field«⁸⁶ hervor. Darin unterscheidet sich Jones grundlegend von Burney und Hawkins, die zur etwa gleichen Zeit gewirkt und die nichtwestliche Musik abschätzig behandelt haben⁸⁷. Jones dagegen widerstehe den »hierarchical and cultural predispositions«⁸⁸ und vermeide erfolgreich die Orientalismus-Falle.

Eine grundlegende Skepsis solch einer beinahe panegyrischen Wissenschaftsgeschichte gegenüber scheint schon grundsätzlich geboten zu sein. Dabei ist die Tendenz, die Zon beschreibt, sicherlich nicht grundfalsch. Jedoch schließt sie keineswegs Verschränkungen mit Aspekten von Orientalismus und Rassismus, beziehungsweise – was für die vorliegenden Untersuchungen besonders relevant ist – mit dem sie umfassenden, kolonialen Diskurs aus. Die positive

83 Ein vergleichbarer Tenor ist auch in Zon 2007a festzustellen.

84 Fußnote im Original bezieht sich auf Jones 1792/1965, S. 131.

85 Zon 2007, S. 3f.

86 Zon 2007, S. 5.

87 Zon 2007, S. 5. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.6.

88 Zon 2007, S. 6.