

Tihomir Popović (Luzern/Hannover)

„Tenacious natives of Hindoostan“ Aspekte des kolonialen Diskurses im britischen Musikschritftum des langen 19. Jahrhunderts

Der im 19. Jahrhundert gipfelnde Prozess der kolonialen Machtentfaltung Großbritanniens auf dem indischen Subkontinent ging mit der Entfaltung eines auf Indien bezogenen kolonialen Diskurses einher, der inzwischen zum Thema einer beinahe unüberschaubaren Menge von Arbeiten aus verschiedenen Bereichen der Postkolonialen Studien geworden ist. Auch auf der Ebene der Musik und des Musikschritftums blieb das britische Indienbild in den letzten Jahrzehnten im englischsprachigen Raum nicht unbeachtet.¹ Unter den diesem Thema gewidmeten Studien behandeln allerdings die meisten in erster Linie die Musik, nicht das Musikschritftum. Auf diesem Gebiet ist vor allem auf Bennett Zons ideengeschichtliche Monographie zur Repräsentation nichtwestlicher Musik im Großbritannien des 19. Jahrhunderts² hinzuweisen. Eine kritische Analyse des kolonialen Diskurses in Bezug auf das britische Musikschritftum blieb jedoch weitgehend aus.³ Diesem Desiderat widmet sich der vorliegende Beitrag.

Der Diskursbegriff wird im Folgenden in einem von Michel Foucault entscheidend geprägten und in der Duisburger Schule der Kritischen Diskursanalyse verwendeten Sinne verstanden und verwendet. Letztere verwirklicht Michel Foucaults Grundsätze unter Bezugnahme auf Jürgen Links Theorie der Kollektivsymbolik auf der sprachlichen Konkretionsebene.⁴ Der Diskurs wird hier im Sinne einer der Definitionen Foucaults als „eine Menge von Aussagen, die zu einem gleichen Formationssystem gehören“⁵ verstanden. Dabei bilden

- 1 Vgl. insbesondere: Gerry Farrell, *Indian Music and the West*, Oxford u. a. 1997; Martin Clayton, „A. H. Fox Strangways and *The Music of Hindostan*: Revisiting Historical Field Recordings“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), S. 86–118; Ian Woodfield, *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteen-Century Anglo-Indian Society*, Oxford u. a. 2001; Martin Clayton, Bennett Zon, *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s. Portrayal of the East*, Aldershot u. a. 2007; Gerry Farrell, „Indian Music and the West. A Historical Overview“, in: *Hindustani Music. Thirteenth to Twentieth Centuries*, hrsg. von Joep Bor u. a., New Delhi 2010, S. 481–497; Nalini Ghuman, *Resonances of the Raj. India in the English Musical Imagination 1897–1947*, Oxford u. a. 2014.
- 2 Bennett Zon, *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*, Rochester 2007.
- 3 Einige auch diesem Text zugrunde liegende Gedanken wurden in einem Vortrag des Verfassers auf dem 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie vorgestellt, und sollen in einem geplanten Kongressbericht erscheinen: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Bern (2011)*, hrsg. von Martin Skamletz u. a., Schliengen 2016 (in Vorbereitung).
- 4 Vgl. Margarete Jäger/Siegfried Jäger, *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*, Wiesbaden 2007 sowie *Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste*, hrsg. von Siegfried Jäger und Jens Zimmermann, Münster 2010. Zur Kollektivsymbolik s. insbesondere Jürgen Link, „Kollektivsymbolik und Mediendiskurse“, in: *kultuRRvolution* 1 (1982), S. 6–21; ders., „Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ihren Anteil an totalitären Tendenzen“, in: *kultuRRvolution* 17/18 (1988), S. 47–53; ders., *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 3., ergänzte, überarbeitete und neu gestaltete Auflage, Göttingen 2006
- 5 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Koppen, Frankfurt a.M. 1973, S. 156.

die Diskurse die Gegenstände, die sie behandeln.⁶ Foucault selbst hat bekanntlich keine feste Diskurs-Definition „patientiert“. Im Folgenden wird, der Kritischen Diskursanalyse-Schule folgend, der Diskurs als eine das Bewusstsein formierende, „regulierende Instanz“,⁷ ein „rhizomartig verzweigter mäandernder ‚Fluss von ‚Wissen‘ bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“⁸ aufgefasst. Der Aussagebegriff soll in diesem Kontext nicht mit rein sprachlicher Performanz verwechselt werden: Der letzteren entspricht der Begriff „Äußerung“, der bei Foucault ereignisgebunden ist,⁹ während die Aussagen im Sinne Foucaults Atome des Diskurses darstellen und als „Komplex möglicher Positionen für ein Subjekt“¹⁰ 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 Spezialdiskurses¹¹ 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 auftauchen.¹² Eine Aufgabe der nachfolgenden Analysen wird daher sein, die quantitativ keineswegs dominierenden Äußerungen, die auf Aussagen des politischen, kolonialen Diskurses zurückgeführt werden können, im Musikschritftum zu identifizieren, und aufgrund dessen das Funktionieren dieses Diskurses in Bezug auf die Musik zu untersuchen.

Wie sich der koloniale Diskurs in Bezug auf Indien in britischem Musikschritftum 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 Betrachtungen. Der Zeitraum des langen 19. Jahrhunderts entspricht etwa jenem, den Peter Wende als die Epoche des „klassischen Empire“ bezeichnet: der Zeitraum zwischen 1784 und 1914.¹³ Die Grenzen dieses Zeitalters sind in Bezug auf Großbritannien durch folgenreiche historische Ereignisse bestimmt: Im Jahre 1783 musste das Land den Verlust einiger von ihren wichtigsten Kolonien in Nordamerika akzeptieren, 1784 wurde der India Act im britischen Parlament verabschiedet, welcher die Kompetenzen der East India Company zugunsten einer von staatlichen Institutionen kontrollierten Gremienstruktur beschnitt; im Jahre 1914 begann der Erste Weltkrieg, wonach sich der Weg Indiens in die Unabhängigkeit abzeichnete.¹⁴ Die Jahre 1784 und 1914 markieren auch die zeitlichen Grenzen der vorliegenden Untersuchungen: Im Jahr 1784 entstand der erste gewichtige britische Traktat über indische Musik und Theorie, *On the Musical Modes of the*

6 Ebd., S. 74.

7 Jäger/Jäger, *Deutungskämpfe*, S. 23.

8 Zitiert nach ebd., S. 23.

9 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 148.

10 Ebd., S. 158. Zu Foucaults Subjektbegriff s. etwa ebd., S. 298 sowie, mit einem apologetischen, aber überzeugenden Ton, insbesondere Jäger/Zimmerman, S. 116.

11 Zum Begriff „Spezialdiskurs“ vgl. etwa Jäger/Zimmermann, *Lexikon Kritische Diskursanalyse*, S. 112.

12 Vgl. hierzu etwa Jürgen Link, „interdiskurs. Kleines Begriffslexikon“, in: *kultuRRévolution* 11 (1986), S. 71. Zur Definition vgl. auch Jäger/Zimmermann, *Lexikon Kritische Diskursanalyse*, S. 69.

13 Peter Wende, *Das britische Empire. Geschichte eines Weltreiches*, München 2008, S. 123–239.

14 Eine aktuelle Übersicht der neuzeitlichen Geschichte Indiens ist in Michael Mann, *Geschichte Südasiens 1500 bis heute* (= Geschichte kompakt), Darmstadt 2010, zu finden.

Hindoos (veröffentlicht 1792) von Sir William Jones,¹⁵ im Jahr 1914 wurde Arthur Henry Fox Strangways' *The Music of Hindostan*¹⁶ veröffentlicht.

Die Gliederung der nachfolgenden Betrachtungen ist auch selbst ein Teil des Forschungsprogramms: Während etwa Zon seine erwähnte, ideengeschichtlich orientierte Darstellung des britischen Schrifttums zur nichteuropäischen Musik im 19. Jahrhundert zum Teil nach chronologisch aufeinander folgenden Autoren ordnet, wodurch das Skizzieren einer „Entwicklung“ ja eines „Fortschritts“ begünstigt wird, steht im Folgenden gerade die Einheit des kolonialen Diskurses im Fokus der Aufmerksamkeit. Aus diesem Grund ist der vorliegende Beitrag in erster Linie nach Aussagen und nicht nach Autoren geordnet.

In dem Bereich der Erforschung des kolonialen Diskurses ist es gerade so, dass trotz aller epochenmäßiger 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 die Tradition Edward Saids anknüpfenden Orientalismus-Diskursbegriff vorgezogen, dem seit seiner Entstehung immer wieder eine gewisse Pauschalisierung, eine etwas undifferenzierte, „monolithische“ Darstellung des „Westens“ und seiner Rezeption des „Ostens“ ungeachtet aller Spezifika der Epoche oder der Region vorgeworfen wurde: dies nicht zuletzt auch in der Musikforschung.¹⁷ Die „doppelte Orientalismus-Falle“ – das Akzeptieren des Said'schen Orientalismus-Paradigmas als Axiom – wird hier gemieden. Die diskursanalytische Methode wird im Folgenden auf ein klar eingegrenztes Textcorpus angewendet, das nicht nur historisch und thematisch, sondern auch hinsichtlich der Positionierung der am Diskurs Beteiligten im sozialen Raum Einheitlichkeit aufweist. Trotz der erklärten Tendenz, die diskursiven Konstanten aufzuspüren, sollen dabei auch historische Veränderungen im Diskurs aufgespürt werden: allerdings ohne dass sie automatisch als „Fortschritt“ betrachtet werden müssen.

Im Folgenden werden, nach einer kurzen Darstellung des zu analysierenden Textarchivs, vor allem diejenigen Äußerungen aus dem britischen Musikschritttum fokussiert, die zu einer offenen Herrschaftslegitimierung beitragen, sowie diejenigen, die Dichotomien zwischen hinduistischer und muslimischer Kultur konstruieren: Diese beiden Aspekte scheinen am aussagekräftigsten (und nicht zuletzt auch am politisch aktuellsten) zu sein. Eine umfassendere Darstellung anderer Facetten des Diskurses soll in einer entstehenden Monographie stattfinden.¹⁸

15 Sir William Jones, „On the Musical Modes of the Hindoos“ (1792), in: *Hindu Music from Various Authors*, hrsg. von Raja Sir Sourindro Mohun Tagore (= The Chowkhamba Sanskrit Studies, 49), Kalkutta 1882, Reprint Varanasi 1965, S. 123–160.

16 Arthur Henry Fox Strangways, *The Music of Hindostan*, Oxford u. a. 1914, Reprint Oxford u. a. 1965.

17 Vgl. etwa Nicholas Cook, „Encountering the Other, Redefining the Self: Hindostannie Airs, Haydn's Folksong Settings, and the ‚Common Practice‘ Style“, in: Clayton/Zon, S. 13–37.

18 Tihomir Popović, *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschritttum 1748–1914* (in Vorbereitung).

Das Archiv

Der hier zu analysierende Diskursstrang basiert auf einem Archiv von unmittelbar auf Indien und indische Musik bezogenen, zwischen 1784 und 1914 entstandenen Texten, im Rahmen derer bereits in den Voruntersuchungen bedeutende diskursive Gemeinsamkeiten festgestellt werden konnten. Die Grundlage der nachfolgenden Betrachtungen bilden die folgenden selbständigen Publikationen: James Tods *Annals and Antiquities of Rajast'han* (1829 und 1832),¹⁹ N. Augustus Willards *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1832),²⁰ Charles Days *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* (1891),²¹ Sir Ernest Clements' *Introduction to the Study of Indian Music* (1913) und Arthur Henry Fox Strangways' *The Music of Hindostan* (1914)²² sowie Sir William Jones' bereits erwähnte Abhandlung „On the Musical Modes of the Hindoos“ (1784/1792) und Sir William Ouseleys „Anecdotes of Indian Music“ (1797–1800).²³

Auch wenn in der Diskursanalyse keine Autor-Person im Vordergrund steht, ist es nicht irrelevant, die soziale Positionierung und die Netzwerke, die Habitusformen und die Kulturwelten der Sprechenden, beziehungsweise Schreibenden zu thematisieren.²⁴ Die Kritische Diskursanalyse leugnet das Subjekt nicht, sondern verortet es im Netz des Diskurses und weigert sich, das Subjekt als eine außerhalb der Diskurse stehende Instanz zu betrachten.²⁵ Im Rahmen dieses Beitrags wird auch auf den Terminus „Autor“ nicht verzichtet, lediglich soll er ohne seine emphatische Konnotation verstanden werden.

Auch wenn die zentralen Texte über indische Musik und Musiktheorie, die im Folgenden untersucht werden, im Laufe von 130 Jahren entstanden, und die Kulturwelten ihrer Autoren zuweilen nicht leicht rekonstruierbar sind, können einige deutliche Gemeinsamkeiten in ihrer Positionierung im sozialen Raum festgestellt werden. Eine zentrale Gemeinsamkeit ihrer Lebensläufe ist ihre Zugehörigkeit zur Maschinerie der Kolonialverwaltung. Sir William Jones (1746–1794) war zwar eine zentrale Persönlichkeit der Aufklärung in Großbritannien, Universalgelehrter und Linguist, aber auch Jurist, der als Richter in Kalkutta diente.²⁶ Über N. Augustus Willard weiß die Musikgeschichtsschreibung bisher wenig; als sicher gilt jedoch, dass er Kommandeur der Truppen des Nawabs von Banda war;²⁷ dadurch war er mit der britischen Kolonialverwaltung verbunden. Dies wird auch in seiner Widmung deutlich: Seinen Traktat widmete Willard der Ehefrau des damaligen britischen Generalgouverneurs in Indien, Lord William Henry Cavendish-Bentinck.²⁸ Sowohl Charles Russel Day als auch

19 James Tod, *Annals and Antiquities of Rajast'han* (1829 und 1832), London u. a.: 1920, http://archive.org/stream/annalsantiquitie01todj/annalsantiquitie01todj_djvu.txt.

20 N. Augustus Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1834), in Tagore, S. 1–122.

21 Charles Russel Day, *The Music and Music Instruments of Southern India and the Deccan*, Delhi 1891, Reprint 1974.

22 S. Anm. 16.

23 Sir William Ouseley, „Anecdotes of Indian Music“, in: Tagore, S. 163–172.

24 Hierin ist der Einfluss des Denken Pierre Bourdieus spürbar, wie er, in Verbindung mit der Diskursanalyse, etwa bei Rainer Diaz-Bone festzustellen ist (Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen 2002).

25 Vgl. hierzu etwa Jäger/Zimmermann, S. 12f. und 50f.

26 Zu Jones s. etwa L. S. R. Krishna Sastry, *Sir William Jones, Interpreter of India to the West*, Hyderabad 1998; *Objects of enquiry: the life, contributions, and influences of Sir William Jones (1746–1794)*, hrsg. von Garland Cannon und Kevin R. Brine, New York und London 1995; Michael J. Franklin, *Sir William Jones*, Cardiff 1995; Abu Taher Mojumder, *Sir William Jones and the East*, Dacca 1978.

27 Willard, Titelseite.

28 Ebd., Widmung, ohne Seitenangabe.

Sir Ernest Clements dienten in Indien: Day war als Offizier tätig, Clements gehörte der Bombay Presidency des Indian Civil Service an.²⁹

Noch ein anderes verbindendes Merkmal ist im Netz der am Diskurs Beteiligten festzustellen: Sie gehörten der Gentry an, jener Schicht der britischen Gesellschaft, welcher in der traditionellen Hierarchie die jüngeren Nachkommen der Peers, andererseits der niedere Adel wie Ritter und Baronete sowie ein Teil des gehobenen Bürgertums angehörten.³⁰ Jones, Ouseley und Clements waren Träger des Rittertitels, Willard, Tod und Day waren Offiziere. Arthur Henry Fox Strangways (1859–1948), der Gründer von *Music and Letters*, war unbetitletes Mitglied eines Seitenzweigs einer einflussreichen Familie der Peerage.³¹ Sir William Ouseley (1767–1842) gehörte einer angesehenen Familie der „landed gentry“ an.³² Auch James Tod (1782–1835) wies ein familiales „high standing“³³ auf.

Die Verbindung der Gentry mit der Kolonialherrschaft in Indien ist bereits gut erforscht: Noch Lawrence Stone betonte in seiner elitehistorischen Studie über England zwischen 1540 und 1880, dass „Indian administration“ ab dem 18. Jahrhundert einer der wichtigsten Wege der Bereicherung³⁴ gewesen sei, sowie dass dieser Weg zu denjenigen gehörte, die für die jüngeren Nachkommen des Adels „attractive openings“³⁵ boten. Die höchsten Posten in der britisch-indischen Kolonialverwaltung – die des Generalgouverneurs, beziehungsweise Vizekönigs, und jene der Gouverneure – bekleideten in der Regel Angehörige von britischen Adelsfamilien mit großem symbolischen Kapital und entsprechendem Standesbewusstsein.³⁶ Im kolonialen Mittelbau war die Präsenz der Gentry prägend: In einer Studie über die Kolonialverwaltung in Benares zwischen 1795 und 1850 weist Bernhard Cohn darauf hin, dass die Mitglieder der Verwaltungsstrukturen in der Mehrzahl Angehörige der englischen, schottischen oder irischen Gentry gewesen seien.³⁷ Die gleiche Beobachtung macht Regina Runge-Beneke in Bezug auf die britisch-indischen Autorinnen und Autoren von Tagebüchern aus der Kolonialzeit.³⁸ Bis in die letzten Dekaden des Kolonialzeitalters behielt die Gentry die führenden Positionen in ihrer Hand: 1928 waren 33 von 45 höheren

29 Day, S. III, XI, Clements, Titelseite.

30 Die Gentry war noch im 16. Jahrhundert durch den englischen Juristen Sir Thomas Smith als *nobilitas minor* bezeichnet worden (vgl. Sir Thomas Smith, *De republica Anglorum* (1583), hrsg. von Mary Dewar, Cambridge 1982, *passim*; zum Gentrybegriff vgl. etwa Michael L. Bush, *The English Aristocracy. A Comparative Synthesis*, Manchester 1984, S. 38–40).

31 Zu biographischen Details vgl. Stuart Wilson, rev. John Warrack: Art. „Strangways, Arthur Henry Fox (1859–1948)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 53, hrsg. von H. C. G. Matthew und Brian Harrison, Oxford u. a. 2004, S. 18. Zur Biographie Fox Strangways vgl. auch Zon, S. 262–264.

32 Zu Sir William Ouseley und der Familie Ouseley s. Stanley Lane-Poole, rev. Parvin Loloi, Art. „Ouseley, Sir William (1767–1842)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 42, S. 137f.; R. W. Ferrier, Art. „Ouseley, Sir Gore, first baronet (1770–1844)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 42, S. 136f. sowie Richard J. Kelly, „The Name and Family of Ouseley“, in: *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Fifth Series, 40/2 (1910), S. 132–146.

33 Jason Freitag, *The Power which Raised Them from Ruin and Oppression: James Tod, Historiography, and the Rajput ideal*, New York 2001, S. 29.

34 Lawrence Stone, *An Open Elite? England 1540–1880*, Oxford u. a. 1984, S. 197.

35 Ebd., S. 281.

36 Vgl. hierzu etwa Regina Runge-Beneke, *Indien in britischen Augen. Über den Zusammenhang von Frauenbildern, Indienprojektionen, Herrschaftsphantasien und Männlichkeitsvorstellungen* (= Zur Kritik der Geschichtsschreibung, 7), Göttingen und Zürich 1996, S. 42f.

37 Bernhard Cohn, „The British in Benares: a Nineteenth-Century Colonial Society“, in: *Comparative Studies in Society and History* 4/2 (Januar 1962), S. 169–199, S. 176.

38 Runge-Beneke, S. 42.

Posten in der Kolonialverwaltung von Public-School-Abgängern besetzt, während 30 von 47 Gouverneuren ebenfalls diesen elitären Ausbildungshintergrund aufwiesen.³⁹

In diesem Zusammenhang sollen auch die Autoren der Texte über indische Musik betrachtet werden: Sogar ohne exzessiven Erwerb des ökonomischen Kapitals gehörten das Herrschen allgemein und die Kolonialverwaltung im Besonderen zur Kultur ihrer Schicht. Die doppelte Position der Macht und der Distinktion der britischen Gentry in Indien – eine herausragende Position sowohl innerhalb der britischen Gesellschaft als auch in Bezug auf die Kolonisierten – soll im Blick behalten werden, wenn im Folgenden der Diskurs analysiert wird, an dem sich ihre Mitglieder beteiligt haben.

Direkte Herrschaftslegitimierung

Das vorliegende Kapitel thematisiert direkte Legitimierungsäußerungen der Kolonialherrschaft im britischen Musikschritftum. Sie dürften auf den ersten Blick als Selbstverständlichkeiten ihrer Epoche erscheinen: Umso wertvoller sind sie aber, um den Diskurs der Epoche zu rekonstruieren, die Verhältnisse zwischen Kolonialherren und Kolonisierten zu verstehen, die aktive Konstruktion der Inder als zu Unterwerfende zu entlarven und den Mythos von dem von Kolonialismus-Aspekten freien Musikdiskurs⁴⁰ zu entmachten.

In seinem Traktat *On the Musical Modes of the Hindoos* (1784/1792) schreibt Sir William Jones: „The unexampled felicity of our nation, who diffuses the blessings of a mild government over the finest part of *India*, would enable us to attain a perfect knowledge of the Oriental music, which is known and practised in these *British* dominions [...]“⁴¹ Die hier nicht explizit ausgesprochene, aber unmissverständliche Aussage ist, dass die Herrschaft über Indien die Voraussetzung für die gründliche Erforschung der indischen Kultur sei. Der aufklärerische Wissenserwerb taucht hier als Rechtfertigungsinstanz der kolonialen Machtausübung auf. Dass diese Lesart nicht übertrieben ist, bestätigt auch Jones' unmittelbar darauf folgende Äußerung: „We have an easy access to approved *Asiatic* treatises on musical compositions, and need not lament with Chardin, that he neglected to procure at *Isfahan* the explanation of a small tract on that subject, which he carried to *Europe*.“⁴² Die Rechtfertigung der kolonialen Machtverhältnisse durch den Orientalisten tritt an dieser Stelle besonders offensichtlich zutage. Die Tatsache, dass es Jean Chardin (1643–1713) verwehrt war, umfangreiches Wissen über asiatische Musik zu erwerben, wird damit in Verbindung gebracht, dass er in einem von keiner europäischen Macht besetzten Land – Persien – forschte. Dagegen sei – dafür steht der erste Teil der Ausführungen – die Präsenz der Briten in Indien die Garantie dafür, dass das wertvolle Wissen über Indien von dem Orientalisten archiviert und bearbeitet werden kann. Dabei wird die Notwendigkeit dieses Archivierens und Bearbeitens durch den Europäer natürlich nicht in Frage gestellt: Dass die Behandlung indischer Kultur – in diesem Falle der Musik und der Musiktheorie – nicht einem europäischen Orientalisten überlassen werden muss, erscheint nicht „sagbar“. Da der argumentative Link zwischen der Förderung von Wissen und kolonialer Herrschaft von Jones geliefert wird, wird auch die nicht offen ausgesprochene Überzeugung deutlich, dass die britische Herrschaft über Indien nicht nur legitim, sondern auch notwendig und für das Land besonders glücklich sei.

39 Vgl. ebd., S. 38.

40 Wie dieser zuweilen bei Zon zu finden ist.

41 Jones, S. 133.

42 Ebd. Hervorhebungen im Original.

Der Arbeit der früheren Orientalisten und namentlich auch jener Sir William Jones' kommt in dem umfangreichen Traktat N. Augustus Willards *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1834) eine besondere Rolle zu: „On the acquisition of India to the Europeans, it was generally believed to have been in a semi-barbarous state. The generous attempts made by Sir William Jones and Dr. Gilchrist, together with the elegant acquirements of Mr. H. H. Wilson, have proved it to be an inexhaustible mine, pregnant with the most luxuriant ores of literature. Several French authors have likewise contributed to the more intimate acquaintance of the Europeans with Eastern learning.“⁴³ In dieser Äußerung kann eine von Sir William Jones leicht abweichende Konnotation festgestellt werden: Die Kolonialherrschaft wird hier nicht offen verherrlicht; sie wird in der eher neutral anmutenden Formulierung „acquisition of India to the Europeans“ ausgedrückt, wobei auch andere Kolonialherren zumindest mitgedacht werden dürften. Jedoch ist, wie bei Jones, eines deutlich: Das koloniale System als solches wird nicht in Frage gestellt. Bei Jones wird die Herrschaft durch den Erwerb von Wissen – die Tätigkeit des Orientalisten – legitimiert. Bei Willard wird der Orientalist gewürdigt, weil er die Schätze Indiens (für den Westen) „entdeckt“ und Indien vor einer Rezeption (durch den Westen) als „halbbarbarischer“ Staat gerettet habe: eine Metakolonisierung. Beide Äußerungen sind zwei Seiten einer Aussage, welche die Nichthinterfragbarkeit und die Notwendigkeit der Kolonialherrschaft bestätigt und die Machtausübung an das Wissen des Orientalisten knüpft. Eine besondere Rolle kommt dabei den Briten zu: Während in der Zeit, als mehrere europäische Kolonialherren in Indien ihre Besitztümer hatten, die allgemeine Überzeugung gewesen sei, Indien sei ein halbbarbarisches Land, sollen primär die britischen Forscher das Gegenteil bewiesen haben. Der Gedanke, der mitzuschweben scheint, ist, dass die Briten sich dadurch gewissermaßen als kompetentere Kolonisatoren erwiesen haben.

Eine deutliche Legitimierung der Kolonialherrschaft findet sich auch am Ende von Willards Musikabhandlung. In ihrem letzten Kapitel werden die „peculiarities of manners and customs of Hindoostan to which allusions are made in their song“ thematisiert.⁴⁴ Hier ist der apogetische Tenor der Kolonialherrschaft ein spätaufklärerisch-missionarischer. Willard schreibt über indische Liebeslieder und unternimmt in diesem Zusammenhang den Versuch, das Leben der indischen Frauen zu beschreiben. Dabei betont er ausdrücklich deren niedrigen Bildungsstand und fügt hinzu: „The stimulus given to India by British example, and capital employed for the education of native females, is not amongst the least of her beneficial operations.“⁴⁵ Die Kolonialherrschaft wird von Willard durch einen britischen Aufklärungs- und Bildungsauftrag gerechtfertigt. Indische Musik wird dabei als eines der Medien verwendet, durch welche der Zustand der indischen Frau dem Orientalisten und Kolonialherrn deutlich wird, denn Willard beschreibt den Zustand der indischen Frauen von den Liebesliedern ausgehend.

Auch in den späteren Texten wird der Konnex von britischer Herrschaft und dem „Aufblühen“ indischer Musik deutlich. So schreibt Day im konkreten Fall von Tanjore (heute Thanjavur): „With the cession of the Tanjore territory to the British, at the close of the last century, there came a time when arts and sciences were cultivated in peace; under encour-

43 Willard, S. 8.

44 Ebd., S. 109, bzw. S. 109–117.

45 Ebd., S. 116.

gement of the noble and wealthy, music, so long neglected, once more sprang up with vigour to strike out for itself a new path and to enjoy a fresh existence.“⁴⁶

Wenn man bereit ist, etwa mit Zon nach einer „Entwicklung“ innerhalb des britischen Schritftums zur indischen Musik und Musiktheorie zwischen 1784 und 1914 zu suchen,⁴⁷ dann könnte sie nicht in der generellen Diskursrichtung, sondern höchstens in einer Verschiebung der Verknüpfungen gefunden werden: Die Verknüpfung von britischer Herrschaft und Wissen als Legitimationshintergrund ist bei Jones zu finden; bei Day wird die Patronage über Musik als ausübende Kunst mit der britischen Herrschaft in Verbindung gebracht. In Willards Studie kommt sowohl das eine als auch das andere vor. Dies dürfte jedoch auf die biographisch und sozial bedingten Unterschiede zwischen den Erkenntnisinteressen der einzelnen Autoren und ihren Epochen zurückzuführen sein, die auf der Kolonialdiskursebene in diesem Fall nicht viel ändern: Der Universalgelehrte Jones bezog sich – dies ist eine Konstante seiner Abhandlung – auf die Theorie, während der Offizier Day primär die lebendige Musikpraxis Indiens untersuchte. Die Verknüpfung von Wissen – sei es ein musikpraktisches oder ein musiktheoretisches – mit der Kolonialherrschaft ist jedoch bei Day nicht weniger ausgeprägt als bei Jones, hundert Jahre zuvor.

Die Apologie der britischen Herrschaft über Indien ist in Arthur Henry Fox Strangways' 1914 veröffentlichter Abhandlung *The Music of Hindostan* weniger offensichtlich, dennoch stellenweise in einem ähnlichen Sinne wie bei Sir William Jones präsent. Während Jones die britische Herrschaft mit dem Erwerb des Wissens über den Orient offen legitimierte, spricht Fox Strangways dieses Ziel nicht an, sondern er beschreibt Aspekte indischer Denkkultur und stellt fest, dass in dieser Kultur gerade das historische Denken fehle, eben jenes Denken, das den Europäer auszeichne. Aus Gründen, die in dem laut Fox Strangways eher dem Ewigen zugewandten, offenbarungsorientierten Denken der Inder zu suchen seien, behauptet Fox Strangways: „The Indian does not make or read histories, and does not appreciate the value of chronological record“;⁴⁸ und „the one conspicuous gap in an Indian library is the history shelf“⁴⁹. Der nächste Denkschritt ist die paternalistische Haltung des Orientalisten, der sich selbst die Aufgabe erteilt hat, den Orient zu erklären und aufzuklären. Denn „der Inder“ versäume ja nicht nur, Geschichte zu lesen, er versäume auch, sie zu schreiben: Und genau dort steigt der europäische Orientalist ein.

Zusammenfassend seien nun einige charakteristische Wendungen über die britische Herrschaft in Indien zitiert.⁵⁰ Die britische Kolonialherrschaft wird mit folgenden Formulierungen beschrieben: „unexampled felicity“ (Jones), „blessing“ (Jones), „mild government“ (Jones), „stimulus“ (Willard), „beneficial operations“ (Willard), „cultivated in peace“ (Day), „fresh existence“ (Day), „flourishing condition“ (Clements). Die Aussage hinter diesen Äußerungen ist eindeutig: Die britische Herrschaft sei milde, wohlätig, Frieden bringend und großzügig, sogar aufopfernd, „pastoral“. In enger Verbindung damit steht jenes „perfekte Verstehen“ (Jones) der Inder und ihrer Kultur, das erst durch die britische Förderung

46 Day, S. 3. Bei Clements ist eine vergleichbare Äußerung zu finden: „The art of music in India has for centuries been neglected and despised by the general public. That period is now happily over, and an awakening of interest is everywhere manifest; educational institutions of recent birth are in a flourishing condition [...]“ (Clements, S. XIII).

47 Zon, *passim*.

48 Fox Strangways, S. 73.

49 Ebd., S. 74, s. hierzu etwa Mann, S. 6.

50 Auf wiederholte Referenzen wird hier verzichtet, da es sich um die in diesem Kapitel behandelten Texte handelt.

der Wissenschaften und Künste zustande komme. Eine auf diese Weise funktionierende Aussage schließt schon die Möglichkeit einer schlechten britischen Kolonialherrschaft aus, genauso wie in ihrem Sinne ein unabhängiges Indien „unsagbar“ ist. Der Ort der Musik in dieser Aussage ist kein zentraler: Sie stellt nur eines der Mittel dar, um die Aussage von der Notwendigkeit und Richtigkeit des Kolonialsystems zu konkreten Äußerungen werden zu lassen. Der Diskurs, vor welchem sich die in dem vorliegenden Kapitel analysierten Äußerungen entfalten, ist der allgemeine, koloniale Diskurs, kein Spezialdiskurs zur Musik.

Hinduistisches und muslimisches Indien: koloniale Dichotomien

Der zentrale Punkt in einer Fülle von Äußerungen im britischen Schrifttum über indische Musikkultur ist, dass die hinduistische Kultur Indiens in ihrer „reinen“ Form, welcher im Diskurs der Status indischer „Klassik“ verliehen wurde, von den muslimischen Herrschern und ihrem Kulturkreis nicht verstanden und verfälscht wurde: ein Prozess, der durch den aufgeklärten (britischen) Orientalisten korrigiert werden könne. Auf der Aussageebene kann diese Äußerung als implizite Apologie der britischen Herrschaft in Indien interpretiert werden: Die Moguln, die im Jahr 1784, als etwa Sir William Jones seine Abhandlung über indische Musik schrieb, zwar noch regierten, aber immer machtloser wurden, wurden als imperialer Kohäsionsfaktor des Subkontinents allmählich von den Briten abgelöst. Dieser Prozess kam nach der Vertreibung des letzten Moguln, Bahadur Shah Zafar, in Folge des Aufstandes von 1857 durch die Ernennung Königin Victorias zur Kaiserin von Indien (1876) zu einem formalisierten Höhepunkt.⁵¹

In Sir William Jones' Musiktraktat ist die Überzeugung präsent – ohne dass sie offen ausgesprochen wird –, dass die durch die islamischen Herrscher „gefälschte“ Überlieferung von den aus Großbritannien kommenden Kolonialherren rekonstruiert werden könne. Dies wird insbesondere aus den folgenden Ausführungen Jones' deutlich: „but my experience justifies me in pronouncing that the Moghols have no idea of accurate translation [...]“ „they [die Moguln] are wholly unable, yet always pretend, to write *Sanscrit* words in *Arabic* letters; that an *European* who follows the muddy rivulets of *Mussalman* writers on India, instead of drinking from the pure fountain of *Hindoo* learning, will be in perpetual danger of misleading himself and others.“⁵² Hier wird ein binärer Gegensatz zwischen dem „reinen Brunnen“ der hinduistischen Kultur, der von den britischen Aufklärern „gesäubert“ werden solle, einerseits, und dem „schlammigen Flüsschen“ des Diskurses der muslimischen Herrscher andererseits skizziert. Dieses degenerationalistische Denken und das Konstruieren einer „Darkness of the Muslim Rule“⁵³ ist auch in anderen Bereichen des britischen Schrifttums der Kolonialzeit festzustellen, etwa in der Historiographie.⁵⁴

Sir William Ouseley, der etwa fünfzehn Jahre nach Jones schrieb, legt eine andere Haltung an den Tag. Er betont etwa, dass die Muslime die hinduistische Tradition der Verbindung von Raga mit Tages- und Jahreszeiten verinnerlicht haben.⁵⁵ So werden muslimische Musiker bei Ouseley, im Gegensatz zu Jones, eher als Bewahrer der Tradition, nicht als deren Fälscher dargestellt. Die Haltung Jones' wird – wenn auch in modifizierter Form – dennoch in späterem Schrifttum die dominante bleiben.

51 Zu historischen Zusammenhängen sei wieder auf Mann verwiesen (Anm. 14).

52 Jones, S. 136.

53 Dilip K. Chakrabarti, *Colonial Indology. Sociopolitics of the Ancient Indian Past*, Delhi 1997, S. 101.

54 Vgl. ebd., insbesondere S. 101–103.

55 Ouseley, S. 177.

Als Gegenpol zur „Darkness of the Muslim Rule“ sind die diskursive Konstruktion einer „reinen“ hinduistischen Kultur Indiens, die vom (britischen) Orientalisten zu regenerieren sei, und das Konstruieren eines vormuslimischen „Goldenen Zeitalters“ zu beobachten. In diesem Zusammenhang ist das Unterstreichen der Bezüge zwischen Indien und dem antiken Griechenland zu verstehen, die in den meisten britischen Traktaten zur indischen Musik und Musiktheorie vorkommen: zunächst bei Jones, der als Linguist die Nähe der europäischen Alt Sprachen zum Sanskrit betonte.⁵⁶ Vergleiche mit der klassischen Antike dürften dabei in eine ähnliche Richtung weisen, wie die geschilderte Ablehnung der muslimischen Überlieferung. Die altgriechische Kultur entsprach der Vorstellung einer „reinen Quelle“ des „Abendlandes“, so dass das Betonen ihrer vermeintlichen oder wirklichen Vergleichbarkeit mit der indischen Kultur auch im Geiste einer Apologie der westlichen Präsenz und Herrschaft in Indien verstanden werden könnte: Die „klassischen“ Inder – die Hindus – sollten durch ihre westlichen Aufklärer von dem, wie Jones es nennt,⁵⁷ „Schlamm“ der vermeintlichen Überlieferungsverfälschung befreit werden. Diese mit europäischer Antike verbundene Tradition solle aber nicht durch die Übernahme europäischer Musikkultur kontaminiert werden, sondern ein Reservat tolerierter Alterität bleiben: „we must not confound them [die Inder] with our modern modes, which result from the system of accords now established in Europe“, betont Jones.⁵⁸

In seinen *Annals and Antiquities of Rajas'han* erwähnt der mit Jones' Traktat offenbar vertraute James Tod einige Parallelen zwischen indischer und altgriechischer Musik und bezeichnet einen systematischen Vergleich zwischen der indischen und der europäischen Musikkultur als ein Desiderat der „Oriental literature“.⁵⁹ Dabei sieht Tod die mögliche Herkunft mancher Elemente der griechischen Musik – namentlich der chromatischen Tonleiter – in Indien, von wo aus sie Alexander der Große „mitgenommen“ haben könnte.⁶⁰

Willard vergleicht die Musik des alten Griechenlands mit der Musik Indiens noch unmittelbarer als Jones und Tod: Ähnlichkeiten seien für Willard vor allem auf dem Gebiet der Musiktheorie zu finden. So sieht er die Konstruktion des Tetrachords, des Tonsystems und die Präsenz mikrotonaler Strukturen als bedeutende Gemeinsamkeiten der beiden Musiktheoriesysteme.⁶¹ Darüber hinaus seien das Vortragen der Melodie ohne Harmonik, die Wirkung der Musik auf den Menschen sowie „the same noisy method of beating time not only with the hand, but also with instruments of percussion“⁶² laut Willard die gemeinsamen Nenner der indischen und der altgriechischen Musikkultur.

Das Bild vom lebendig-antiken Indien ist auch in den Kommentaren zur Melodiebildung in der indischen Musik zu finden. Willard beschreibt die Traditionsverbundenheit der indischen Musiker und das Festhalten an den Melodiemodellen der Raga. Er betont dabei die Reverenz, die die Inder den alten Vorbildern und Lehrern erweisen, und schließt: „It is implicitly believed that it is impossible to add to the number of these [sc. melodies] one single melody of equal merit. So tenacious are the natives of Hindoostan of their ancient practices!“⁶³ Der Musik Indiens wird auch hier, in einem vordergründig positiven Kon-

56 Vgl. etwa Jones, S. 134. Zu Jones' Biographie und Tätigkeit s. die oben genannten Studien (Anm. 26).

57 Vgl. Zitat oben.

58 Jones, S. 130f.

59 Tod, S. 278, Anm.

60 Ebd., S. 278.

61 Willard, S. 33–36.

62 Ebd., S. 33f.

63 Ebd., S. 61.

text sowohl Geschichtslosigkeit als auch Mangel an „Entwicklung“ und „Fortschritt“ zugeschrieben, die sie der westlichen Musik untergeordnet erscheinen lassen sollen; gleichzeitig wird den britischen Kolonisatoren durch die Konstruktion der Nähe indischer Musik und Musiktheorie zur klassischen antiken Kultur eine aufklärerische Mission zugeschrieben, die ihrer Präsenz in Indien einen moralischen Sinn geben soll. In dem Insistieren auf der Nähe zwischen der indischen und der altgriechischen Musikkultur spiegelt sich auch der europäische Blick auf Indien als bedeutendes Ursprungsland der europäischen Kultur wider, der für manche Vertreter der Aufklärung und des 19. Jahrhunderts charakteristisch war.⁶⁴

Für den vermeintlich degradierten Zustand der indischen Musik wird schon in der Einleitung von Willards Traktat eine Erklärung aufgestellt: die These von der muslimischen Schuld. Aus Willards Blickwinkel – den man trotz des vor-Darwin'schen Datums evolutionistisch bezeichnen mag⁶⁵ – heraus befindet sich die indische Musik zwar nicht mehr in der „Wiege“ wie die Musik der „rude Indians of America“ oder jene der „hideous virgins of Congo“⁶⁶. Sie habe dieses kindliche Stadium zwar verlassen, sei aber „perhaps still far from that of puberty, her progress towards maturity having been checked, and her constitution ruined and thrown into decay by the overwhelming and supercilious power of the Mahomedan government“⁶⁷. Mehr noch, die muslimischen Herrscher werden generell für die Entwicklung der typischen „orientalischen“ Mängel und Sünden in Indien schuldig gesprochen: „The Hindoos, although an idolatrous, were never so luxurious and vicious a nation as their conquerors, the Mahomedans; most of the vices existing in this country having been introduced after the conquest.“⁶⁸ Diese Diskurselemente, die sich auch in der britischen Historiographie der Epoche finden lassen,⁶⁹ prägen die Schriften der späteren hinduistischen Musikschriftsteller Indiens, etwa jene des einflussreichen Vishnu Narayan Bhatkhande.⁷⁰

Die vermeintliche Musikfeindlichkeit der indischen Muslime, so wie sie in dem britischen Diskurs konstruiert wird, wird in Willards Traktat auch auf der Ebene der Sprache erklärt. Hebräisch und Arabisch werden als harsch und „unfavourable to music“⁷¹ beschrieben, während Sanskrit als „particularly adapted to music“ bezeichnet wird,⁷² was in beiden Fällen mit der Anzahl der Vokale in der Sprache in Verbindung gebracht wird: Eine offensichtlicher eurozentrische Betrachtung zur Musik scheint auch im 19. Jahrhundert kaum vorstellbar.

Für Willard ist – dies steht durchaus in der Tradition der oben zitierten Meinung Jones' – das Muslimische das eigentliche „Andere“, das „Orientalische“ in Indien, während das Hinduistische dem eigenen „Klassischen“, in einer vermeintlichen „Urform“ entspricht. So

64 S. hierzu weiter unten.

65 Das Werk Willards entstand zwar vor Darwins Studien, aber dennoch nach jenen Lamarcks (vgl. etwa Sloans Ausführungen über die Lamarck-Rezeption in Großbritannien: Phillip R. Sloan, „Lamarck in Britain: Transforming Lamarck's Transformism“, in: *Jean-Baptiste Lamarck. 1744–1829*, hrsg. von Goulven Laurent, Paris 1997, S. 667–687).

66 Willard, S. 18.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 119. An anderer Stelle schränkt Willard allerdings die problematische Epoche etwas ein und beschreibt die Wichtigkeit der Musik am Hofe der frühen muslimischen Herrscher in Delhi (ebd., S. 31)

69 Vgl. etwa Chakrabarti, S. 101–103.

70 Vgl. Vishnu Narayan Bhatkhande: *A Short Historical Survey of the Music of the Upper India*, Bombay 1934, S. 2, 20.

71 Willard, S. 46.

72 Ebd., S. 47.

schreibt Willard, nachdem er die Kritik an muslimischen Herrschern hervorgebracht hat, die hinduistischen Gesänge seien vergleichbar „with these of any other country for purity and chasteness of diction, and elevation and tenderness of sentiment“⁷³. Dagegen seien die indischen Trinklieder, „the praises of drunkenness“, gewiss nicht hinduistischer Herkunft, führt Willard wenig später aus:⁷⁴ Obwohl der Islam den Weingenuss verbiete, sei er in den Kreisen indischer Muslime doch äußerst verbreitet.⁷⁵

Charles Russel Day, welcher die Traktate Jones' und Willards kannte,⁷⁶ setzt die Tradition der „muslimischen Schuld“ fort und spricht über den „long ordeal of Mahomedan conquest“⁷⁷. Obwohl er auch andere Gründe für den „Verfall“ der Musikkultur anführt, unterlässt er es nicht, an prominenter Stelle, in der Einleitung seiner Abhandlung, zu erwähnen, dass „under the Mussalman dynasty“ die Musik „fell under abeyance“⁷⁸, beziehungsweise, dass das „most flourishing age“ der indischen Musik „a little before the Mahomedan conquest“⁷⁹ stattfand.

Auch Sir Ernest Clements bringt die indische Musik und Musiktheorie in Verbindung mit jener des antiken Griechenlands, allerdings eher beiläufig und in sehr unverbindlichen Vergleichen. Einer der Vergleiche bezieht sich dabei auf die Struktur einer indischen Tonleiter.⁸⁰ Ebenfalls vergleicht Clements das gesamte indische Tonleiter-System mit dem des antiken Griechenlands und der Kirchentönen.⁸¹ Clements' Abhandlung beginnt mit einer Bemerkung, wie man sie aus den früheren britischen Traktaten schon kennt: „The art of music in India has for centuries been neglected and despised by the general public. That period is now happily over, and an awakening of interest is everywhere manifest.“⁸² Die These von einer „muslimischen Schuld“ am vermeintlichen Verfall der indischen Musik wird hier zwar nicht so deutlich ausgesprochen, wie in den frühen Texten, ist dennoch durch den Vorwurf, die Musik sei „for centuries“ vernachlässigt gewesen, latent vorhanden. Clements versieht auch seine Abhandlung mit einem Vorwort von Ananda K. Coomaraswamy, in dem explizit ein Goldenes Zeitalter der indischen Musik konstruiert wird, das in einer sehr weiten (hinduistischen) Vergangenheit liege, während der immer wieder in den Traktaten angegebene, vermeintliche Musikhasser, der Mogul Aurangzeb (reg. 1658–1707), wiederum als Beispiel des Verfalls während der Zeit muslimischer Dominanz in Indien genannt wird.⁸³

Das Konstruieren der Bezüge zwischen der europäischen Antike und Indien ist ein Charakteristikum auch der Texte Arthur Henry Fox Strangways'. Gleich in der Einleitung seiner Abhandlung ist ein allgemeiner Vergleich zwischen den beiden Musikkulturen zu finden: „we catch, in these immemorial cadences, the very spirit of the rhapsodists of Homer. Their music is old, but with an age like the eternal youth of Greece, not with a second childhood like the stereotyped formulas of the Troubadours.“⁸⁴ Die indische Musik wird auch hier als

73 Ebd., S. 119.

74 Ebd., S. 120.

75 Ebd., S. 120.

76 Vgl. etwa Day, S. XV.

77 Ebd., S. 5.

78 Ebd., S. 2.

79 Ebd., S. 3.

80 Clements, S. 2, 79.

81 Ebd., S. 72.

82 Ebd., S. XIII.

83 Ebd., S. V.

84 Fox Strangways, S. 8.

eine geschichtslose, eine „immemoriale“ bezeichnet: ein Terminus im Übrigen, den auch Edward Elgar und sein Librettist Henry Hamilton in der monumental-kolonialistischen, etwa zeitgleich mit Fox Strangways' Studie entstandenen Masque *The Crown of India* (1912), explizit auf Indien beziehen: „Hail, immemorial Ind“ ist der Titel des Liedes der Stadt Agra, welches die Wunder Indiens besingt.⁸⁵

Die indische Musikkultur wird von Fox Strangways als eine herausragende beschrieben, jedoch wird die Erhabenheit ihres Charakters gerade durch die geschilderte Einsperrung in den Käfig der Geschichtslosigkeit konstruiert. Dies zeigt sich im Laufe des Textes Fox Strangways' besonders an einer Stelle explizit, an welcher er die Verwendung des Harmoniums in indischer Musikpraxis kritisiert und ablehnt.⁸⁶

Fox Strangways bleibt in seinem Herstellen der Bezüge zum antiken Griechenland nicht bei allgemeinen Äußerungen, sondern ist bedeutend konkreter als seine Vorgänger. In seinen Ausführungen über die rhythmischen Strukturen der indischen Musik zieht er den Vergleich zwischen Marathi und altgriechischen Versen, den er mit der Vermutung abschließt: „It does not spoil the grace of the valentine if we fancy that its metre was one of many Aryan memories that lingered on in the Hellenic consciousness.“⁸⁷ Auch dieser Äußerung liegt die Aussage von einem lebendig-antiken, sich prinzipiell nicht verändernden und dadurch auch nicht „entwickelnden“ – wohlgemerkt „arischen“ – Indien zugrunde.

Die Behandlung des konstruierten anderen Pols indischer Musikkultur – des muslimischen Musikbezugs – wird in Fox-Strangways' Traktat in einem Ton vorgetragen, der sich von dem der Vorgängerschriften deutlich unterscheidet. Es fehlen in Fox Strangways' Schreiben die bis dahin üblichen kritischen bis abschätzigen Bemerkungen zu muslimischen Herrschern und muslimischen Musikkonzepten. In seiner Beschreibung der islamischen Epoche der indischen Geschichte⁸⁸ versucht Fox Strangways die Förderung der Musik durch verschiedene islamische Herrscher individuell zu beschreiben und zu bewerten. Ebenfalls ist er bemüht, die überlieferte These von der „Fälschung“ der hinduistischen Musiktradition durch muslimische Musiker nicht unkritisch weiter zu tradieren: Fox Strangways betont, dass die Idee von der muslimischen Fälschung des hinduistischen Musikerbes (zumindest teilweise) auf hinduistische Quellen zurückgeht.⁸⁹

An einer anderen Stelle kommentiert jedoch Fox Strangways den Unterschied zwischen muslimischen und hinduistischen Musikern Nordindiens auf eine Weise, die einen Hauch vom alten Diskurs spüren lässt. Die Muslime bevorzugen laut Fox Strangways „the more cheerful *Rāgs* [...]; and the simpler rhythms [...]; and the Rondo to the Variation form.“ Der muslimische Musiker habe „the performer's instinct“⁹⁰. Alle diese Eigenschaften zieren laut Fox Strangways auch das Musizieren der hinduistischen Musiker, dennoch: „he does it in a less vivacious way. He is at his best in the quieter *Rāgs* [...], and in the more irregular rhythms [...]. Insgesamt: „His song gives much more the impression of coming from the heart, and of reaching out for sympathy rather than for applause.“⁹¹

85 Zu *The Crown of India* vgl. insbesondere Ghuman, S. 53–104.

86 Fox Strangways, S. 163. Vgl. hierzu auch Birgit Abels, *The Harmonium in North Indian Music*, Delhi 2010, S. 41–45.

87 Fox Strangways, S. 195.

88 Ebd., S. 84.

89 Ebd., S. 84.

90 Ebd., S. 89f.

91 Ebd., S. 90.

Obwohl Fox Strangways die alten, stark wertenden Dichotomien zwischen dem „klassischen“, hinduistischen Indien und den die Musik verachtenden oder zumindest die Tradition verfälschenden indischen Muslimen nicht verwendet, kann man an der zitierten Stelle nicht von einer „Gleichstellung“ der muslimischen und der hinduistischen Musiker sprechen. Der hinduistische Musiker wird als der Künstler, der sich der Substanz widmet, konstruiert, der Künstler, dessen Kunst „aus dem Herzen“ komme, während der muslimische Musiker, ohne dass das offen ausgesprochen wird, in die Nähe eines Zirkusartisten gerückt wird, der für den Applaus arbeitet.⁹²

Man kann – mutatis mutandis und mit aller Vorsicht, die bei solchen Vergleichen geboten ist – versucht sein, in den oben zitierten Darstellungen Fox-Strangways'scher Muslime, beziehungsweise in der Ausarbeitung des binären Gegensatzes zwischen ihnen und den hinduistischen Musikern, einige der Stereotypen zu sehen, die man sonst aus dem Arsenal antisemitischer Vorurteile kennt.⁹³ Antisemitismus war im Großbritannien der Epoche bekanntlich stark ausgeprägt⁹⁴ und konnte sicherlich auch zur weiteren, nicht nur auf Juden bezogenen Stereotypenbildung beitragen. In der zitierten Äußerung aus Fox Strangways' Text übernehmen die indischen Muslime – auf eine unterschwellige Art – die Stereotyp-Rolle derjenigen anderen, die, um an Richard Wagners berühmt-berüchtigten Text zu erinnern, trotz „reichster spezifischer Talentfülle“⁹⁵, musizieren, „ohne [...] auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten“⁹⁶ (wobei hier die Nähe zu einem der wichtigsten antisemitischen Motive – dem eines kalkulierend-herzlosen „Bankjuden“ oder „Wucherjuden“ – spürbar ist⁹⁷).

Der Wagner-Bezug ist an dieser Stelle keineswegs ein willkürlicher; der deutsche Meister gehört in Fox Strangways' Traktat zu den meistzitierten europäischen Komponisten.⁹⁸ Obwohl die Darstellung der Muslime und ihres Musikbezugs nicht so drastische Dimensionen bekommt, wie man sie vom Antisemitismus Wagners (und anderer) kennt, ist die Tendenz der Dichotomisierung zwischen Eigenem und Anderem auf einer vergleichbaren Linie in Fox Strangways' Schreiben präsent: dies insbesondere, wenn man zusätzlich die oben zitierten Unterstreichungen der gemeinsamen „arischen Erinnerungen“ von Europäern und

92 Fox Strangways führt dennoch das Beispiel eines „Mohammedan“ an, der für ihn in Bombay „with very genuine feeling“ vorgesungen habe (ebd., S. 165).

93 Die hier nur kurz angerissene Thematik wird in der entstehenden Monographie des Verfassers eingehender behandelt (s. Anm. 18).

94 Vgl. etwa die dem britischen Antisemitismus der Epoche gewidmete Studie Terweys (Susanne Terwey: *Moderner Antisemitismus in Großbritannien 1899–1919. Über die Funktion von Vorurteilen sowie Einwanderung und nationale Identität*, Würzburg 2006).

95 So urteilte Wagner bekanntlich über Felix Mendelssohn Bartholdy (Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 25).

96 Ebd.

97 Aus der Fülle von Untersuchungen zu Wagners berüchtigtem Text sei nur etwa auf Jens Malte Fischer, *Richard Wagners Das Judentum in der Musik: Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a.M. 2000 und Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikbankiers‘: Über Richard Wagners Vorstellungen vom Judentum in der Musik“, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), S. 72–87 hingewiesen. Zu dem Stereotyp des „Bankjuden“ beziehungsweise des „Wucherjuden“ vgl. etwa Wolfgang Benz, *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*, Berlin und New York 2010, S. 40–42 sowie 348f. und die dort angeführte Literatur.

98 Vgl. die Referenz „European musicians“ in Fox Strangways, S. 355. Fox Strangways hatte auch sonst einen starken Hang zur deutschsprachigen Kultur; er hat unter anderem in Berlin studiert, eine deutsche Grammatik verfasst und die Texte der Lieder Schumanns und Schuberts übersetzt (zu Fox Strangways' Biographie vgl. etwa Wilson/Warrack sowie Zon, S. 262–264).

Hindus, die Fox Strangways bemüht, in Betracht zieht. Angesichts der bereits geschilderten Äußerungen in dem Schreiben der früheren britischen Autoren können die Äußerungen Fox Strangways im Kontext jener Konstruktion des „reinen Brunnens“ hinduistischer Kultur Indiens verstanden werden, dem als Gegenpol die Musik der muslimischen Inder gegenübersteht, die den Schlüssel zu den verborgenen Schatzkammern des antiken, „arischen“ Indiens nicht besitzen. Der Unterschied zu den früheren Äußerungen Jones' und Willards ist zwar spürbar, dennoch bleibt die Richtung des Diskurses generell gleich.

Die Idealisierung der hinduistischen Musiktradition steht in dem hier behandelten Schiffstum in der Tradition einer Konstruktion des „Goldenen Zeitalters“ hinduistischer Kultur, die Ende des 18. Jahrhunderts von Sir William Jones und seinem Kreis „entdeckt“ wurde. Obwohl dieses Motiv bereits 1817 in James Mills *The History of British India* radikal relativiert wurde – dort wurde wiederum die indische Antike als ein dekadentes Zeitalter konstruiert⁹⁹ –, ist es im Musikschiffstum bis Fox Strangways lebendig geblieben. Es erscheint denkbar, dass das Verbleiben bei dem Motiv des „reinen“, „arischen“ Indiens im Musikschiffstum auch mit der Tatsache verbunden ist, dass Jones auch selbst als Musikforscher tätig war, und dass er, und nicht etwa James Mill, die Fundamente des spezialistischen Indien-Musikschiffstums mit seiner zitierten Abhandlung gelegt hatte.

Sir William Jones' Verleihung einer Aura der Klassizität an die hinduistische Überlieferung – dieser Gegenpol der Konstruktion der muslimischen „Fälschung“ – kann besonders bildhaft in seinem Text *On the Gods of Greece, Italy and India* aus dem Jahr 1784, in dem auch Jones' Musikabhandlung geschrieben wurde, beobachtet werden:¹⁰⁰ Dort finden nicht nur Vergleiche zwischen den Gottheiten der europäischen Antike mit jenen der hinduistischen Tradition statt, sondern es sind auch Abbildungen zu finden, auf denen hinduistische Gottheiten neoklassizistisch dargestellt werden.¹⁰¹ Besonders bedeutend für den Prozess der Konstruktion eines Goldenen Zeitalters Indiens war Jones' Übersetzung von Kalidasas *Sakuntala*.¹⁰² Über Jones' Übersetzung wurde *Sakuntala* auch in Kontinentaleuropa intensiv rezipiert, etwa von Goethe und Herder,¹⁰³ und ging in die Geistesgeschichte der Epoche ein. Laut Raymond Schwab war die Jones-Rezeption Herders zentral bei dessen Konstruktion eines „Indic fatherland for the human race in its infancy“¹⁰⁴, einer neuen Quelle auch der eigenen Zivilisation. Aus der Jones-Übersetzung habe das „blasierte“ Europa „thirsty for a golden age, [...] a notion of a primitive India“ geschaffen:¹⁰⁵ Auf diese Weise konstruierte das Europa der Aufklärung, sich dadurch auch von seinen religiösen Wurzeln entfernend, eine neue Quelle seiner Kultur. In Deutschland entfaltete sich ein, nicht zuletzt von Her-

99 Vgl. zu diesen beiden Indienkonstruktionen etwa Jyotsna G. Singh: *Colonial Narratives/Cultural Dialogues. „Discoveries“ of India in the language of colonialism*, London und New York 1996, S. 3.

100 Sir William Jones, *The Works of Sir William Jones*, London 1807, Reprint London und New York (= Myth & Romanticism, 14) 1984, 2, S. 205–397.

101 Vgl. Kate Teltscher, *India Inscribed. European and British Writing on India*, Oxford u. a. 1997, S. 211 unter Berufung auf Andrew Topsfield.

102 Jones, *Works*, 2, S. 363–533.

103 Vgl. etwa A. Leslie Wilson, *A Mythical Image. The Ideal of India in German Romanticism*, Durham N.C. 1964, S. 69–79. Zu Herders Orientrezeption vgl. auch René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris 1963, S. 3–70; Ulrich Faust, *Mythologien und Religionen des Ostens bei Johann Gottfried Herder*, Münster 1977; Wilhelm Halbfass: *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Begegnung*, Basel und Stuttgart 1981.

104 Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680–1880*, New York 1984, S. 59.

105 Ebd.

der und Schopenhauer forciertes, mystifiziertes und mythologisiertes Indienbild, das zur Konstruktion Indiens als „Wiege der Menschheit“ und ihres Altertums als „Goldenes Zeitalter“ wesentlich beitrug.¹⁰⁶ Der indischen Antike sollte dadurch nicht nur die Rolle als neu konstruierte Quelle des „Abendlandes“ zukommen, sondern auch als Gegenspieler des hebräischen Altertums.¹⁰⁷ Elemente dieser Tendenz sind offensichtlich auch im britischen Musikschritftum erkennbar.

Andererseits können – insbesondere in den späteren Epochen – die Parallelen, die in den britischen Musikabhandlungen zwischen der europäischen Antike und Indien gezogen wurden, auch als Apologie der europäischen Präsenz in Indien verstanden werden. Dies betont auch Blair B. Kling in Bezug auf den Anfang von Rudyard Kiplings *Kim*, an dem durch die Beschreibung einer indo-hellenischen Buddha-Darstellung im Lahore Museum „bewusst oder unbewusst“ daran erinnert wird, dass Europäer seit Jahrhunderten in der Region als Eroberer aktiv waren und ihre kulturellen Spuren hinterlassen haben.¹⁰⁸

Mögen manche von Edward Saids Reflexionen wegen einer zu langen Untersuchungsepoche und einem zu großen und zu uneinheitlichen Textecorpus kritisierbar sein: Seine These, wonach der „gute“ Orient des orientalistischen Diskurses in einer „klassischen Periode irgendwo in einem lange vergangenen Indien“ liege, „wohingegen der ‚schlechte‘ Orient im gegenwärtigen Asien oder in Teilen Nordafrikas und überall im Islam“¹⁰⁹ zu finden sei, findet zumindest in dem hier untersuchten Diskursstrang eine Bestätigung. Der hinduistische Musiker bleibt im britischen Musikdiskurs zu Indien der wahre Hüter der verborgenen Schätze antiker indischer Kultur; der europäische Orientalist ist sein Geburtshelfer und Verwalter, der zur Rechtfertigung der Kolonialherrschaft dient. Der muslimische Musiker, der zu diesem Konstrukt nicht passt, wird dabei zunächst als Fälscher, dann bestenfalls als ein relativ substanzloser Nachahmer dargestellt.

Zusammenfassung

Mit großer Klarheit fasst die Literaturwissenschaftlerin Jyotsna Singh, eine bedeutende Vertreterin der postkolonialen Theoriebildung, die Strategien britischer Machterhaltung in Indien zusammen: „British political and military power perpetuated itself, not entirely through brute force, but rather, through cultural representations and practices that cast this power into a benevolent light.“¹¹⁰ Dies gilt durchaus auch für das britische Musikschritftum. Auf verschiedenen Ebenen konstruiert der koloniale Diskurs auch in Texten zur Musik die Inder auf subtile Weise als Beherrschbare und zu Beherrschende, er rechtfertigt den Kolonialismus und macht ihn unentbehrlich. So wenig wie sich, wie am Anfang dieses Beitrags demonstriert wurde, der soziale Hintergrund und die Kulturwelten der Autoren von Musiktexten

106 Die deutschsprachige Indienrezeption kann hier nicht ausführlich behandelt werden; es sei u. a. auf Helmuth von Glasenapp, *Das Indienbild deutscher Denker*, Stuttgart 1960; Gita Dharampal-Frick, *Indien im Spiegel deutscher Quellen der frühen Neuzeit (1500–1750)*, Tübingen 1994 sowie die bereits zitierte Studie von Halbfass hingewiesen.

107 Vgl. hierzu Shaswati Mazumdar, *Feuchtwanger/Brecht. Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. Eine Studie zur Konstruktion des Anderen* (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 237), Würzburg 1998, S. 42–48.

108 Blair B. Kling: „*Kim* in Historical Context“, in: Rudyard Kipling, *Kim. Authoritative Text, Backgrounds. Criticism*, hrsg. von Zohreh T. Sullivan, New York und London 2002, S. 297–309, hier S. 302.

109 Edward Said, *Orientalismus*, Frankfurt a. M. u. a. 1981, S. 115.

110 Singh, S. 93.

von jenem des Gros der britischen Administrationsleitung in Indien unterschied, so wenig weicht ihr Schreiben über die Musik von dem allgemeinen kolonialen Diskurs ab.

In dem hier berücksichtigten, spezialistischen Musikschritftum wird die indische Musikkultur in der Regel nicht offen als minderwertig konstruiert. Allerdings wird ihre Alterität durch das Motiv der Geschichtslosigkeit, der „Festgestelltheit“ – dem die „Entwicklung“ der westlichen Musik gegenübersteht – immer wieder betont. Die beiden großen Religionen Indiens (dass man insbesondere von Hinduismus als einer „einheitlichen“ Religion nur sehr bedingt sprechen darf, wird hier mitgedacht) und ihre Vertreter werden dabei auf verschiedene Weisen gegeneinander ausgespielt. Es wird eine dekadente Kultur der Moguln konstruiert, während gleichzeitig die Konstruktion eines hinduistischen Goldenen Zeitalters festgestellt werden kann. Auf diese Weise wird die „rettende“ Mission der Kolonialherren unterstrichen.

Während die meisten der genannten Motive, in unterschiedlichen Formen und auf verschiedenen Ebenen, die in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben worden sind, als Konstanten des Diskursstrangs gelten dürften, ändert sich im Laufe der untersuchten Epoche deren Ton und der Grad des Nachdrucks. So transformiert sich die Kritik an der muslimischen Überlieferung von einer offenen Ablehnung bei den frühen Autoren bis hin zu einer relativen, wenn auch nicht ganz unproblematischen Toleranz bei Fox Strangways. Das britische Musikschritftum über Indien kann so auf der Grundlage des kolonialen Diskurses gelesen werden, obwohl dieses Lesen immer wieder der historischen Vorsicht und Differenzierung bedarf.

Singh verfolgt ihre beeindruckende Analyse des kolonialen Schritftums in Bezug auf Indien über die Kategorien oder „Modi“, die sie „discovering, civilising, rescuing and cataloguing“ nennt.¹¹¹ Die Aussagen des Diskurses, die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurden, können jeweils zumindest einer dieser Kategorien zugeordnet werden. Das gesamte britische Musikschritftum über Indien kann als ein Teilprozess des „discovering“ verstanden werden, so etwa die „Entdeckung“ Indiens als eine neue, wertvolle Quelle westeuropäischer Kultur. Die Konstruktion der Binarität Hindus versus Muslime gehört gewiss zum spätaufklärerischen „cataloguing“, aber, dadurch, dass die hinduistische Tradition laut britischem Musikschritftum von der muslimischen „Fälschung“ und der mangelnden Patronage gewissermaßen gerettet werden sollte, auch zur Kategorie des „rescuing“. Zum Modus des „civilising“ gehört gewiss die Betonung der aufklärerischen Mission im Hinblick auf die Bildung.

Das britische Schritftum über indische Musik und Musiktheorie enthält also die gleichen Motive, die gleichen Binaritäten, welche die Postkolonialen Studien längst im Rest des kolonialen Schritftums feststellen konnten. Und die Binaritäten scheinen immer wieder – bei aller Wertschätzung indischer Musik, die in den Texten zum Ausdruck kommt – jenen Kipling'schen Zauberspruch der unüberwindbaren kolonialen Alterität zu bestätigen: „East is East and West is West.“¹¹² Die Äußerungen Arthur Henry Fox Strangways' stellen auf den ersten Blick eine Ausnahme dar: In ihnen ist immer wieder der aktive Versuch festzustellen, die Kluft der kolonialen Alteritätssituation zu überwinden; dieser Versuch – auch dies ist

111 Singh, S. 4, Hervorhebung im Original.

112 Aus Kiplings „Ballad of East and West“, in welcher allerdings die Polarisierung durch die nachfolgenden Zeilen unter besonderen Gesichtspunkten relativiert wird (vgl. Rudyard Kipling, *The Sussex Edition of the Complete Works in Prose and Verse of Rudyard Kipling* 32: *Departmental Ditties and Barrack-Room Ballads*, London 1938, S. 231).

anscheinend in der „Ordnung des Diskurses“ gegeben – ist jedoch jedes Mal zum Scheitern verurteilt. Während seine Vorgänger im britischen Musikschritftum ohne inneren Konflikt in der „Festgestelltheit“ Kipling'scher Maxime zu bleiben scheinen, wird Fox Strangways' Haltung wohl am treffendsten durch eine Äußerung seines Zeitgenossen, des Schriftstellers E. M. Forster, dessen *Passage to India* (1924) als klassischer Text der späten Kolonialzeit gelten dürfte, zusammengefasst: „When I began the book I thought of it as a little bridge of sympathy between East and West, but this conception has had to go, my sense of truth forbids anything so comfortable.“¹¹³ Dies scheint – ohne dass der Gedanke bewusst zu Tage tritt – auch im Schreiben Fox Strangways' stattzufinden, in dem eine vordergründig indienfreundliche Haltung durch Äußerungen relativiert wird, die durchaus einen orientalistischen und kolonialistischen Hintergrund aufweisen. So bleibt auch im britischen Musikschritftum des langen 19. Jahrhunderts das Orientale vor allem das Orientale, und das okzidentale Weltbild bestätigt noch einmal sich selbst.

113 Zitiert nach: *A Routledge Literary Sourcebook on E. M. Forster's Passage to India*, hrsg. von Peter Childs, London and New York 2002, S. 22.