

REBECCA HANNA JOHN

CALL AND RESPONSE

Robert Lachmanns orientalistisches Archiv und Jumana Mannas dekoloniale Kritik

In no other country, perhaps, the need for a sound understanding of it [oriental music, RHJ] and the opportunity of studying it answer each other so well as they do in Palestine. For the European, here, it is of vital interest to know the mind of his Oriental neighbour; well, music and singing, as being the most spontaneous outcome of it, will be his surest guide provided he listens to it with sympathy instead of disdain.¹

Diese Aussagen zur Notwendigkeit eines Verständnisses der Musik im Nahen Osten stammen aus der ersten Sendung des Radioprogramms *Oriental Music* des deutsch-jüdischen Musikethnologen Robert Lachmann von 1936. Von der Palestine Broadcasting Station aus kündigt er hier seinen europäischen Zuhörer*innen an, ihnen anhand herausragender Beispiele die Musik und dadurch den <Geist> ihres «Oriental neighbour» näherbringen zu wollen – wobei er das Publikum dazu ermuntert, der Musik <mit Wohlwollen statt mit Geringschätzung> zuzuhören. Dank Ruth Davis lassen sich die vollständigen Transkripte der insgesamt zwölf Radiosendungen Lachmanns von November 1936 bis April 1937 inklusive kontextualisierender Fußnoten und weiterer Kommentierungen der Autorin nachlesen.² In der eingangs zitierten Passage erkennt Davis die auf Johann Gottfried Herders Konzept des Volkslieds zurückzuführende romantische Idee, die oralen Musiktraditionen ländlicher Bevölkerungsgruppen seien spontane Ausdrucksformen einer kollektiven Psyche – eine Ansicht, welche die Volksmusikforschung des 19. Jahrhunderts prägte und dabei zu zahlreichen musikalischen Nationalismen führte, wie Philip Bohlman herausgestellt hat.³ Jedoch betont Davis auch, dass Lachmann hier den musikalischen Nationalismus auf den Kopf stellt, indem er die Musik als Mittel der Verständigung zwischen einander fremden Nachbar*innen bewirbt.⁴

¹ Robert Lachmann: Program 1: «On first hearing a genuine piece of Oriental music», 18.11.1938 [Transkript Radioprogramm], in: Ruth Davis (Hg.): *Robert Lachmann: The «Oriental Music» Broadcasts, 1936–1937: A Musical Ethnography of Mandatory Palestine*, Middleton 2013, 3–6, hier 6.

² Im Dezember 1990 entdeckte Ruth Davis die Radiosendungen während eines Lehraufenthalts am Musikinstitut der Hebräischen Universität in Jerusalem und setzte sich für ihre Digitalisierung und Transkription ein. Ruth Katz publizierte bereits 2003 Ausschnitte aus Lachmanns Manuskripten in Ruth Katz: «The Lachmann Problem»: *An Unsung Chapter in Comparative Musicology*, Jerusalem 2003.

³ Vgl. FN 7 in Davis: *Robert Lachmann*, 6. Sie bezieht sich auf Johann Gottfried Herder: «Stimmen der Völker in Liedern»: *Volkslieder. Zwei Teile 1778/1779*, hg. v. Heinz Rölleke, Stuttgart 1975; Philip Bohlman: *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, Oxford 2011.

⁴ Vgl. Davis: *Robert Lachmann*, 6. Davis merkt an, dass er für diese Umkehrung nationalistischer Ansichten Vorgänger*innen hatte, wie Frances Densmore: *The American Indians and their Music*, New York 1926.



Abb. 1–6 (diese und nachfolgende Seiten) Videostills aus *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), Orig. in Farbe

Es ist unter anderem diese Idee der Verständigung durch Musik, die Lachmanns Forschung trotz ihres orientalistischen Blicks viele Jahre später zur Grundlage einer Arbeit der palästinensischen Künstlerin Jumana Manna werden ließ: Die Manuskripte und Audioaufnahmen zu Lachmanns Radioprogramm bildeten den Ausgangspunkt für Mannas Film *A Magical Substance Flows Into Me* (PS/DE/GB 2016), der 2016 auf der Berlinale gezeigt wurde. Gil Hochberg sieht darin die Wiederbelebung eines «minor archive»,⁵ wobei sie auch die dem Archiv zugrunde liegende Ambiguität benennt: «an archive functioning both as a patronizing Western construction of the Orient and as a valuable source of historical documentation.»⁶

Lachmanns Archiv beinhaltet neben Briefen, Fotografien, Manuskripten seiner Radiosendung und Notizen eine Vielzahl an Audioaufnahmen, die er für sein *Oriental Music*-Archiv zunächst in Berlin, und nach seiner Emigration in Jerusalem zusammengetragen hatte.⁷ Durch ihre israelische Staatsbürgerschaft hatte Manna nicht nur Zugang zur National Library of Israel in Jerusalem, in der Lachmanns Archiv heute verwahrt wird, sondern konnte aus diesem Archivfund auch eine filmisch-musikalische Recherchereise durch Jerusalem, das Westjordanland, Galiläa und die Negev-Wüste entwickeln und dabei Lachmanns Arbeit weiterdenken. Der Film kann als ein Vorschlag dazu gelesen werden, wie heute mit orientalistischen Archiven auf eine ebenso behutsame wie kritische Weise umgegangen werden kann. Obwohl sich ihre Lebenswege nicht kreuzten – Lachmann starb 1939 und Manna wurde 1987 geboren –, sehe ich in Mannas Film eine die Zeiten durchquerende, posthume Form der Zusammenarbeit im Sinne eines *call and response* – zwischen einem Orientalisten und einer Orientalismus-Kritikerin –, die hier in ihrem dekolonialen Potenzial näher beleuchtet werden soll. Mit *call and response* ist hier nicht die konkrete historische Praxis der Black Music gemeint, sondern das Strukturelement, das Gemeinschaft über Differenzen (klassischerweise zwischen Solist*in und Chor oder Prediger*in und

⁵ Gil Hochberg: *Archival Afterlives in a Conflict Zone: Animating the Past in Jumana Manna's Cinematic Fables of Pre-1948 Palestine*, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Bd. 38, Nr. 1, 2018, 30–42, hier 31, doi.org/10.1215/1080201X-4380955.

⁶ Ebd., 32.

⁷ Sowohl das Musikarchiv, das er während seiner Zeit an der Hebrew University in Jerusalem aufbaute, als auch seine in diesem Kontext konzipierte Radiosendung für den Palestine Broadcasting Service (PBS) betitelte Lachmann mit *Oriental Music*. Mannas Film wie auch dieser Artikel beziehen sich vorrangig auf die Radiosendung, die jedoch paradigmatisch für sein ganzes Archivprojekt steht.

Gemeinde) hinweg stiftet. Bevor ich zur Analyse dieser Zusammenarbeit rund um das *Oriental Music*-Archiv komme, widme ich mich am Beispiel von Lachmann zunächst dem viel diskutierten Begriff des «Oriens» und dem Potenzial einer Neu-Betrachtung orientalistischer Forschung für eine heutige dekoloniale Kritik im Kontext der Arbeit mit Musik- und Soundarchiven.

Den orientalistischen Blick dekolonisieren?

«Der Orient» ist, wie wir spätestens seit Edward W. Saids 1978 erstmals erschienener Schrift *Orientalism* wissen, kein neutraler Begriff zur Bestimmung einer geografischen Region, sondern eine historische Konstruktion, deren Bedeutung ganz unterschiedlich definiert wurde. Der damit verbundene europäische Blick auf «das Andere» wurde seitdem über Disziplingrenzen hinweg problematisiert. Saids Analyse des Orientalismus zielt nicht nur auf eine Denkweise, «die sich auf eine ontologische und epistemologische Unterscheidung zwischen «dem Orient» und (in den meisten Fällen zumindest) «dem Okzident» stützt»,⁸ sondern auch auf die Verbindung zwischen der Orientalistik als akademischer Disziplin und der französischen und britischen Kolonialherrschaft, wenn er konstatiert, der Orientalismus sei «ein gewisser *zielstrebig*er Wille, eine offenkundig andere (alternative und neuartige) Welt zu verstehen, mitunter auch zu beherrschen, zu manipulieren und zu vereinnahmen».⁹

Dass Saids *Orientalism* durch diesen Fokus auf britische und französische Kolonialnetze den deutschen Orientalismus weitgehend ausklammerte, obwohl dieser wissenschaftlich eine große Rolle spielte, wurde früh kritisiert.¹⁰ Robert Lachmann war einer der Vertreter*innen der von Said kaum beachteten deutschen Orientalistik, die einen weniger direkten Bezug zur kolonialen Expansion hatte als die französische und britische Orientalistik.¹¹ Sein Interesse an außer-europäischer Musik begann dennoch im kolonialgeschichtlichen Kontext, als er während seines Einsatzes als Dolmetscher im Ersten Weltkrieg im sogenannten Halbmondlager in Wünsdorf auf Kriegsgefangene aus verschiedenen Ländern Asiens und Nordafrikas traf. Seine 1922 publizierte Doktorarbeit *Die Musik in den tunesischen Städten* basierte nicht nur auf den Aufnahmen, die Georg Schünemann im Lager für das Berliner Phonogramm-Archiv machte, sondern auch auf seiner eigenen Feldforschung im Lager: Er beobachtete die Musikpraktiken, erlernte selbst viele der Lieder, musizierte gemeinsam mit den nordafrikanischen Gefangenen und transkribierte ihre Musik.¹²

In seiner 1929 veröffentlichten Studie *Musik des Oriens* versteht Lachmann unter selbigem «Asien und den Nordrand Afrikas»¹³ – Gebiete, die damals von Großbritannien und Frankreich kontrolliert wurden und die er im Gegensatz zu vielen seiner Berliner Kolleg*innen mehrfach bereiste. Das Vorwort zu *Musik des Oriens* beginnt entsprechend mit einem Plädoyer für die «Beobachtung der Praxis» im Rahmen von Feldforschungen.¹⁴ In der sich daran anschließenden Einleitung präzisiert Lachmann, dass es in seiner Betrachtung der in Asien und

⁸ Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt/M. 2010, 11.

⁹ Ebd., 22, Herv. im Orig.

¹⁰ Vgl. Sheldon Pollock: *Deep Orientalism? Notes on Sanskrit and Power Beyond the Raj*, in: Carol Appadurai Breckenridge, Peter van der Veer (Hg.): *Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia*, Philadelphia 1993, 76–133; Robert Irwin: *Dangerous Knowledge: Orientalism and its Discontents*, Woodstock, New York 2006; vgl. auch María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan: *Die Orientalismus-Kontroverse*, in: dies.: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015, 104–119. Said bezeichnete die Kritik an der Vernachlässigung des deutschen Orientalismus als oberflächlich und sah keinen Anlass, auf sie zu reagieren, Edward W. Said: *Orientalism Reconsidered*, in: *Cultural Critique*, Nr. 1, Herbst 1985, 89–107, hier 90, doi.org/10.2307/1354282.

¹¹ Vgl. Said: *Orientalismus*, 10.

¹² Vgl. Ruth Davis: *Ethnomusicology and Political Ideology in Mandatory Palestine*, in: *Music and Politics*, Bd. 4, Nr. 2, 2010, doi.org/10.3998/mp.9460447.0004.205; dies.: *From Wax Cylinder to Metal Disc: Transplanting Robert Lachmann's «Oriental Music» Project from Berlin to Jerusalem on the Eve of World War II*, in: *The World of Music (New Series)*, Bd. 12, Nr. 2, 2023, doi.org/10.59998/2023-12-2-1428. Die Tonaufnahmen verschiedener Forschender, die in diesem Kontext entstanden, befinden sich im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin und sind nicht nur Untersuchungsgegenstand von Forschungsprojekten wie Britta Langes *Gefangene Stimmen*, sondern haben ferner Künstler*innen und Musiker*innen Anlass gegeben, diese kolonialgeschichtliche Sammlung kritisch aufzuarbeiten. Vgl. Britta Lange: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2019.

¹³ Robert Lachmann: *Musik des Oriens*, Dresden 2016 [1929], 7.

¹⁴ Ebd., [o. S.].

Nordafrika verbreiteten Musik der «jetzt noch lebenden Hochkulturen» darum gehe, jene gemeinsamen Merkmale hervorzuheben, «durch die sie orientalische Kunstmusik ist und sich einerseits von der Musik der Naturvölker, andererseits von der des Abendlandes unterscheidet».¹⁵ Lachmann zeigt sich mit solchen Formulierungen eindeutig als Orientalist im akademischen Sinne, der, wie Said in der Einleitung zu *Orientalismus* schreibt, «sich in Lehre, Schrifttum und Forschung mit speziellen oder allgemeinen Fragen des Orients befasst» und dabei von einer westlichen Souveränität ausgeht.¹⁶ Dennoch kann die von ihm entwickelte ethnografische Methode, die sich im Unterschied zum philologischen Quellenstudium und zur philosophischen Abstraktion auf empirische Beobachtung stützt und dabei Praktiken des Musizierens, des Zuhörens und der Weitergabe von Wissen sowie die Idee der transkulturellen Verständigung ins Zentrum stellt, auch für heutige dekoloniale Perspektiven noch von Interesse sein. Ich möchte hier weder die Verbindung von Orientalistik und Politik in Frage stellen noch die deutsche Orientalistik unhinterfragt als Begründerin eines transkulturellen Paradigmas verklären.¹⁷ Dennoch möchte ich versuchen, das Potenzial von Lachmanns Projekt herauszuarbeiten, auf das Jumana Manna in ihrer künstlerischen Arbeit *A Magical Substance Flows Into Me* ebenso antwortet wie auf die sein Archiv kennzeichnenden Machtverhältnisse, Ambiguitäten und Lücken.

Von der Ost-West-Dualität zum Potenzial der Situierung im Dazwischen

Für die Auflösung der binären Logik von Ost und West – die explizites Ziel Says war, obwohl von Kritiker*innen moniert wurde, er habe die Dualität selbst noch verstärkt¹⁸ – sehe ich ein Potenzial in der Betrachtung von Wissenschaftler*innen des 19. und 20. Jahrhunderts, die durch ihre eigene Biografie und (Feld-)Forschung in einem stetigen *Dazwischen* situiert waren.¹⁹ Ich schlage daher vor, mit dem komparatistischen Musikethnologen Lachmann, 1892 in Berlin geboren und 1939 in Jerusalem verstorben, den Blick auf einen sich zwischen Europa und Asien bewegenden Wissenschaftler zu werfen, dessen Rolle ständig zwischen Insider und Outsider changierte. Die Betrachtung Lachmanns ermöglicht es meines Erachtens, das Bild des Orientalisten wie auch des <Orients> aufzubrechen. Sein Archiv war für Manna nicht nur eines von vielen Beispielen, anhand dessen orientalistische Archivlogiken problematisiert werden können; es war auch deshalb untersuchenswert, weil hier im Gegensatz zu ethnonationalistischen Narrativen die soziokulturelle wie musikalische Diversität Palästinas vor 1948 zutage tritt. Da Lachmann als deutsch-jüdischer Forscher nach dem sogenannten Berufsbeamtengesetz vom 7. April 1933 seine Arbeit an der Staatsbibliothek zu Berlin verlor, 1935 selbst zum Flüchtling wurde und mit seiner Vision einer religionsübergreifenden und zwischen den Gruppen vermittelnden Musikforschung im zionistischen Umfeld der Hebräischen Universität in Jerusalem schlussendlich scheiterte, bietet auch seine Biografie die Grundlage für eine Kritik an ethnonationalistischen Ideologien.

¹⁵ Ebd., 7.

¹⁶ Said: *Orientalismus*, 10, 17.

¹⁷ Vgl. Suzanne L. Marchand: *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, Washington, Cambridge (UK) 2009; sowie die Rezension von Sabine Mangold, in: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 22.7.2011, www.connections.clio-online.net/publicationreview/id/reb-15151 (23.2.2024).

¹⁸ Said wurde dafür kritisiert, ein umgekehrtes essentialistisches Bild der westlichen Kultur geschaffen zu haben, vgl. Irwin: *Dangerous Knowledge*; Daniel Varisco: *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Seattle 2007.

¹⁹ Auch Said untersucht die Doppelrolle von *insider* und *outsider*, vgl. Edward W. Said: *Freud and the Non-European*, London 2003.



Trotz der Verschränkung von Wissen und Macht, Orientalismus und Kolonialgeschichte erscheint mir die Figur Lachmanns, die sich nicht durchweg in einer «Position der Überlegenheit» befand,²⁰ daher Anlass zu geben, genauer hinzuschauen. Denn auch wenn die Kritik am essentialistischen Universalismus, die Saids *Orientalismus* zugrunde liegt, für eine dekoloniale Kritik wichtig bleibt und Lachmanns orientalistischer Blick heute durchaus problematisiert wird,²¹ birgt seine Forschung dennoch Potenziale für eine heutige dekoloniale Kritik. Und obwohl Kritiker*innen Saids dies häufig missverstanden haben, war es auch sein Ziel, solche Potenziale ausfindig zu machen.²²

Lachmann und seine Flucht an die Hebräische Universität in Jerusalem

Nachdem Lachmann 1935 der Einladung von Judah Leon Magnes an die Hebräische Universität in Jerusalem, damals im britischen Mandatsgebiet Palästina gelegen, gefolgt war, zielten seine Bemühungen auf den Aufbau eines Archivs außereuropäischer Musik in Jerusalem. Für Lachmann wie auch für viele weitere jüdische Forschende war eine Einladung nach Jerusalem nicht nur ein Karriereschritt, sondern ermöglichte eine existenzrettende Flucht.²³ Der Grundstein der Universität in Jerusalem, die für die zionistische Bewegung zu einer der wichtigsten Institutionen und für Lachmann bis zu seinem frühen Tod eine neue Heimat werden sollte, war bereits 1918 gelegt worden. Die zionistischen Bestrebungen führten jedoch zu Konflikten über die Definition einer solchen «Universität des jüdischen Volkes», so Ruth Katz.²⁴ Die Diskussionen um die Ausrichtung der neuen Universität schlugen sich auch in den geisteswissenschaftlichen Instituten nieder: Einerseits gab es das Institut für die Wissenschaft des Judentums, «das jeden Zweig der geistigen Erbschaft des jüdischen Volkes» erforschen sollte, andererseits das Orientalistische Institut, «in dem arabische Sprache und Literatur, Kunstgeschichte und Archäologie des

²⁰ Said: *Orientalismus*, 16, Herv. im Orig.

²¹ Hochberg kritisiert, dass der Orient selbst in Lachmanns Vision der Verständigung zwischen den Völkern ein Untersuchungsobjekt für den Westen bleibe, vgl. Gil Hochberg: *Revisiting the Orientalist Archive: Jumana Manna's Re-Mapped Musical Archive of Palestine*, in: dies.: *Becoming Palestine: Towards an Archival Imagination of the Future*, Durham, London 2021, 37–52, hier 38, doi: <https://doi.org/10.1515/jg781478022138-004>, 47f.

²² Vgl. Said: *Freud and the Non-European*, 24.

²³ Im Jahr 1939 waren es insgesamt 50 aus Deutschland geflüchtete Forschende, denen die Hebräische Universität ermöglichte, ihre Forschung weiterzuführen, vgl. o. A.: *The Hebrew University, Jerusalem*, in: *Nature*, Nr. 3639, 29.7.1939, 187.

²⁴ Vgl. Katz: «The Lachmann Problem», 47.

Vorderen Orients, Geschichte des Islam und der islamischen Völker, Ägyptologie, Assyrisch und andere orientalische Sprachen gelehrt wurden».²⁵ Diese in Jerusalem vorgenommene Untergliederung der Geisteswissenschaften in Orientalistische und Jüdische Studien zeigt einerseits die Schwammigkeit des in Europa verbreiteten Begriffs des <Orientalischen>. Andererseits stellte die Untergliederung eine Herausforderung für Lachmann dar, der außereuropäische Musik über religiöse, sprachliche und ethnische Grenzen hinweg studierte. Er versuchte, sich in das Orientalistische Institut in Jerusalem einzugliedern, was mit Blick auf den verstorbenen Gründer des Instituts, Josef Horowitz, kein aussichtsloses Unterfangen schien. Horowitz, der in Frankfurt eine Professur für Semitistik inne hatte, untersuchte die Wechselbeziehungen zwischen islamischer und jüdischer Tradition.²⁶ In Jerusalem war er bemüht, die Universität zu einem Ort der wissenschaftlichen Zusammenarbeit zwischen arabischen und jüdischen Student*innen und Forscher*innen zu machen: Das von ihm begründete Institut sollte «als Nukleus einer reinen Bildungs- und Forschungsanstalt in einem bikulturellen jüdisch-arabischen Palästina dienen».²⁷ Es sollte hier die verflochtene Kultur des <Orients> gemeinsam erforscht werden, anstatt im Zeitalter des Nationalismus weitere kulturelle und nationale Separierungen voranzutreiben.²⁸ Horowitz verstarb 1931, also vor Lachmanns Emigration, und sein Versuch, das Institut im Sinne einer zweckfreien Wissenschaft von jeglichem Nationalismus freizuhalten und jüdische wie arabische Studierende und Lehrende zusammenzubringen, ließ sich schließlich nicht durchsetzen.²⁹

²⁵ O. A.: Die Hebräische Universität Jerusalem, 1937/1938, 7–8. Es handelt sich um eine Broschüre, die über die Datenbank *Deutsch-jüdische Quellen aus Palästina/Israel* als Volltext einsehbar ist: www.degruyter.com/database/QPI/entry/qpi_71/html (14.06.2024).

²⁶ Vgl. Sabine Mangold-Will: Josef Horowitz und die Gründung des Instituts für Arabische und Islamische Studien an der Hebräischen Universität in Jerusalem. Ein Orientalistisches Seminar für Palästina, in: *Naharaim*, Bd. 10, Nr. 1, 2016, 7–37, hier 32, doi.org/10.1515/naha-2016-0002.

²⁷ Ebd., 11.

²⁸ Laut Mangold-Will stand er der Vereinnahmung der Hochschule durch die zionistische Bewegung kritisch gegenüber und gehörte der Fraktion an, die für eine binationale Lösung plädierten, sich aber schließlich nicht durchsetzen konnten. Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd., 36.

³⁰ Robert Lachmann: Section for the Study of Non-European Music. First Report, abgedruckt in: Katz: «The Lachmann Problem», 111 f.

³¹ Vgl. Robert Lachmann: National und International in der orientalischen Musik, Vortrag an der Beth Levi'im, Tel Aviv, 12.2.1936, zit. n. Davis: Robert Lachmann.

Lachmanns wissenschaftliche Herangehensweise und ihr Scheitern

In seinem ersten Bericht aus Jerusalem vom 14. Juni 1935 schreibt Lachmann von seiner Hoffnung, jüdische, christliche, islamische und säkulare Musiktraditionen vergleichend studieren zu können:

It may be hoped that in the course of time it will be possible to study the ritual song not only of the different Jewish traditions, but also of the Christian Oriental communities of Palestine and, perhaps, recitations of the Koran, all of them in reliable renderings. Moreover, there still exists a wealth of secular song and instrumental music especially on the part of Arab peasants and Bedouins.³⁰

Da er religionsübergreifend Musiktraditionen aller ethnischer Gruppen erforschte, war seine Arbeit nicht eindeutig einem der zwei oben genannten geisteswissenschaftlichen Institute zuzuordnen. Weder war er daran interessiert, eine rein jüdische Musikwissenschaft zu betreiben, noch bedeutete orientalistische Forschung für ihn eine Beschränkung auf islamisch geprägte Musiktraditionen.³¹ Mit seinen grenzüberschreitenden wissenschaftlichen Idealen fand Lachmann an der zionistisch geprägten Universität jedoch nur wenige Gleichgesinnte. Dies mag einer der Gründe sein, weswegen er lediglich den Status des *research fellow* innehatte und nicht Teil des permanenten

Lehrköpers am Orientalistischen Institut wurde.³² Parallel zu seiner Forschung und dem Aufbau seines Archivs produzierte Lachmann auch seine Sendung *Oriental Music* für den 1936 von den Briten ins Leben gerufenen Radiosender *Palestine Broadcasting Service* (PBS). Dieser sollte als staatliche Radiostation des Mandatsgebiets Palästina fungieren. Ähnlich hitzig wie an der Universität wurde auch hier darüber debattiert, was dies im Detail bedeuten sollte:

[T]he establishment of the PBS created a new space for the ongoing contestations between Palestine's Arab and Zionist populations, facilitating debates over what language the station would use, which times and days it would be on air, who would be in charge of its administration, and who would shape its political and cultural identity.³³

Das von der britischen Regierung etablierte dreiköpfige Broadcasting Committee entschied schließlich, ein Programm in drei Sprachen – Arabisch, Hebräisch und Englisch – zu senden, dessen verschiedensprachige Segmente auf verschiedene Tageszeiten verteilt wurden.³⁴ Im Juli 1935 veröffentlichte die Regierung ein entsprechendes Communiqué, das eine soziale Trennung entlang der Sprachgrenze hervorhob und damit konträr stand zu Lachmanns Idee einer Musik-basierten Verständigung: «Arabs would listen to the Arabic section, Jews would listen to the Hebrew section, and everyone would enjoy light classical music.»³⁵ Andrea Stanton beschreibt in ihrer Studie zum PBS diese Sprachtrennung als eine der nachhaltigsten Auswirkungen des Senders auf das Mandatsgebiet, verstärkte sie doch die Vorstellung von zwei getrennten Gemeinschaften. So dämmte der Sender die bestehenden Konflikte nicht ein, die nur wenige Wochen nach seiner Gründung in den drei Jahre andauernden arabischen Aufstand (1936–1939) mündeten, im Zuge dessen die Britische Regierung 1937 erstmals die Teilung Palästinas in einen jüdischen und einen arabischen Staat vorschlug.

All dies bot einen denkbar ungünstigen Boden für das *Oriental Music*-Programm, in dem Lachmann seine grenzüberschreitende Musikforschung einer breiteren Hörer*innenschaft zugänglich machen wollte. Die insgesamt zwölf Sendungen wurden zwischen November 1936 und April 1937 ausgestrahlt: auf Englisch präsentierte er die Musik von marokkanischen, kurdischen und jemenitischen Juden, städtischen und ländlichen arabischen Bevölkerungsgruppen, Samaritanern, Beduinen und Kopten, die er für Live-Performances ins Studio einlud. Lachmann verstarb im Mai 1939, wenige Monate vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. So erlebte er weder die Staatsgründung Israels 1948, die für die Palästinenser*innen mit massenhafter Vertreibung und Enteignung einherging und als bis heute andauernde *Nakba* (Katastrophe) erinnert wird, noch die Gründung einer Musikabteilung an der Hebräischen Universität,³⁶ die erst 1965 erfolgte. Es ist jedoch insbesondere vor dem Hintergrund der *Nakba* zu betonen, dass Lachmanns *Oriental Music*-Archiv – trotz seines

³² Vgl. Brief von Dr. Schlesinger, Mitglied des Vorstands der Universität, vom 16.7.1935, abgedruckt in Katz, «The Lachmann Problem», 125 f.

³³ Andrea L. Stanton: «This Is Jerusalem Calling». *State Radio in Mandate Palestine*, Austin 2013, 13.

³⁴ Vgl. ebd., 17.

³⁵ Ebd., 20.

³⁶ Nach Lachmanns Tod verschwand Musik zunächst von den Lehrplänen der Hebräischen Universität und erst 1965 wurde das Jewish Music Research Center an der Universität gegründet, vgl. Katz: «The Lachmann Problem», 236 f.

orientalistischen Charakters – heute eine wichtige (musik-)historische Quelle darstellt, um die kulturelle, religiöse und ethnische Diversität des historischen Palästinas zu ergründen. Und es ist neben seiner Idee der Verständigung durch Musik genau diese von ihm archivierte Diversität, die seinen Nachlass für die Künstlerin Jumana Manna Jahrzehnte später zu einer vielversprechenden Entdeckung machte.

Jumana Mannas dekoloniale Kritik an Lachmanns Archiv

Zum ersten Mal hörte Jumana Manna von Robert Lachmann in den Memoiren des palästinensischen Oud-Spielers Wasif Jawhariyyeh.³⁷ In seiner Erzählung zur Geschichte Jerusalems von der Jahrhundertwende bis in die 1960er Jahre beschrieb dieser auch seine Begegnung mit Robert Lachmann, mit dem er über die Zukunft der arabischen Musik diskutierte: Lachmann kritisierte die <Verunreinigung> durch die Einführung westlicher Instrumente oder Notationssysteme, wohingegen Jawhariyyeh argumentierte, dass arabische Musik von derartigen neuen Einflüssen profitiere und sich notwendigerweise weiterentwickeln werde.³⁸ Das Interesse der Künstlerin, die sich in ihrer Arbeit mit den Paradoxien des Strebens nach Bewahrung und Archivierung befasst, war geweckt. Ihre Suche nach Audioaufnahmen von Jawhariyyeh war zwar vergebens – ein erster Hinweis auf die archivalische Macht und die Frage, was archiviert wird und was nicht –, jedoch fand sie in der israelischen Nationalbibliothek³⁹ die Audioaufnahmen und Transkripte von Lachmanns Radioprogramm. Dass diese Lücke im Archiv kein Zufall ist, wird von Hochberg mit Verweis auf die Plünderung und Zerstörung palästinensischer Archive betont.⁴⁰ Ferner hebt sie die Ungleichheit der Zugänge zum Archiv hervor, da Lachmanns Aufnahmen in der Hebräischen Universität für Palästinenser*innen, die nicht wie Manna die israelische Staatsbürgerschaft besitzen, nicht zugänglich sind.

Die im Archiv befindlichen Manuskripte und Musikaufnahmen zu Lachmanns Radiosendung boten sich auch aufgrund dieser sich bereits in den Zugängen abzeichnenden archivalischen Asymmetrien für Manna als ein viel-schichtiger Ausgangspunkt für einen archivkritischen Film an. Angelehnt an Michael Taussigs Text «A Beautiful Blue Substance Flows into Me»⁴¹ sowie Lachmanns Vorstellung der Magie von Musik nannte sie ihren Film *A Magical Substance Flows Into Me*. Darin sucht sie heutige Vertreter*innen der von Lachmann dokumentierten Musiktraditionen und zeichnet eine Art musikalische Landkarte, die sich als eine Form des *reclaiming*⁴² oder der kritischen Antwort auf Lachmanns Archiv beschreiben ließe. Sie nimmt uns mit auf ihre Recherche, die in der National Library in Jerusalem beginnt: Wir sehen, wie die Künstlerin das Archivmaterial sichtet, und begegnen Lachmann indirekt durch die Manuskripte zu seiner Radiosendung. Vorgelesen von der Künstlerin hören wir seine Worte zur Bewahrung dessen, was er als <reine> arabische Musiktraditionen

³⁷ Vgl. Manna: «A Magical Substance Flows Into Me» Q&A, Jumana Manna, Art of the Real 2016 (Film Society des Lincoln Center), Youtube, 13.5.2016 (TC: 00:00:25–00:00:40), www.youtube.com/watch?v=jibreg3sxDQ (25.2.2024). Vgl. Wasif Jawhariyyeh: *The Storyteller of Jerusalem: The Life and Times of Wasif Jawhariyyeh*, 1904–1948, hg. v. Salim Tamari, Issam Nassar, Northampton 2014.

³⁸ Davis legt dar, dass Lachmanns Haltung weniger radikal war als von Jawhariyyeh dargestellt und er weder Notationssysteme noch die Weiterentwicklung arabischer Musik durchweg ablehnte, vgl. Davis: *Cycles of Encountering*, 232 f.

³⁹ Die National Library of Israel (ehemals Jewish National and University Library) befand sich zur Zeit von Mannas Recherche noch innerhalb des Givat Ram Campus der Hebräischen Universität.

⁴⁰ Vgl. Hochberg: *Revisiting the Orientalist Archive*, 49. Sie verweist in FN 24 auf die diesbezügliche Forschung von Gish Amit und Rona Sela.

⁴¹ Michael Taussig: *A Beautiful Blue Substance Flows into Me*, in: ders.: *What Color Is the Sacred?*, Chicago, London 2009, 62–68.

⁴² Vgl. Hochberg: *Archival Afterlives*, 38.



bezeichnet. In diesem Punkt entspricht er Sais Beschreibung des Orientalisten, der in Palästina das von der Moderne unberührte biblische Land sehen wollten. Jedoch gibt Mannas Film auch den Zweifeln und Brüchen in Lachmanns Arbeit und Leben Raum. In der Eingangsszene – die ich als den *call* verstehe, auf den Manna antwortet – hören wir ihn in einer knarzenden Audioaufnahme während einer Ausschusssitzung des Palestine Broadcasting Service im Dezember 1936. Dieser Ausschnitt gibt uns Hinweise auf die Kritik, der sich Lachmann ausgesetzt sah:

Gentlemen, I have invited you because of the shocking attacks and protests directed against our program and especially our musical program, both by the Arab and the Hebrew newspapers. You know that we have spared no trouble in securing the very best and noblest representants of music to be found in Palestine. Still our ardent efforts have been met with ill feeling and with insulting criticism. I would ask you now, to give me your most valuable advice as to possible changes in our programs and our method.⁴³

Manna startet ihren Film bewusst mit diesem Hilferuf Lachmanns, mit dem er auf die Kritik an seinem Radioprogramm reagierte. Ihre sich daran anschließende filmische Reise, die den Spuren aus Lachmanns Archiv durch das heutige Israel/Palästina und den dortigen Musiktraditionen folgt und dabei die Leerstellen erfahrbar macht, lese ich als eine Antwort auf Lachmanns Frage nach möglichen methodischen Veränderungen seiner Arbeit: Manna zeigt sich in auto-ethnografischen Szenen als Privatperson im eigenen Elternhaus in Jerusalem und setzt auch auf ihrer musikalischen Forschungsreise den Schwerpunkt auf die Momente der Begegnung mit den verschiedenen Musizierenden in ihrem alltäglichen Umfeld, denen sie Lachmanns Aufnahmen aus den Radiosendungen vorspielt. So fügt sie der Diversität, die auch bei Lachmann im Vordergrund stand, eine affektive Ebene hinzu: Es wird nicht nur musiziert, sondern es werden auch Erinnerungen geteilt und Pflanzen gegossen, es wird Kaffee gekocht, gebetet, gescherzt und getanzt. Diese Begegnungen werden zwar filmisch hoch ästhetisch in Szene gesetzt, jedoch von Manna nicht in ethnografischer Manier erklärt, kategorisiert und eingeordnet. Die Aussagen und musikalischen Performances stehen für sich.

Im Verlauf des Films trägt Manna Ausschnitte aus Lachmanns orientalistisch geprägten Radiotexten zur <Reinheit> der zu bewahrenden Musiktraditionen vor, doch bekommen wir auch einige seiner Manuskripte im Close-up zu lesen, die das von Said produzierte Bild des Orientalisten erneut brüchig werden lassen. An einer Stelle heißt es: «Although I am still a stranger to this country, I will say a few words about Arab music. If there is anything that entitles me to speak about this topic, it is my love of Arab song and knowledge of its history.» Wenn wir seine Handschrift in dieser Einstellung des Films genauer betrachten, dann sehen wir, dass der Zusatz «and the fact that I have been studying it» durchgestrichen wurde. Beim Hören und Betrachten dieser Sätze lässt sich

⁴³ Lachmann in *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), (TC: 00:00:12–00:01:10).



nachempfinden, wie Lachmann nach Worten gesucht, gehadert und mehrfach versucht haben muss, sein neues Publikum angemessen zu adressieren. Bereits in diesen wenigen Einstellungen am Anfang des Films entsteht ein ambivalentes Bild des deutsch-jüdischen Orientalisten, der sich mit seiner eigenen Position als Fremder in Palästina auseinandersetzt.

Die weiteren Szenen aus Mannas filmischer Reise zu den heutigen Nachfahr*innen der Musiker*innen von damals lese ich als eine Antwort auf jenen Hilferuf Lachmanns von 1936. Dabei werden jedoch nicht nur die blinden Flecke und Einseitigkeiten in Lachmanns orientalistischer Perspektive deutlich, sondern ähnlich wie der Forscher stellt auch die Künstlerin der simplifizierenden Opposition von arabischer und jüdischer Musik eine Vielfalt sowie die Verschränkung der Kategorien entgegen. Besonders prominent geschieht dies in einer Szene in der Mitte des Films, in der die bekannte Sängerin Neta Elkayam die für sie untrennbare Verbindung von jüdisch-marokkanischer Kultur und Arabischsein thematisiert. Dieses Gespräch spielt sich in Elkayams Küche ab, die Sängerin trägt eine Kochschürze, bereitet eine Tajine zu und singt dabei. Sie singt, rührt und würzt und wird dabei von ihrem Partner Amit Hai Cohen, der am Küchentisch sitzt, auf der Mandoline begleitet (vgl. Tonbeispiel am Textende). Diese Szene ist eine vielschichtige Antwort auf Lachmanns ethnografische Herangehensweise: Einerseits tritt die Intimität der eigenen vier Wände an die Stelle der Anonymität des Aufnahmestudios, in das er die Musiker*innen für seine Radiosendung einlud. Andererseits performt die Musikerin ihren Gesang nicht nur selbstbestimmt, sondern kontextualisiert ihn auch in einer daran anschließenden Interviewszene – und wird damit nicht in akademisch trainierter Manier eingeordnet. Dieser von Mannas Inszenierung hervorgehobene Kontrast zwischen Lachmanns Archivprojekt und ihrem Archivfilm verdeutlicht das Machtgefälle, das durch Archive wie Lachmanns entsteht, und setzt ihm eine alternative Form entgegen.

Hochbergs Analyse, die in Mannas Film neben einer Kritik an orientalistischen Repräsentationsformen einen gelungenen Versuch sieht, Lachmanns Idee der arabisch-jüdischen Verständigung durch Musik in einen vorsichtigen Vorschlag zu einer möglichen Co-Existenz abzuwandeln,⁴⁴ schließe ich mich an und würde an dieser Stelle noch hinzufügen, dass der Film einer Idee des *call and response* folgt, jedoch fernab von seiner ursprünglichen Verwendung in Spirituals: In Lachmanns Stimme am Anfang des Films lässt sich eine Art brüchiger *call for help* heraushören, auf den sowohl Manna als auch die verschiedenen Musiker*innen im Laufe des Films auf je eigene Weise antworten, wodurch sich eine vielstimmige *response* zu Lachmanns orientalistischem Archiv ergibt. In diesem Prozess, der die Leerstellen in Lachmanns Archiv nicht einfach füllt, sondern kritisch darauf antwortet, überlagern sich verschiedene vergangene und heutige Stimmen und Bilder in einer Form, die nicht abgeschlossen scheint, sondern konstant weiterlaufen könnte – eine Art *call and response* zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der Film findet damit nicht nur eine Form für die Vielstimmigkeit, die bereits Lachmann als bedroht erachtete, sondern die Archivmacht wird hier auf ebenjene Vielzahl an Stimmen verteilt. Für Manna ist es auch eine Arbeit der zeitlichen wie räumlichen Grenzüberschreitung, in der sie angesichts der fortschreitenden Zerstörung und Zersplitterung dessen, was vom historischen Palästina übrig geblieben ist, nicht nur Existierendes sammeln und bewahren, sondern auch eine andere Realität imaginieren will, «going beyond the logic of segregation and separation».⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Hochberg: Archival Afterlives, 32.

⁴⁵ Jumana Manna in Katie Guggenheim: Chisenhale Interviews: Jumana Manna [anlässlich der Ausstellung Jumana Manna: A Magical Substance Flows Into Me, 18.9.–13.12.2015, Chisenhale Gallery, September 2015, chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews_Jumana_Manna-1.pdf (19.3.2020).



<https://cineuropa.org/Files/2016/02/09/1455044469412.mp4?1455048078150>

Filmausschnitt: *A Magical Substance Flows Into Me* (Regie: Jumana Manna, PS/DE/GB 2016), Neta Elkayam (Stimme) und Amit Hai Cohen (Mandoline), TC 00:00:10–00:01:27