

Universität Basel

Medienwissenschaftliches Seminar

FS 2020

Seminar: *Die Schweiz, vom Kinematographen her betrachtet (1896-1900): Materialien, Theorien, Schauplätze*

Dozenten: Dr. Hansmartin Siegrist u. M.A. David Bucheli

Seminararbeit:

Klang und Musik in den ersten Schweizerfilmen

Musikinstrumente und Klänge in den Filmen der Schweizer Landesausstellung in Genf 1896

Abgabedatum: 03.07.2020

Martino Donth

Studienfächer: Medienwissenschaft u. Musikwissenschaft

Viertes Semester

Matrikel-Nummer: 18-055-053

Via San Giulio 42

6535 Roveredo

Telefon: 0041 78 935 18 72

E-Mail: martino.donth@stud.unibas.ch

UNIVERSITÄT BASEL

Philosophisch-Historische
Fakultät

Studiendekanat

Bernoullistr. 28
CH-4056 Basel

Tel.: 061 267 30 50
Studiendekanat-Phil1@unibas.ch
www.philhist.unibas.ch

Erklärung betr. „Regeln zur Sicherung wissenschaftlicher Redlichkeit“

Hiermit bestätige ich, dass ich vertraut bin mit den von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel herausgegebenen „Regeln zur Sicherung wissenschaftlicher Redlichkeit“ und diese gewissenhaft befolgt habe.

Vorname & Name: Martino Donth

Titel der schriftlichen Arbeit:

"Klang und Musik in den ersten Schweizerfilmen;
Musikinstrumente und Klänge in den Filmen der Schweizer Landesausstellung in Genf 1896"

Datum: 03.07.2020

Unterschrift: M. Donth



Inhaltsverzeichnis:

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Landesausstellungen, Filme und Musik | 2 |
| 3. Analyse der Filme | |
| 3.1. Analyse Film 310..... | 4 |
| 3.2. Analyse Film 311..... | 16 |
| 3. Diskussion der Ergebnisse | 22 |
| 4. Fazit und Ausblick | 25 |
| 5. Bibliographie | 27 |

1. Einleitung

Wie klingt ein stummes Musikinstrument? In den Lumière-Filmen der zweiten Schweizer Landesausstellung 1896 in Genf kann man mehrere Musikanten erkennen, welche das Publikum mit ihrer Musik vergnügen. Während die Bilder dieser Performance bis heute überliefert sind, ist die akustische Ebene, die gespielte Musik, für immer verschollen gegangen. In dieser Arbeit soll versucht werden, die Klangsphäre dieser Filme nachzuvollziehen. Insbesondere soll es um die beiden Filme des Lumière-Katalogs 310 und 311 gehen, bzw. *Cortège arabe* und *Danse égyptienne*.¹ In diesen Filmen werden orientalische Darsteller und Personal des Pavillons *Divan des Féés* inszeniert. Mehrere dieser Darsteller werden beim Musizieren eines Musikinstrumentes gezeigt.

Durch Beobachtungen, Analyse und Kontextualisierung der bewegten Bilder sollen die sichtbaren Instrumente, besondere Spielweisen und jeweiliger ethnischer Ursprung identifiziert werden, um fundierte Hypothesen zum möglichen Klangbild der Filme zu formulieren. Die erworbenen Beobachtungen sollen dann im Kontext der filmischen Inszenierung und der Darstellung des Orients an den Welt- und Landesausstellungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert diskutiert werden.

Entsprechend der These, haben die musikalischen Elemente einen bestimmten Einfluss auf die Inszenierung der Filme. Die Darstellung des Orients folgt auch in der Musik westlicher Logik und Narrativen und ist durch die europäische Rezeption orientalischer Musik geprägt. Vor allem der Einfluss der türkischen, bzw. osmanischen Militärmusik spielt im Film 310 (*Cortège arabe*) eine wichtige Rolle. Man zielt in anderen Worten auf eine „vertraute Exotik“. Auch im Film 311 (*Danse égyptienne*) werden europäische Erwartungen der orientalischen Länder erfüllt.

Nach einer kurzen Kontextualisierung zur Repräsentation des Orients in den Welt- und Landesausstellungen des späten 19. Jahrhunderts und einer historischen Beschreibung der Genfer Ausstellungsfilm sollen die oben genannten Filme im Detail nach musikalischen Spuren analysiert werden. Danach sollen die erworbenen Resultate in einem breiteren gesellschaftlichen-historischen Rahmen besprochen werden. Zum Schluss soll ein Fazit formuliert werden. Als Hauptquellen dienen die Seminarkopien der Filme, der Personenkatalog der respektiven Filme, sowie einige Artikel aus dem musikalischen Lexikon MGG (Musik, Geschichte und Gegenwart) und weitere Texte zur Kontextualisierung und Vertiefung.

¹ Vgl. Lumière-Katalog Nr. 310 u. 311, Seminarkopien.

2. Landesausstellungen, Filme und Musik

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitet sich in Europa und Nord Amerika das Phänomen der Universalexpositionen, Welt- oder Landesausstellungen. Die Entstehung solcher Ereignisse ist eine direkte Erscheinung der grossindustriellen und kolonialen Welt des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Weltausstellungen hatten die Ambition, die technischen Errungenschaften und ein gesamtes Menschenbild aller Kulturen der Welt darzustellen:

«Universal expositions represented this „single expanded world” in a microcosm, celebrating the products of industry and technological progress and displaying the entire human experience. Other cultures were brought piecemeal to European and American cities and exhibited as artifacts in pavilions that were themselves summaries of cultures.»²

Zeynep Çelik beschreibt in ihrer Monographie zur Darstellung des Orients in den Universalexpositionen des 19. Jahrhunderts die Präsenz von anderen Kulturen und Ethnien als Zusammenfassungen verschiedener Kulturen. Çelik untersucht die Architektur der Pavillons und Bauten, in denen die Darsteller und Artefakte der islamischen Länder hausten. Die „Eingeborenen“ mussten in Szenarien agieren, Kostüme tragen und Aktivitäten durchführen, welche „authentisch“ wirken mussten.³ Es handelte sich um *Tableaux vivants*, die eingefrorene Kulturen aus anderen Zeiten repräsentierten, in denen vor allem das Unbekannte und das Exotische für das europäische Publikum von Interesse war.⁴ Bei der Inszenierung ferner Kulturräume spielte oft auch die Musik, zusammen mit Theater und Tanz, eine wichtige Rolle, um den ethnischen Charakter der Ausstellungsattraktionen zu markieren.⁵

Die Europäer der Zeit waren vom Orient sehr fasziniert. Es wird also nicht überraschen, dass in der zweiten Schweizer Nationalausstellung in Genf, im Jahr 1896, auch exotische Länder und Kulturen vertreten waren. François Henri Lavanchy-Clarke liess im *Parc de Plaisance* (einem Sektor der Genfer Landesausstellung) einen elaborierten Pavillon mit einem japanisch-thailändisch-maurischem Mischstil aufstellen, der *The Divan des Fées* getauft wurde.⁶ In diesem Feenpalast wurden viele

² Zeynep Çelik: *Displaying the Orient; Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, Los Angeles u. Oxford, 1992, S. 1.

³ Vgl. Ebd. S. 18.

⁴ Vgl. Ebd.

⁵ Vgl. Ebd., S. 22-24.

⁶ Vgl. Hansmartin Siegrist: *Auf der Brücke zur Moderne; Basels erster Film als Panorama der Belle Époque*, 2019, S. 184.

verschiedenen Produkte und Unterhaltungen angeboten: man konnte Seife, Tee, Kaffee, Zigaretten und andere Kolonialwaren kaufen, oder Spektakel und Vorführungen anschauen, darunter auch den Lavanchys-Clarkes bekannten Lumière-Kinematographen.⁷ Der *Divan des Fées* kann als ein Proto-Kino bezeichnet werden, da im Inneren des Gebäudes regelmässig Filmvorführungen stattfanden, darunter wurden auch die sechs Filme projiziert, die Lavanchy-Clarke an der selben Landesausstellung gedreht hatte und uns heute noch überliefert sind.⁸ In den Filmen des Lumière-Katalogs 310 und 311, die später im Detail analysiert werden sollen, kann man den *Divan des Fées* als Kulisse und das Pavillonpersonal als Komparsen erkennen. Lavanchy-Clarke wollte Exotismus und Orientalismus in seinem Feenpalast vereinen.⁹ Im Pavillon waren die verschiedensten Kulturen vertreten. Es gab japanische und chinesische Darsteller im *Divan japonais* und eine ägyptische Truppe aus Musikern, Tänzerinnen und sogar Schlangenbeschwörer im *Divan-jardin égyptien*.¹⁰ Arabische Cafés waren damals sehr in Mode, man konnte Kaffee, Rauch- und Wasserpfeifen konsumieren und von orientalischen Darstellern unterhalten werden. Lavanchy-Clarke wollte es aber als ägyptisches Café differenzieren, da er persönliche Beziehungen zu Ägypten hatte.¹¹

Zur ethnischen Diversität des *Divan des Fées* muss man noch hinzufügen, dass der Pavillon in der unmittelbaren Nachbarschaft des *Village nègre* (des Afrikanischen Dorfes) stand. Dieser Fakt ist besonders bei der Betrachtung vom Film 310 relevant, da in diesem Film ein Umzug von afrikanischen Darstellern vorkommt. In diesem Film wird der *Divan* von draussen gezeigt, während der Film 311 im ägyptischen Café spielt.

Wichtig sind vor allem die ägyptischen Darsteller, denen in den Filmen viel Platz gegeben wird. Einige Musikinstrumente, die wahrscheinlich in den Vorführungen im *Divan* oder im Café gespielt wurden, sind ebenfalls in den zwei Filmen verewigt worden. Auch wenn keine Tonspur auf den Filmen existiert, kann die Beobachtung von Instrumenten und musikalischen Elementen in den Bewegtbildern von Interesse sein. Da die Musik eine wichtige Rolle in der ethnischen Charakterisierung der Attraktionen in den Landes- und Weltausstellungen spielte¹², kann eine solche Analyse aufschlussreiche Faktoren zur kulturellen Repräsentation ins Licht stellen.

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Ebd., S. 181.

⁹ Vgl. Ebd., S. 192.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 187.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 192.

¹² Vgl. Zeynep Çelik, 1992, S. 22-24

3. Analyse der Filme

3.1 Film 310: *Cortège arabe*

Der Lumière-Film 310 beginnt mit einem Blick auf den *Divan des Fées*, den multifunktionalen Feenpavillon von Lavanchy-Clarke. Rechts im Hintergrund kann man die Häuser des *Village nègre* erkennen. Vor dem *Divan des Fées* posieren einige Personen, es handelt sich um Mitarbeiter und Gäste, darunter Lavanchy-Clarques Frau Jenny mit ihrem zweijährigen Sohn Henri, der Neffe François, der Impresario des *Divan des Fées* Emil Beurmann, der Bildhauer Max Leu, die Malerin und Schriftstellerin Lisa Wenger-Ruutz und viele andere, meist nicht identifizierbare Gesichter.



(Bild 1: Der „Divan des Fées“, der Schauplatz des Cortège arabe)¹³

Auch wenn *Cortège arabe* dem Film den Titel verleiht, kann man in Film 310 zwei Umzüge erkennen. Während die arabischen Darsteller von links nach rechts durch das Bild marschieren, kommt ab der zweiten Hälfte des Filmes eine Gruppe afrikanischer Darsteller aus der Richtung des *Village nègre*, von rechts her ins Bild. Es handelt sich um eine ausserordentliche organisatorische

¹³ Alle Bilder: vgl. Lumière-Katalog, Nr. 310 u. Nr. 311, Seminarkopien.

Leistung, die Kreuzung von zwei Umzügen in einem Zeitraum von kaum mehr als fünfzig Sekunden mit dem Kinematographen so präzise aufzunehmen.

Der arabische Umzug kann kaum als homogen beschrieben werden, da die verschiedenen Darsteller mit ihrer unterschiedlichen Bekleidung für keine spezifische Nationalität oder Ethnie, sondern eher für ein kaleidoskopisches Bild des Orients stehen. Die ersten Figuren, welche den Umzug eröffnen, sind ein chinesisches und javanisches Männerpaar¹⁴. Mit ihren fernöstlichen Anzügen, gleich nach Lavanchys Hutwedeln, durchqueren sie das Bild. Nach einem kurzen Leerraum beginnt der eigentliche Umzug. Es laufen zwei Männer und zwei Frauen ins Bild, die Frauen sind verhüllt und tragen traditionelle ägyptische schwarze Kleider¹⁵, während die Männer einen Turban tragen. Es folgen zwei Männer mit ägyptischen Trachten, von denen zwei Musikinstrumente tragen. Der hintere hält eine kleine Trommel gegen den Körper und schlägt sie mit den Handflächen, während der vordere ein Blasinstrument spielt, das in der Auflösung des Bildes schwer erkennbar ist. Ich benenne die Musiker mit Buchstaben: der Trommler wird zu A und der Bläser wird zu B.

Es folgen drei weitere Darsteller mit beduinischer Tracht und gleich danach eine grössere Gruppe mit unterschiedlichen ägyptischen Kleidungen¹⁶. Die drei darauffolgenden Frauen mit ägyptischen oder maghrebischen Kleidern tragen alle eine Trommel mit sich. Bei der vorderen Frau (C) handelt es sich um eine kleine Trommel die gegen den Körper gehalten wird, ähnlich wie bei A. Die zwei hinteren Frauen (D und E) halten zwei flache Trommeln senkrecht zum Körper und schlagen diese mit der rechten Hand. Eine grössere Musikergruppe ist als nächste dran. Zuvorderst laufen zwei weiss gekleidete Männer mit Schalmei-artigen Instrumenten (F vorne und G hinten). Es handelt sich um kleine kegelförmige Blasinstrumente, die mit beiden Händen auf Fingerlöchern gespielt werden. Sie werden von einem Mann (H) mit dunkler Bekleidung (im Hintergrund) begleitet, der eine flache Trommel wie bei D und E schlägt. Hinter diesem Trio laufen zwei Trommler (I vorne und J hinten). Es handelt sich um grössere Flachtrommeln, die um den Körper angeschnallt sind und mit einem Stock geschlagen werden. Es folgen einige weitere Darsteller, meist im weissen Gewand, die den Umzug beschliessen. Dabei sind jedoch keine weiteren Musizierende.

Generell kann man bemerken, dass der Umzug nicht exklusiv aus Musikern besteht. Insgesamt spielen nur 10 Personen von ungefähr 30 Personen ein Musikinstrument. Die musizierenden

¹⁴ Vgl. Personenkatalog, Lumière-Katalog Nr. 310.

¹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶ Vgl. Ebd.

Darsteller sind im Umzug verstreut. Sie sind aber nie ganz isoliert, sondern agieren in kleinen Gruppen. Da die „arabischen“ Darsteller vorwiegend Angestellte oder Assoziierte des *Divan des Fées* waren und daher ihre Haupttätigkeit nicht darin bestand, in einem Umzug aufzutreten, kann man die relativ limitierte Musikantenbesetzung erklären. Wahrscheinlich handelte es sich bei der musikalischen Begleitung des Umzuges eher um eine improvisierte Angelegenheit. Die verfügbaren Instrumente und Musiker wurden daher zwischen den nicht-spielenden Umzugsteilnehmern verteilt. Nichtsdestotrotz ist die Bedeutung der Musik im *Cortège arabe* nicht zu unterschätzen. Musik war ein wichtiger Bestandteil jeder Art von Umzügen und gerade im Fall dieses „arabischen“ Umzuges war das Exponieren exotischer Musikinstrumente sicherlich von Interesse. Was die Repräsentation der verschiedenen orientalischen Kulturen angeht, kann man erkennen, dass besonders die ägyptischen Darsteller oder zumindest ägyptische Trachten im Vordergrund stehen. Dies ist nicht besonders überraschend, da Lavanchy-Clarke persönliche Beziehungen zu Ägypten hatte.¹⁷ Neben den Ägyptern sind allerdings auch andere Ethnien repräsentiert, wie zum Beispiel Chinesen, bzw. Javaner/innen und Beduine. Es wäre interessant, die Kleidung und die visuelle ethnische Konnotation mit der effektiv gespielten Musik zu konfrontieren. Gehören die Instrumente und die Musik zur repräsentierten Kultur?

Zuerst sollen die einzelnen Musikinstrumente bzw. Musikanten näher analysiert werden.



Bild 2: A (Trommler) und B (Blasinstrument), erste Musiker des Umzuges

¹⁷ Vgl. Hansmartin Siegrist, 2019, S. 170ff.



Bild. 3: B (Blasinstrument)



Bild 4: C, D und E (Trommlerinnen)



Bild 5: F und G (Blasinstrumente, von hinten nach vorne) und H (Trommler)



Bild 6: I und J (Trommler)



Bild 7: Ebd.

Das Musikerduo F und G sind wohl die interessantesten Figuren des *Cortège arabe*. Neben B sind diese die einzigen melodischen Instrumente im ganzen Umzug. Im Gegensatz zu B treten F und G gemeinsam auf und scheinen von der spieltechnischen Seite her eine musikalische Einheit zu bilden. Sie tragen weisse Mäntel und halten ihre Instrumente mit beiden Händen, horizontal, leicht senkend vor dem Mund. Ihre Instrumente können als Volksoboen identifiziert werden. Die europäische Schalmei steht als Vertreter für eine lange Geschichte von Doppelrohrblattinstrumenten. Das Prinzip der Tonerzeugung ist folgendes: im Mundstück werden zwei Blätter zusammengebunden. Beim Blasen wird die Luft zwischen diese Zungen gedrückt. Durch das Gegeneinanderschwingen der beiden Blätter wird die Luftsäule im Instrumentenkörper in Vibration gesetzt.¹⁸ Die Tonhöhe wird mit den Fingerlöchern erzeugt.

Solche Instrumente, die der europäischen Schalmei ähneln, waren und sind überall im euroasiatischen Raum verbreitet.¹⁹ In West- und Zentralasien ist dieses Instrument als *Sornay*

¹⁸ Vgl. Artur Simon: „Doppelrohrblattinstrumente, Antike, Volksmusik- und außereuropäische Instrumente, Einleitung“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, , <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28643>, angesehen am 10.06.2020.

¹⁹ Vgl. Ebd.

bekannt, welche aus einem Holzrohr von ungefähr 40 cm Länge besteht.²⁰ Das türkische Instrument *Zurna* ist im ganzen mittelasiatischen Raum verbreitet, wie auch vom Balkan bis Nord-Afrika.²¹ Das Instrument kann 25 bis 60 cm lang sein und hat einen schrillen und nasalen Klang, der sich perfekt für das Spiel im Freien eignet.²² Die *Zurna* ist ein Festinstrument und wird oft bei grossen Festen wie Hochzeiten, Beschneidungsfeiern und anderen Anlässen gespielt.²³ In der typischen Ensemble-Kombination wird die *Zurna* mit der türkischen Trommel *Davul* gekoppelt.²⁴ Die *Davul-Zurna* Ensembles spielen eine sehr rhythmische Musik, in der die Trommel eine führende Rolle hat. Die Oboe spielt eine Melodie, die später kunstvoll ausgestaltet wird. Wenn zwei Oboen spielen, spielt die zweite meist einen eintönigen oder Wechselbordun zur Melodie oder sie oktaviert die Melodie.²⁵

In Teilen von Griechenland, Albanien, Kosovo, Südwest-Bulgarien und im Südwesten der Türkei ist die Formation mit zwei *Zurna* und einer *Davul* beliebt.²⁶ Diese Formation ist dem Ensemble in Film 310 ausgesprochen ähnlich. Die Trommler I und J könnten sehr wohl *Davul*-Spieler sein. Die *Davul* ist eine zweifellige Zylindertrommel, die oft um den Körper geschnallt wird und mit einem Stock geschlagen wird.²⁷ Beim Betrachten von zeitgenössischen Auftritten von *Davul* und *Zurna*-Spielern ist die Ähnlichkeit mit der Musikergruppe in Film 310 (F, G, I und J) kaum zu übersehen. Es kommt noch hinzu, dass *Davul* und *Zurna* auch beim Marsch gespielt wurden, da sie in der Vergangenheit auch als Militärintstrumente dienten.²⁸

Da die meisten Darsteller des *Cortège arabe* von der ägyptischen Kultur geprägt sind, lohnt es sich, nach entsprechenden ägyptischen Elementen dieser Musiktraditionen zu suchen. In Ägypten werden die Kegeloboen *mizmār* genannt.²⁹ Die *mazāmīr* (Plural) werden ebenfalls mit einem perkussiven

²⁰ Vgl. Helen Faller: „Sornay.“ In: *Grove Music Online*, 2011, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002214956>, angesehen am 04.06.2020.

²¹ Vgl. Ursula Reinhard: „Zurna“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16769>, angesehen am 06.06.2020.

²² Vgl. Ebd.

²³ Vgl. Ebd.

²⁴ Vgl. Ebd.

²⁵ Vgl. Ebd.

²⁶ Vgl. Ebd.

²⁷ Vgl. Ralf Martin Jäger: „Janitscharenmusik“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11785>, angesehen am 06.06.2020.

²⁸ Vgl. Ursula Reinhard, 2016,

²⁹ Vgl. Artur Simon, 2016.

Instrument gekoppelt, die ägyptische Trommel wird *ṭabl baladī* genannt und ist mit einem Durchmesser von ca. 38-43 cm und einer Höhe von ca. 26 cm eine leicht kleinere Version der *Davul*.³⁰ Die *mazāmīr* wird meist aus dem Holz des Aprikosenbaums angefertigt, sie besitzt sieben Fingerlöcher und ist der türkischen *Zurna* bis ins Detail ähnlich.³¹ *Mizmār* und *ṭabl baladī* spielen auch meist in einer ähnlichen Formation wie bei den *Davul-Zurna*-Ensembles. Diese Besetzung wird *mizmār baladī* bezeichnet.³² Dies ist nicht sonderlich erstaunlich, da die traditionelle Trommel- und Oboen-Musik unter verschiedenen Namen im mittelo-orientalischen Raum weit verbreitet ist. Die Verbindung zwischen Türkei und Ägypten ist Jahrhunderte lang von der osmanischen Okkupation geprägt worden. Eine enge Verwandtschaft im kulturellen Raum ist daher nicht überraschend.

In der ägyptischen Tradition der Trommel- und Oboen-Musik besteht die Formation oft aus drei etwa 40 cm langen Oboen (*šalabīya*) und einer Trommel, oder aus einer etwas kleineren, 30 cm langen Oboe (*sibs*) mit einem längeren Instrument von etwa 60 cm (*qabak*).³³ Die professionellen Volksmusikanten (die *alatīya* genannt werden) spielen zu verschiedenen Anlässen, unter anderem auch zu Prozessionen, dem *dareğ baladī* (ländlichem Umzug).³⁴ Die Musikanten des *Cortège arabe* könnten sehr wahrscheinlich dieser Tradition zugeordnet werden. F und G scheinen ungefähr gleichlange Instrumente zu spielen. Ihre Oboen sind nicht ausserordentlich gross, sondern um die 30-40 cm lang. Dies würde also für eine *šalabīya*-Oboe sprechen. Wie aber schon bemerkt, besteht ein typisches Ensemble dieser Art aus drei Oboen, im Film sind jedoch nur zwei vorhanden. Das einzige weitere Blasinstrument im Umzug ist B, was aber nicht der Form einer Kegeloboe entspricht. Mehr dazu soll später geschrieben werden (S.12f.).

Man kann natürlich vermuten, dass im Moment nur zwei Instrumente verfügbar waren. Dies würde für die zuvor exponierte Theorie sprechen, wobei die musikalische Begleitung des Umzuges eine in letzter Minute improvisierte Angelegenheit war. Andererseits bezeugt allein schon die Präsenz von Musikinstrumenten, dass es im *Divan des Fées* selbstverständlich Live-Musik gab. Wieso dann nicht drei Instrumente, wie es der ägyptischen Standard-Besetzung dieser Tradition entspricht? Dieser Frage kann man wohl kaum eine definitive Antwort geben, dafür sind zu viele Variablen im Spiel. Es steht allerdings ausser Zweifel, dass die Trommel-Oboen-

³⁰ Vgl. Ebd.

³¹ Vgl. Ebd.

³² Vgl. Ebd.

³³ Vgl. Ebd.

³⁴ Vgl. Ebd.

Formation des *Cortège arabe* (F, G, I, J) aus dem mittelorientalischen Kulturraum, dem ehemaligen Einflussraum des osmanischen Reiches, stammt. Man nenne die Instrumente *Davul* und *Zurna* nach der türkischen, oder *mizmār* und *ṭabl baladī* nach der ägyptischen Tradition, die Funktion bleibt mehr oder weniger die gleiche. Es handelt sich um eine volksmusikalische Formation, die sich vor allem für den Auftritt im Freien eignet und daher gut zum Kontext eines Umzuges passt.

Es stellt sich nun die Frage, wie das Ensemble geklungen haben konnte. Die Spielregeln der ägyptischen Oboen-Musik sind meist sehr präzise und hierarchisch. Der Spieler in der höheren Lage übernimmt die Hauptrolle und führt die Melodie. Der zweite Spieler folgt dem ersten und ist ihm untergeordnet. Die dritte Oboe hat meistens eine Bordunfunktion (eine tiefe Haltenote, die die Melodie begleitet, ähnlich wie bei einer Sackpfeife).³⁵ Von den Fingerbewegungen von F und G kann man erkennen, dass G (der hintere Spieler) eine aktivere Rolle zu übernehmen scheint, da sich seine Finger mehr bewegen und er näher am Mundloch spielt (also in einer höheren Lage). F spielt weiter unten, in Richtung Kegel. Er bedeckt mit seinen Fingern mehrere Löcher und scheint auch eine statischere Position zu halten. Man könnte daraus schliessen, dass G der Lead-Oboist ist, der die melodische Hauptrolle übernimmt, während F einen eintönigen Bordun macht. Besonders beim Prozessionsrhythmus ist ein rhythmisch-perkussives Anspielen eines einzigen Tones über einen längeren Abschnitt ein wichtiges Element.³⁶

Was die Identifizierung von B angeht, sind die Resultate nicht eindeutig. Wie bereits erwähnt, kann es sich kaum um ein Doppelrohrblattinstrument handeln. Ein plausibler Kandidat wäre die traditionelle ägyptische Flöte *nāy*, welche aus einem langen Schilfrohr besteht.³⁷ Die Länge und der absteigende Winkel der Haltung wären kompatibel. Die Präsenz von B im *Cortège* ist ziemlich verwirrend, da es zu Beginn des Umzuges vorkommt, anstatt bei den anderen Melodieinstrumenten zu sein, die gegen Ende erscheinen. Während G, F, I und J zu einer erkennbaren Formation gehören und so auch auftreten, ist B eher ein Outsider. Die Präsenz dieses Instrumentes verstärkt die These, dass die musikalische Ausgestaltung des Umzuges eine improvisierte Angelegenheit war, nach dem Motto „alles rein was wir haben“. Dies würde die physische Distanzierung dieses Melodieinstrumentes von den anderen erklären. Es stellt sich die Frage, ob B musikalisch mit F und G agiert oder etwas anderes macht. F und G haben

³⁵ Vgl. Ebd.

³⁶ Vgl. Ebd.

³⁷ Vgl. Laura Lohman: „Ägypten, Modernes Ägypten, Musikalische Elemente, Instrumentarium, Streich- und Blasinstrumente“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370496>, angesehen am 10.06.2020.

spieltechnisch eine symbiotische Beziehung und stehen auch unmittelbar nebeneinander, aber was macht B? Es wäre auch möglich, dass B überhaupt gar nicht mitspielt und nur aus ästhetischen Gründen präsent ist. Jedenfalls kann man bei B kaum Fingerbewegungen erkennen. Das heisst, falls er überhaupt mitspielt, dass es sich um eine Bordun-Partie, ähnlich wie bei F, handelt. Man kann sich natürlich leicht vorstellen, dass ein weicher Flötenklang sowieso von den extrem lauten Doppelrohrblattinstrumenten vollkommen übertönt werden würde. Man kann also vermuten, dass B im Kontext des Umzuges musikalisch bestenfalls eher eine sekundäre Funktion erfüllte, wenn nicht sogar nur eine rein ästhetische. Dies mag vielleicht auch der Grund gewesen sein, warum B sich so weit entfernt von den anderen Melodieinstrumenten befindet.

Es bleiben noch die restlichen Perkussionen übrig, welche im Umzug verteilt sind. Man kann diese in zwei Kategorien einteilen: flache und breite Trommeln, welche mit der linken Hand gehalten und mit der rechten geschlagen werden (D, E und H), und kleine zylinderförmige Trommeln, die gegen den Körper gehalten und mit beiden Händen geschlagen werden (A und C). Der erste Trommel-Typ kann mit einer generischen Rahmentrommel identifiziert werden. In der ägyptischen Musik werden solche Instrumente *daff* oder *riqq* genannt und ähneln einem Tamburin.³⁸ Auf Bechertrommeln wie A und C, die in der ägyptischen Musik *dumbek*, *darabukkah* oder *tabla* genannt werden, können mehrere Klänge erzeugt werden.³⁹ Bechertrommeln und Rahmentrommeln werden in verschiedenen Genres eingesetzt.⁴⁰ Man kann wohl auch in diesem Fall eine ähnliche Überlegung wie bei B machen. Wahrscheinlich wurden im Umzug alle verfügbaren Instrumente verwendet. Natürlich ist dies im Fall von rhythmischen Instrumenten weniger problematisch als bei Melodieinstrumenten. Man kann also vermuten, dass diese Perkussionen sich am Rhythmus des Hauptensembles der *Davul-Zurna*-Spieler, bzw. der *mizmār baladī* orientierten.

Was die *Davul*, bzw. *tabl baladī*-Spieler (I und J) angeht, kann man erkennen, wie der vordere Trommler (I) mit seinem Stock heftige Schläge mit grossem Schwung ausführt. Er scheint den Grundpuls der Musik zu geben. J scheint in der Zwischenzeit nicht das gleiche zu machen wie I, er gibt schnellere Schläge mit weniger Schwung. Er spielt wahrscheinlich kleinere Notenwerte und schichtet sie über den Bass-Puls von I. Der Rhythmus, den die beiden Trommler generieren, ist wohl das Grundgerüst der ganzen musikalischen Performance. Die anderen Perkussionisten

³⁸ Vgl. Laura Lohman: „Ägypten, Modernes Ägypten, Musikalische Elemente, Instrumentarium, Schlaginstrumente“ 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370497>, angesehen am 10.06.2020.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

orientieren sich an ihnen und auch die *Zurna*-Spieler. Der Rhythmus ist bei Trommel-Oboen-Ensembles das zentrale Element, auf dem alles basiert.⁴¹

Nachdem die Musiker betrachtet wurden, lohnt es sich, auch das Publikum noch etwas näher zu beobachten. Wenn man Film 310 eine Tonspur unterlegt, gewinnen viele Dynamiken einen neuen Blickwinkel. Schon allein zu Beginn Lavanchys Hutwedeln erscheint im Kontext von lauter ägyptischer Volksmusik eine plausible Art, um ein Signal zu geben. Die Lautstärke prägt wahrscheinlich die gesamte Inszenierung. Bis zum Zeitpunkt, in dem der *Cortège arabe* aus dem Bild verschwindet, sind die Interaktionen zwischen den Zuschauern minimal, niemand redet, aber alle starren die Teilnehmer des Umzuges an oder schauen in die Kamera. Einige Personen, wie zum Beispiel eine Frau im weissen Kleid, die vor dem *Divan* mitposiert (und begeistert die Hände zum Rhythmus der Musik schlägt), scheinen mit dem Rhythmus der Musik zu interagieren. Lavanchy-Clarke selbst ist in diesem Film besonders aktiv, er läuft öfters durch das Bild, um Regieanweisungen zu geben und die Inszenierung zu führen. Dieser besondere, physisch aktive und eindringliche Regiestil könnte nicht zuletzt von einer erschwerten akustischen Kommunikation bedingt sein. Nachdem der arabische und der afrikanische Umzug vorbeigezogen sind, beginnen die Zuschauer wieder untereinander zu kommunizieren. Einige Personen, die vor dem *Divan des Fées* posieren, drehen sich zum Nachbar und reden. Die Aufmerksamkeit des Publikums lässt nach und die Spannung der Situation scheint sich zu entladen. Die Darsteller und die Musiker des Umzuges bewegen sich weiter und entfernen sich.

Zusammenfassend kann man zur Musik im Film 310 folgende Punkte festhalten: Es ist wahrscheinlich, dass die Präsenz der Musikanten im *Cortège arabe* eine nicht durchgeplante Angelegenheit war, da die Zahl der Musikinstrumente eher klein ist. Die Musiker wurden, wahrscheinlich gerade deswegen, strategisch zwischen den nicht spielenden Umzugsteilnehmern verteilt. Auch wenn im Umzug verschiedene Kulturen und Ethnien dargestellt werden, ist die ägyptische Kultur am meisten vertreten. Dies gilt auch für die Musik. Das Hauptensemble des Umzuges basiert auf den traditionellen Trommel- und Oboen-Formationen, welche im ganzen ehemaligen Einflussgebiet des osmanischen Reiches verbreitet sind. Die Kegeloboe und die Trommeln sind heute vor allem durch ihre türkischen Namen *Zurna* und *Davul* bekannt, fast identische Varianten sind jedoch auch in der ägyptischen Volksmusik mit den Namen *Mizmār* und *ṭabl baladī* bekannt. Man kann bei Oboisten und Trommlern eine musikalische Rollenverteilung erkennen. Neben den zwei Melodieinstrumenten (wahrscheinlich vom *šalabīya-*

⁴¹ Vgl. Ursula Reinhard, 2016.

Typus) und den grossen *Davul*-Trommeln sind andere Perkussionsinstrumente wie Rahmen- und Bechertrommeln, sowie eine ägyptische Flöte präsent. Man kann jedoch vermuten, dass diese Instrumente mehr eine szenische Funktion haben und daher musikalisch dem Hauptensemble untergeordnet sind. Die Präsenz der Musik kann eine Wirkung auf die Inszenierung des Filmes gehabt haben. Man kann Interaktionen von Seiten des Publikums mit dem Rhythmus und der Musik erkennen.

Zum Abschluss der Analyse folgt eine zusammenfassende Tabelle.

| Bezeichnung | Beschreibung | Identifizierte Instrumente | Spieltechnische Merkmale |
|-------------|--|---|---|
| A | Erster Trommler des Umzuges läuft links neben B. Er trägt eine ägyptische Tracht. Er hält das Instrument gegen den Körper. | Bechertrommel. Wird in der ägyptischen Tradition <i>dumbek</i> , <i>darabukkah</i> oder <i>tabla</i> genannt. | - Wird mit beiden Handflächen geschlagen - Orientiert sich wahrscheinlich an den Rhythmus der Basstrommeln. |
| B | Läuft rechts von A und trägt die gleiche Tracht. Er hält ein langes und dünnes Blasinstrument am Mund. Das schmale Rohr ist diagonal nach unten gerichtet. | Wahrscheinlich die traditionelle ägyptische Flöte: <i>nāy</i> . | - Es sind keine Fingerbewegungen erkennbar, - Er spielt entweder einen eintönigen Bordun wie F, oder spielt gar nicht. |
| C | Frau mit ägyptischen oder maghrebinischen Kleidern. Hält eine Trommel wie bei A. Die vordere von drei | Bechertrommel, siehe A. | Siehe A. |
| D | Frau mit ägyptischen oder maghrebinischen Kleidern. Links von C. Hält eine flache breite Trommel. | Rahmentrommel. Wird in der ägyptischen Musik <i>daff</i> oder <i>riqq</i> genannt. | - Wird mit der linken Hand gehalten und mit der rechten geschlagen. |
| E | Frau links von D. Siehe Ebd. | Ebd. | Ebd. |

| | | | |
|---|--|--|--|
| F | Mann mit weissen Gewand. Spielt ein kurzes Kegelförmiges Blasinstrument. | Volkstümliche Kegeloboe: <i>Zurna</i> (Türkei) oder <i>mazāmīr</i> (Ägypten). Wahrscheinlich vom <i>šalabīya</i> -Typ. | - Kaum Fingerbewegungen und spielt in einer tieferen Lage, - Spielt wahrscheinlich einen eintönigen Bordun und folgt G. |
| G | Mann links von F. Siehe Ebd. | Ebd. | - Schnelle Fingerbewegungen in einer hohen Lage, - Übernimmt wahrscheinlich die melodische Hauptrolle. |
| H | Mann im schwarzen Gewand links von G. Hält eine Trommel wie bei D. | Rahmentrommel. Siehe D und E. | Siehe D und E. |
| I | Vorderer Trommler, gleich hinter den <i>Zurna</i> -Spielern. Grosse umgeschnallte Flachtrommel. Wird mit einem Stock geschlagen. | Zweifellige Zylindertrommel: <i>Davul</i> (Türkei) oder <i>ṭabl baladī</i> (Ägypten). | - Gibt mit grossem Schwung heftige Schläge, - Gibt den perkussiven Puls dem gesamten Ensemble an. |
| J | Hinterer Trommler, links von I. Siehe Ebd. | Ebd. | - Schlägt kleinere Notenwerte. - Rhythmische Schichtung über den Puls von I. |

3.2 Analyse Film 311

Der Lumière-Film 311, mit der Betitlung *Danse égyptienne*, steht in direkter Verbindung mit Film 310. Auch in diesem Film sind die Protagonisten das Personal des arabischen Cafés. Hier handelt es sich nicht um einen Umzug, sondern um eine Vorstellung. Die Kulisse ist wieder der *Divan des Fées*, aber dieses Mal befindet man sich im Hof des ägyptischen Cafés.⁴² Was man im Film sieht, gehört zum Entertainment-Programm des Cafés. Im Vordergrund sind einige Gäste und Kellner zu sehen, hinter ihnen tanzen zwei Bauchtänzerinnen. Im Hintergrund, zwischen den Masten des Pavillons, sitzen die Musiker (rechts), welche die Tänzerinnen begleiten, und ein Schlangenbeschwörer (links). Man kann einige bekannte Gesichter erkennen, wie zum Beispiel Samuel Ali Hiseen (als Kellner rechts), Max Leu (den Mann mit dem Hut am Tisch links), neben ihm Jenny Lavanchy-Clarke mit ihrem Sohn Henri und den unverzichtbaren François Henri

⁴² Vgl. Hansmartin Siegrist, 2019, S. 192ff.

Lavanchy-Clarke, welcher auch in diesem Film mehrmals durch das Bild läuft und hier sogar einen orientalischen Hut trägt.⁴³ Das Personal trägt die gleichen Trachten, die man schon aus dem Film 310 kennt. Einige Teilnehmer des *Cortège arabe* sind sehr wahrscheinlich auch in diesem Film präsent.



Bild 8: der Schauplatz des Filmes: das ägyptische Café des Divan des Fées

Man kann mit Sicherheit drei Musiker erkennen, welche die Musik zum Tanz der Tänzerinnen erzeugen. Im Hintergrund, von links nach rechts, sitzen zwei Trommler und ein Flötenspieler. Der erste Trommler (A) hält eine Bechertrommel zwischen den Beinen und schlägt mit beiden Händen einen lebhaften Rhythmus, während der zweite Perkussionist (B) ein Tamburin schüttelt und dazu auch leicht schlägt. Der Flötenspieler (C) ist fast die ganze Zeit von Ali Samuel Hiseen abgedeckt. Man kann jedoch erkennen, dass er ein langes und schmales Instrument wie in Film 310 hält und es auch in derselben diagonalen Haltung spielt. Eine der beiden Tänzerinnen hält in beiden Händen Kastagnetten (D), während die andere Tänzerin Tücher in den Händen hat. Links im Bild, hinter Max Leu, sitzt ein anderer Darsteller (E), der denselben weissen Turban trägt wie die anderen Musiker und der Schlangenbeschwörer. Er hält ein merkwürdiges Objekt am Mund. Handelt es sich um ein Musikinstrument? Nein, es ist eine Art Wasserpfeife. Beim näheren Betrachten kann man das Rohr erkennen, mit dem das auffällige Mundstück mit einer Pfeife am Boden verbunden ist. Der Mann scheint mit der Musik zu interagieren, da er den Tänzerinnen und den Musikern Zeichen gibt und rhythmisch den Kopf schüttelt. Die Rolle von E ist interessant, da er einerseits nah am Publikum und den Tischen sitzt, aber andererseits die gleiche Kleidung wie die anderen Entertainer trägt und mit ihnen interagiert.

⁴³ Vgl. Hansmartin Siegrist, 2019, S. 193.

Es bleibt fraglich, ob noch andere Musiker ausserhalb des Bildes präsent sind. Jedenfalls kann man beobachten, wie das Musikertrio dieses Mal beisammen in einem spezifischen Ort platziert ist und eine ganz spezifische Funktion hat, nämlich die Tanzmusik zu spielen.



Bild 9: A (Trommler, erster von links)⁴⁴



Bild 10: B (Trommler, zweiter von links)

⁴⁴ Vgl. Lumière-Katalog, Nr. 311., Seminarkopie.



Bild 11: C (Flötenspieler, Dritter von links)



Bild 12: D (Tänzerin mit Kastagnetten)



Bild 13: E (Publikums „Insider“)

Der Flötenspieler (C) ist sehr wahrscheinlich derselbe vom Film 310 (B).⁴⁵ Auch die Trommler sind möglicherweise dieselben. A könnte derselbe Trommler A vom 310-Film sein und B könnte der Rahmentrommelspieler (H) neben den *Zurna*-Spielern sein. Vor allem der Flötist und der Trommler A sind sehr vermutlich dieselben in beiden Filmen. Die Unterhaltung im *Café arabe* war wahrscheinlich die Hauptbeschäftigung dieser spezifischen Musiker. Flöte und leichtere Perkussionen sind im Kontext eines Kaffees sicherlich infolge ihrer Lautstärke angebracht. Ihre Präsenz im *Cortège arabe* spricht also immer mehr für einen Gelegenheitsauftritt, um den szenischen Effekt zu stärken. Dies erklärt die etwas unpassende Kombination von Oboen und Flöte im Film 310.

Was die genaue Bestimmung der Musikinstrumente in Film 311 angeht, so handelt es sich bei A wahrscheinlich wieder um eine Bechertrommel *dumbek*, *darabukkah* oder *tabla*, eine *dumbek*, *darabukkah* oder *tabla* (Rahmentrommel) für B, und eine ägyptische Flöte *nāy* bei C.

Von der Spieltechnik her kann man erkennen, dass C schnelle Fingerbewegungen nah am Mundstück durchführt. Er spielt die Flöte in einer hohen Lage. A schlägt einen schnellen Rhythmus mit beiden Händen und scheint ein wiederholendes Pattern zu spielen, ein *Ostinato*, das die Grundrhythmik für die Tanzperformance gibt. B schlägt sein Tamburin leicht und schüttelt es, um einen konstanten Puls zu erzeugen, der den Rhythmus von A komplementiert. Die Tanzperformance in diesem Film gleicht den Beschreibungen der traditionellen ägyptischen Tanz-Performance. Die professionellen Tänzerinnen (*Ġawāzī*) begleiten sich oft mit Kastagnetten, während andere Mitglieder der Truppe mit Gesang oder mit einem Instrumentenduo oder Trio begleiten.⁴⁶ Oft werden Melodieinstrumente wie Spiessgeige, Rohrpfife und Perkussionen wie Rahmentrommeln sowie Bechertrommeln verwendet.⁴⁷ Die Tanz-Performance vom Film 311 mit der Triobesetzung von Becher- und Rahmentrommel plus *nāy*-Flöte passt daher perfekt zu den ägyptischen Praktiken der weltlichen Musik des 19. Jahrhunderts. Auch die Zahl der Tänzerinnen passt zur ägyptischen Tradition.⁴⁸

Was die Zuschauer betrifft, kann man erkennen, dass die Personen im Film eher passiv auf die Musik und auf den Tanz achten. Max Leu scheint sich zum Beispiel mehr mit der Zeitungslektüre zu beschäftigen und auch die Kinder scheinen sich nicht sehr um die Performance zu kümmern.

⁴⁵ Vgl. Personenkatalog, Lumière-Katalog, Nr. 310.

⁴⁶ Vgl. Laura Lohman: „Ägypten, Modernes Ägypten, Städtische weltliche Musik, 19. Jahrhundert, Tänzerinnen und Tänzer“ in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370632>, angesehen am 15.06.2020.

⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁸ Vgl. Ebd.

Es handelt sich schlussendlich um ein Kaffeehaus, wo die musikalische- bzw. tänzerische Unterhaltung eine sekundäre Rolle spielt, da sie gewöhnlich ist und nicht einmalig wie beim Umzug im Film 310. Die einzige Person, die aktiv mit den Performern zu interagieren scheint, ist der schon erwähnte Mann mit der Wasserpfeife (E). Er gibt mehrmals Zeichen, um Musiker und Tänzerinnen anzuregen und schüttelt rhythmisch den Kopf. Auch wenn er, wie seine Kleidung vermuten lässt, zum Personal gehört, sitzt er im Publikum. Vielleicht besteht seine Aufgabe darin, die Wasserpfeifen vorzubereiten. Seine Rolle im Film ist vielleicht auch eine andere. Da das restliche Publikum europäisch ist und nur passiv die Performance beobachtet, spielt E die Rolle des kulturellen Insiders, der das exotische Genre versteht und entsprechend darauf reagiert. Er steht als Vertreter für ein eingeweihtes, einheimisches Publikum, das diese Art von Performance mag.

Zusammenfassend kann man beobachten, dass die musikalische Performance im Film 311 sehr gut zur ägyptischen Tradition der professionellen Tänzerinnen, dem *Ġawāzi*⁴⁹, passt. Das Instrumentarium und andere Merkmale scheinen übereinzustimmen. Man erkennt Instrumente bzw. Musiker, die schon in Film 310 präsent waren, wie die *nāy*-Flöte und die Rahmen- und Bechertrommeln. Im Gegensatz zu Film 310, wobei diese Musikinstrumente eine untergeordnete Rolle spielten, sind diese im intimeren Kontext des Filmes 311 zentral. Während das Personal mit dem Kellnern beschäftigt ist und die europäischen Zuschauer nur passiv oder unaufmerksam mit der Performance interagieren, spielt der Mann mit der Wasserpfeife (E) mit den Musikern und den Tänzerinnen eine interaktive Insiderrolle.

Es folgt eine zusammenfassende Tabelle der Musiker im Film 311.

| Bezeichnung | Beschreibung | Identifizierte Instrumente | Spieltechnische Merkmale |
|-------------|--|--|--|
| A | Trommler rechts im Hintergrund. Trägt wie alle Musiker eine ägyptische Tracht. Der erste von links. Sitzt und hält eine Bechertrommel auf dem linken Bein. | Bechertrommel, <i>dumbek</i> , <i>darabukkah</i> oder <i>tabla</i> , nach ägyptischer Tradition. | <ul style="list-style-type: none"> - Wird mit beiden Händen geschlagen, - Er spielt einen schnellen Rhythmus, möglicherweise ein <i>Ostinato</i>, - Gibt den Tänzerinnen den Rhythmus an. |
| B | Trommler links von A. Hält ein Tamburin, bzw. | Rahmentrommel oder Tamburin. | <ul style="list-style-type: none"> - Schüttelt das Instrument und schlägt es leicht, |

⁴⁹ Vgl. Ebd.

| | | | |
|---|--|---|---|
| | eine Rahmentrommel. | <i>daff</i> , oder <i>riqq</i> in Ägypten genannt. | - Gibt einen regelmässigen Puls und komplementiert den Rhythmus von A. |
| C | Der Flötenspieler links von B. Teilweise bedeckt. Spielt ein langes und dünnes Instrument. | Traditionelle lange ägyptische Rohrflöte <i>nāy</i> . | - Schnelle Fingerbewegungen in einer hohen Lage, - Wahrscheinlich schnelles und rhythmisches melodisches Spiel. |
| D | Tänzerinnen mit Kastagnetten in beiden Händen. | Ägyptische Kastagnetten. | - Rhythmische Begleitung zum Tanz, - professionell-ägyptische Tanzpraktiken: <i>Ġawāzī</i> . |
| E | Mann mit Wasserpfeife, links im Bild, hinter den Gästen. | - | - Interagiert mit den Musikern und den Tänzerinnen, - Übernimmt die Rolle des Insiderpublikums. Versteht und „lebt“ diese Traditionen. |

4. Diskussion der Ergebnisse

Die Musik, die zu den orientalischen Attraktionen der Landes- und Weltausstellungen angeboten wurden, hatte auf die abendländischen Ohren meist eine befremdende Wirkung:

«[...] the music played in Islamic quarters was unfailingly described by European and American reporters as “bizarre”, “strange”, “wild”, and “irritating to European ears”, even as it was felt to maintain the cultural integrity of the compounds. [...] More serious accounts of Arabic music also emphasized its “indefinite repetitions” and “monotony”.»⁵⁰

Gerade diese nicht familiären und exotischen Atmosphären, die von der Musik evoziert werden, sind im Kontext von Ausstellungen dieser Art zentral. Auch die Musik der Lumière-Filme 310 und 311 musste auf das westliche Publikum einen ungewöhnlichen Eindruck gemacht haben. Die schrillen Klänge der *mazāmīr* und die bewegten Tanzrhythmen müssen für das breite Publikum eine erstaunliche Neuigkeit gewesen sein. Die eintönigen Bordune auf der *Mizmār* und die konstanten rhythmischen Schichtungen mögen repetitiv und monoton für ungewohnte Ohren klingen, aber gerade deswegen auch eindrucksstark.

⁵⁰ Zeynep Çelik, 1992, S. 24.

Sowohl im Film 310 als auch im 311 wird vorwiegend die ägyptische Kultur repräsentiert. Wir sehen zwar einige chinesische bzw. javanische Darsteller im *Cortège arabe*, jedoch die meisten Teilnehmer (und vor allem alle Musiker) tragen ägyptische Trachten oder Kleider. Auch im Film 311 handelt es sich eindeutig um Ägypter, da die Szene im ägyptischen Café des *Divan des Fées* spielt. Durch die musikalische Analyse der beiden Filme konnte man erschliessen, dass die Instrumentierung, die Genres und die Charakteristiken der Performance tatsächlich aus der ägyptischen Volksmusik stammen. Man kann also festhalten, dass Kultur und Musik in den Filmen meist adäquat sind.

Ägypten war seit Napoleons Feldzug im Jahr 1798 dem Westen näher gekommen und löste sich somit zunehmend immer mehr vom osmanischen Reich.⁵¹ Muhamad Ali führte im frühen 19. Jahrhundert wirtschaftliche und strukturelle Reformen ein⁵² und Ismail Ali Paschas christenfreundliche Politik brachte viele europäische Besucher ins Land⁵³. Nach dem Staatsbankrott im Jahr 1882 wurde Ägypten unter britische Verwaltung gestellt.⁵⁴ In diesem kolonial-politischen Klima lernte auch Lavanchy-Clarke Ägypten kennen, als er im Land tätig war.⁵⁵ Gerade wegen Lavanchy-Clarques Beziehungen wurde sein ägyptischer Bekannter Samuel Ali Hiseen zur Landesausstellung 1896 gerufen, um die ägyptische Truppe zu leiten.⁵⁶ Lavanchy-Clarke verschaffte seinen ägyptischen Darstellern einen wichtigen Auftritt in beiden *Divan*-Filme.

Die Instanzen, in denen in den Filmen musiziert wird, sind der Umzug im Film 310 und die Tanzperformance im ägyptischen Café im Film 311. Während der *Cortège* möglicherweise eine aussergewöhnliche Angelegenheit darstellt, scheint der Auftritt im Café eine gewöhnliche Tätigkeit der ägyptischen Truppe zu sein. Es ist interessant zu beobachten, dass die Musiker aus 311 wahrscheinlich (zumindest der Flötenspieler) auch in 310 auftreten, wobei aber diese den Trommel- und Oboenspielern untergeordnet sind. Diese Musiker dienen im Film 310 eher als Lückenbüsser, um den Umzug ästhetisch bunter zu machen. Durch den zweiten Film wird ihnen jedoch eine Revanche gegönnt.

⁵¹ Vgl. Alfred Schlicht: *Die Araber und Europa; 2000 Jahre gemeinsamer Geschichte*, Stuttgart, 2008, S. 119-121.

⁵² Vgl. Ebd., S. 120-123.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 125f.

⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 145.

⁵⁵ Vgl. Hansmartin Siegrist, 2019, S. 170ff.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 191f.

Um nochmal zur Frage der Orientdarstellung zurückzukommen, lohnt es sich zu fragen, was für eine „Exotik“ man in so einer Ausstellung erwartete. Oft wurden gerade die Merkmale und Eigenschaften der nicht-westlichen Kulturen durch westliche Ideen geprägt:

«In accord with the notion of the fair as a microcosm and an imaginary journey around the world, foreign and especially non-Western societies were often represented in phantasmagoric images, themselves determined by Western legacies. »⁵⁷

Die Betrachtung des Exotischen durch einen europäischen Blick kann auch für die Musik gelten. Während der Romantik wurden idealisierte Elemente der aussereuropäischen Kulturen in die westliche Kunst einbezogen.⁵⁸ Ägypten und generell die Länder des ehemaligen osmanischen Reiches sind in der europäischen Musik durch Opern von Mozart wie *Die Zauberflöte* und *Die Entführung aus dem Serail* oder Verdis *Aida* bekannt. Mozart schrieb ebenfalls mehrere Stücke mit türkischen Motiven, wie das bekannte *Alla turca*. Auch in der Schweizer Musik wurde angeblich „türkische Musik“ rezipiert, da in Bern im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert eine *Banda turca* mit militärischen Rhythmusinstrumenten der Türkenmusik aktiv war.⁵⁹ Es ist vor allem die Instrumentierung und der Stil der osmanischen Militärtruppen, der Janitscharen, welche das musikalische Bild der islamischen Länder prägte. Die Janitscharen waren Elitetruppen des osmanischen Sultans, die bis ins 17. Jahrhundert tätig waren, aber noch bis spät ins 19. Jahrhundert sämtlich mit dem Begriff *Mehterhâne*-Ensembles identifiziert wurden, welche die typische Rhythmusinstrumente verwendeten.⁶⁰ Zu diesem Instrumentarium gehören nicht zuletzt auch die Kegelboen *Zurna* und die grosse Zylindertrommeln *Davul*.⁶¹ Ist es Zufall, dass das Hauptensemble im Film 310 eine direkte Verbindung zur wohl erkennbarsten musikalischen Erscheinung des mittleren Orients in zeitgenössischem Europa hat? Eine definitive Antwort ist nicht möglich, aber die Indizien sind kaum übersehbar. Man könnte mit Çeliks These argumentieren, dass die Wahl der Musik und der Instrumente im *Cortège arabe* durch eine europäische *Legacy* geprägt ist, das heisst durch ein westlich geprägtes Bild des Orients. In anderen Worten wäre der Höreindruck mit einer „familiären Exotik“ zu verbinden.

⁵⁷ Zeynep Çelik, 1992, S. 1.

⁵⁸ Vgl. Alfred Schlicht, 2008, S. 165.

⁵⁹ Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser: *Geschichte der Schweizer Volksmusik*, 2019, S.175.

⁶⁰ Vgl. Ralf Martin Jäger: „Janitscharenmusik, Die türkische Janitscharenmusik: Mehterhâne“ in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48520> , angesehen am 20.06.2020.

⁶¹ Vgl. Ebd.

Auch beim Film 311 könnte man behaupten, dass die Wahl der Szene eine westliche Idee widerspiegelt. Bauchtanzszenen und Harem-Fantasien waren bei Landes- und Weltausstellungen sehr beliebt und kommerziell erfolgreich.⁶² Die Szene ergibt ein vollständiges Bild, das aus Musikertrio, Schlangenbeschwörer, Tänzerinnen bis zum Insiderpublikum besteht. All diese Elemente bilden eine elaborierte Szenerie, welche zu den klischeehaften Narrativen der europäischen Orientphantasien passen.

Auch wenn Lavanchy-Clarkes Ausstellungsfilme der üblichen Darstellungsweise der arabischen Länder bei den Weltausstellungen der Zeit folgt, muss man jedoch zugeben, dass die Repräsentation der ägyptischen Kultur, was die Musik betrifft, konsequent durchgeführt wurde. Der Analyse nach ist die gesamte Instrumentierung und wahrscheinlich auch das gespielte Repertoire der beiden Filme mit ägyptischen Gattungen und Erscheinungen der Volksmusik kompatibel. Bis auf wenige Elemente, wie die etwas unrealistische Präsenz der Flöte im *Cortège arabe*, scheint die Darstellung der musikalischen Traditionen ziemlich akkurat zu sein.

5. Fazit und Ausblick

Zum Abschluss dieser Arbeit hoffe ich, dass die Ansicht dieser Filme ohne Ton etwas klangbunter geworden ist. Auch wenn die Live-Performance dieser Filme für immer verschwunden sind, hat diese Untersuchung doch einige interessante Elemente hervorgebracht.

Im *Cortège arabe* (der vorwiegend aus ägyptischen Darstellern besteht) konnte man ein Hauptensemble identifizieren: die Trommel und Kegelboen-Formation, auf Ägyptisch *Mizmār* und *ṭabl baladī*. Diese Kombination war im ganzen Einflussgebiet des osmanischen Reiches verbreitet und ist vor allem mit dem türkischen Namen *Davul* und *Zurna* bekannt. Man kann bei diesen Musikern eine spieltechnische Rollenverteilung erkennen, welche zu den Spielregeln der ägyptischen Volksmusik passen. Andere Instrumente sind die Rahmen- (*daff* oder *riqq*) und Bechertrommeln (*dumbek*, *darabukkah* oder *ṭabla*), sowie die ägyptische Flöte *nāy*. Diese spielen jedoch eine sekundäre Rolle und treten vermutlich im Umzug aus ästhetischen- und Zahlgründen auf.

Der Flötenspieler und zwei Perkussionisten haben jedoch im Film 311 einen zentralen Auftritt. Sie begleiten die Tänzerinnen und sind Teil einer idealisierten Vorstellung einer orientalischen Unterhaltung, samt Insider-Gast, der mit den Performern interagiert. Die Instrumentierung (Flöte,

⁶² Vgl. Ebd., S. 24.

Becher- und Rahmentrommel) und die Zahl der Tänzerinnen (mit Kastagnetten) passen allerdings zur ägyptischen Tradition der professionellen Tänzerinnen, der *Ġawāzī*.

Generell kann man festhalten, dass die ägyptische Kultur, wie sie in den Filmen dargestellt wird, durch ziemlich akkurate volksmusikalische Gattungen gekennzeichnet ist. Die Darstellung der orientalischen Kunst an den Welt- und Landesausstellungen ist oft durch die Verherrlichung des Unvertrauten und des Fremdartigen geprägt.⁶³ Dies ist wahrscheinlich auch bei der Musik in unseren Filmen der Fall, aber man kann auch erkennen, dass diese exotischen Klänge durch westliche Logik und westliche Rezeption geprägt sind⁶⁴. Die Trommel- und Oboen-Formationen wurden in Europa vor allem mit der türkischen, bzw. osmanischen Musik der Janitscharen in Verbindung gebracht. Auch die Bauchtanzszenen wie im Film 311, welche bei Welt- und Landesausstellungen sehr beliebt waren, sind stark durch europäische Orientfantasien beeinflusst.

Durch die Analyse der musikalischen Performance in den Filmen konnte man feststellen, dass diese ein wichtiger Bestandteil der Ausstellungsattraktionen war. Die Musik war nicht nur eine ästhetische Kulisse, sondern prägte durch ihre Lautstärke und ihre Rhythmik auch die Inszenierung der Filme, von den Regieanweisungen bis zu den Interaktionen der Personen. Man kann sich ein mögliches Klangbild dank moderner Aufnahmen der genannten Formationen und Genre herstellen. Bei der Vision der Filme mit der passenden Tonspur erhalten die Bilder „mehr Farbe“. Man erkennt andere Dynamiken der filmischen Inszenierung und einen tieferen Einblick in das Phänomen der Landesausstellungen.

Es wäre interessant, auch die anderen Filme der Landesausstellung 1896 unter die Lupe zu nehmen, besonders die Filme, die das *Village Suisse* thematisieren. Es wäre ausserdem interessant, einen Vergleich zwischen der Darstellung (auf akustisch-musikalischer Ebene) der Schweizer Nation und des Orients anzustellen und zu untersuchen.

Die Bilder der Musiker bleiben stumm, aber einige Informationen über die Herkunft und die Gattung ihrer Musik konnten erschlossen werden. Sie sind Zeugen (und irgendwie auch „Opfer“) der frühen Filmgeschichte und bilden eine einmalige Einsicht in längst vergangene Augenblicke.

⁶³ Vgl. Zeynep Çelik, 1992, S. 1.

⁶⁴ Vgl. Ebd.

6. Bibliographie

Quellen:

Seminarkopien der Filme und Personenkatalog:

- Lumière-Katalog, Nr. 310
- Lumière-Katalog, Nr. 311

Sekundärliteratur:

- Brigitte Bachmann-Geiser: *Geschichte der Schweizer Volksmusik*, Basel, 2019.
- Zeynep Çelik: *Displaying the Orient; Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, Los Angeles u. Oxford, 1992.
- Helen Faller: „Sornay.“ In: *Grove Music Online*, 2011, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002214956>., angesehen am 04.06.2020.
- Henry George Farmer: „Turkish Influence in Military Music“, in: *Journal of the Society for Army historical Research*, 24/8, 1946, S. 177-182.
- Georges Didi-Hubermann: *Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten; das Auge der Geschichte IV*, Leiden, Niederlande, Brill USA, u.a., 2017.
- Ralf Martin Jäger: „Janitscharenmusik“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11785>, angesehen am 06.06.2020.
- Laura Lohman: „Ägypten, Modernes Ägypten, Musikalische Elemente, Instrumentarium, Streich- und Blasinstrumente“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel,

- Stuttgart, New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370496>, angesehen am 10.06.2020.
- Vgl. Laura Lohman: „Ägypten, Modernes Ägypten, Musikalische Elemente, Instrumentarium, Schlaginstrumente“ 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370497>, angesehen am 10.06.2020.
 - Laura Lohman: „Ägypten, Modernes Ägypten, Städtische weltliche Musik, 19. Jahrhundert, Tänzerinnen und Tänzer“ in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370632>, angesehen am 15.06.2020.
 - Ursula Reinhard: „Zurna“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16769>, angesehen am 06.06.2020.
 - Alfred Schlicht: *Die Araber und Europa; 2000 Jahre gemeinsamer Geschichte*, Stuttgart, 2008.
 - Hansmartin Siegrist: *Auf der Brücke zur Moderne; Basels erster Film als Panorama der Belle Époque*, 2019.
 - Vgl. Artur Simon: „Doppelrohrblattinstrumente, Antike, Volksmusik- und außereuropäische Instrumente, Einleitung“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016, , <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28643>, angesehen am 10.06.2020.