



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Muezzin trifft Pummerin.“

Materielle und praktische Aspekte des islamischen
Gebetsrufs in Wien“

Verfasser

Nikolaus Fennes

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 0206002

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer: Dr. Thomas Fillitz

Inhalt

1. Einleitung	4
1.1 Pummerin statt Muezzin?.....	5
1.2 Die Frage vor und hinter dem Text.....	6
1.3 Zum Verständnis des Textes	7
2. Klang, Raum und Wahrnehmung	9
2.1 Was ist Klang?.....	9
2.1.1 Klang als soziokulturelles Phänomen	10
2.1.2 Der Klang als materielle Kultur – das akustische Artefakt.....	11
2.2 Vom Hören von Dingen.....	14
2.2.1 Über den Gehörsinn	15
2.2.2 Die soziale und kulturelle Dimension des Hörens.....	17
2.2.3 Die Erfahrung von materieller Kultur.....	19
2.3 Klang und Raum.....	20
2.3.1 Die <i>soundscape</i> -Forschung	21
2.3.2 Raum und Zeit – <i>landscape</i> und <i>taskscape</i>	24
2.3.3 Die Produktion von Orten	25
2.4 Bewegung im Raum/ Raum in Bewegung.....	28
2.4.1 Von <i>ethnoscapes</i> , <i>flows</i> und transnationalen, kulturellen Prozessen.....	28
2.4.2 <i>Familiarity</i> , <i>displacement</i> und <i>experiential space</i>	30
2.5 Die akustische Gemeinschaft	32
2.5.1 Die Glocke als Beispiel der akustischen Gemeinschaft.....	33
2.5.2 „Maria Königin der Märtyrer“ – ein empirisches Beispiel zum Glockenklang in Wien	37
2.5.2.1 Der Glockenturm und sein Klangraum	37
2.5.2.2 Der Klang der Glocke und seine Wahrnehmung in einer urbanen Landschaft.....	42
3. Adhan – Der islamische Gebetsruf	50
3.1 Der <i>Adhan</i> als akustisches Artefakt.....	50
3.1.1 Die Geschichte des <i>Adhan</i> – Bilal, der erste Muezzin.....	51
3.1.2 Der Text des <i>Adhan</i>	53
3.1.3 Der Rahmen und die vorgeschriebene Form des <i>Adhan</i> -Vortrages.....	55
3.1.4 Das Geschlecht des Muezzin.....	60
3.1.5 Zum Herstellungsprozess des <i>Adhan</i>	62
3.1.6 Die zweischneidige Situation des Muezzin.....	68
3.2 Der <i>Adhan</i> als gemeinschaftlicher Klang.....	69
3.2.1 Zur praktischen Bedeutung des öffentlichen <i>Adhan</i>	70
3.2.2 Der <i>Adhan</i> als ästhetische Kommunikation	79
4. Der Adhan in Wien	88
4.1 Die Praxis des <i>Adhan</i> in Wien.....	88
4.1.1 Der <i>Adhan</i> als Element der ‚ <i>international soundscapes</i> ‘	89
4.1.2 Die Moschee an der Alten Donau.....	90

4.1.3 Von der Straße in den Gebetsraum	92
4.2 Zur Bedeutung des <i>Adhan</i> für Muslime und Musliminnen in Wien	96
4.2.1 Alternativen zum öffentlichen <i>Adhan</i>	96
4.2.2 Was bleibt vom <i>Adhan</i> ?	101
5. Zusammenfassendes und Ausblickendes	109
5.1 Klang, Raum und Wahrnehmung – das akustische Artefakt und die akustische Gemeinschaft.....	109
5.2 Der <i>Adhan</i> und seine praktische Bedeutung	112
5.3 Der <i>Adhan</i> in Wien	114
5.4 Ausblicke? – Deep listening!	116
6. Quellenverzeichnis	117
7. Anhang	123

1. Einleitung

„Allahu ekhber“ – „Gott ist groß“ – ruft der Mann am anderen Ende des Raumes viermal in das Mikrofon. Seine Stimme, die über die Lautsprecher tönt, füllt den ganzen Raum und ist mit einem künstlichen Echo versehen, das den Eindruck erweckt, eine riesige Kuppel erstrecke sich über unseren Köpfen. Er trägt die Worte bedächtig vor, zieht immer wieder Silben ins scheinbar Unendliche und verziert sie mit sich auf und ab windenden Melodien. Die anderen Männer, die an die Wänden des Raumes gelehnt sitzen, lauschen ihm, und ihre Lippen bewegen sich immer wieder lautlos. „Auf zum Gebet“ klingt es in arabischer Sprache aus den Lautsprechern, und der Hall des Domes gibt der Aufforderung zusätzliches Gewicht. Nachdem die Stimme verstummt ist, stehen die Männer auf und verteilen sich auf dem im Teppich abgezeichneten Muster, dessen übereinander angeordnete Bogenreihen an reich geschmückte Aquädukte erinnern. Jeder stellt sich in einen der Bögen, das Gesicht auf die Ecke des Raumes gerichtet, von der aus sie zum Gebet gerufen worden sind und in der sich ein einem Tor ähnelndes Gebilde befindet. Sie halten die geöffneten Hände zu den Ohren, als lauschten sie einem schwer zu vernehmenden Laut. Danach beginnen sie ihr Gebet, murmeln jeder für sich die rituellen Formeln, verbeugen sich, richten sich wieder auf und knien sich nieder um mit der Stirn den Boden zu berühren. Ich sitze am hinteren Ende des Raumes und schaue zu, wie sie diesen Vorgang mehrmals wiederholen, wie anschließend noch einmal kurz zum Gebet aufgerufen wird, wie sich die Männer alle in Reihen aufstellen, die Zehenspitzen in einer Linie, wie sie dem „allahu ekhber“ des Vorbeters folgend wieder die Hände lauschend zu den Ohren heben und noch einmal beten, diesmal alle gemeinsam. Als ich den Raum später durch die Tür auf seiner Rückseite verlasse, stehe ich vor einer backsteinernen Kirche, deren Turm hoch in den Himmel ragend mein ganzes Blickfeld einnimmt. Und als eine Lawine von Autos sich plötzlich von der Haltelinie vor der Ampel löst und laut brummend an mir vorbeidonnert, wird mir klar, dass ich mich mitten in Wien befinde, in der Stadt, in der ich schon seit sieben Jahren wohne, und von der ich gedacht habe, ich würde sie kennen.

Die hier beschriebene Reise habe ich während meiner sechsmonatigen Forschung über den *Adhan*, den muslimischen Gebetsrufs in Wien des Öfteren in meiner Wahrnehmung und meinen Gedanken gemacht. Da sie im Zentrum dieses Textes steht, soll sie hier auch seinen Anfang bilden.

1.1 Pummerin statt Muezzin?

Mein Interesse am Ruf des Muezzin *Adhan* entsprang einerseits aus meiner Vorliebe für Musik und sämtliche andere akustische Phänomene, andererseits aus der sich immer weiter ausbreitenden Debatte über die visuelle Präsenz des Islam in Europa in der Öffentlichkeit durch religiöse Bauten, nämlich Moscheen und Minarette. In Wien beherrschte schon 2005 vor allem die Freiheitliche Partei (FPÖ) mit eingängigen Parolen wie „Wien darf nicht Istanbul werden“, „Daham statt Islam“ und „Pummerin statt Muezzin“ die Diskussion über dieses Thema.¹ Zweierlei wurde dabei in den Hintergrund gedrängt. Erstens sind dies die historischen Beziehungen zwischen Österreich und der Türkei, die sich nicht nur auf die Türkenkriege beschränken lassen, sondern sich besonders danach im Handel und im kulturellen Austausch vollzogen haben. Wie Claudius Caravias in seinem Buch *Die Moschee an der Wien* (2008) ausführt, sind dadurch viele Elemente osmanischer Architektur in das Wiener Stadtbild eingeflossen. So wirkt die Karlskirche mit ihrer Kuppel und ihren Säulen von der Ferne wie eine Moschee mit zwei Minaretten, ein Effekt, der laut Caravias vom Erbauer Fischer von Erlach durchaus beabsichtigt gewesen ist, als triumphales Zeichen des Endes der kriegerischen Auseinandersetzung mit dem osmanischen Heer (Caravias 2008: 27). Der Unterschied zu muslimischen Minaretten liegt dabei nicht nur in ihrer Krönung mit zwei goldenen Adlern „als Zeichen kaiserlich-königlicher Souveränität“ (Caravias 2008: 33), sondern in ihrer Stummheit durch das Fehlen des Muezzins, der täglich fünfmal von ihrer Spitze den *Adhan* ruft.² Die Stummheit der Minarette verweist auch auf die zweite, in der Debatte über den Bau von Moscheen vernachlässigte Tatsache, nämlich die effektive Anwesenheit von Muslimen und Musliminnen in Wien, die nicht nur in dieser Stadt arbeiten, sondern auch ihren Lebensmittelpunkt hier haben.

¹ Siehe z.B.: <http://www.vienna.at/news/om:vienna:wien-aktuell-10-bezirk/artikel/pummerin-statt-muezzin/cn/vienna-news-eskoda-20050923-072123>, Zugriff 17. Mär 2010

² Stattdessen erklingt dort täglich eine Kirchenglocke.

Die Parole „Pummerin statt Muezzin“ stellt besonders für diejenigen von ihnen, die einen Migrationshintergrund haben, die eigene Situation dar. Die Pummerin ist ein österreichischer Klang, vor allem deswegen, weil er durch seine Übertragung in Radio und Fernsehen zu Silvester nicht nur jedem in Österreich lebenden Menschen bekannt ist, sondern auch, weil er dadurch gewissermaßen das ganze nationalstaatliche Territorium akustisch überspannt. Der Ruf des Muezzin hingegen ist in diesem Land fremd, wurde vielleicht einmal im Urlaub oder in einer Reisedokumentation gehört, wird aber nicht als Teil der österreichischen Lautsphäre verstanden. Obwohl in der Öffentlichkeit kaum präsent und genauso wenig diskutiert wie die visuelle Prägung der Stadt, ist er aber dennoch in Wien vorhanden und bildet einen Teil der Alltagserfahrung der hier lebenden Muslime und Musliminnen. In diesem Zusammenhang impliziert „Pummerin statt Muezzin“ eine Frage: Was ist eigentlich die Bedeutung dieser kulturellen Klänge für die Menschen, die sie hören?³

1.2 Die Frage vor und hinter dem Text

Durch meinen Zugang zum Thema, der sich vor allem über die Wahrnehmung kultureller Phänomene vollzog, ist auch meine Perspektive und Fragestellung stark von der Betrachtung materieller, über die körperlichen Sinne erfahrbare Kultur geprägt. Im Zentrum steht die Frage nach der Alltagspraxis und die Rolle des *Adhan* in Bezug zu derselben:

Was ist die praktische Bedeutung des Muezzinrufes *Adhan* für Muslime und Musliminnen in Wien?

Um diese zentrale Fragestellung untersuchen zu können, müssen natürlich eine Reihe anderer Fragen beantwortet werden. Was ist der *Adhan*? Was ist seine Beschaffenheit, was ist seine Geschichte? Was hat er mit dem Läuten einer Glocke gemeinsam? Wie werden solche akustischen Phänomene wahrgenommen und in welchem Verhältnis stehen sie und ihre Wahrnehmung zu dem Raum, in dem sie stattfinden? Macht es

³ Ich gehe hier davon aus, dass alles im Alltag des Menschen von Bedeutung ist, und zwar in dem Sinn, dass der Mensch seiner Umwelt und seinen Erfahrungen stets Bedeutungen gibt.

einen Unterschied, ob man den *Adhan* in Wien oder in Istanbul hört und wenn ja, welchen? Was für eine Rolle spielt der eigene kulturelle Hintergrund, die persönliche Biographie in diesen Prozessen der Wahrnehmung?

Bei der Beantwortung dieser Fragen werden sich aber mindestens ebenso viele neue Fragen stellen, deren aller Klärung hier keinen Platz finden wird, aber Ausgangspunkt für weitere Forschungen bieten sollen.

1.3 Zum Verständnis des Textes

Um die Klärung der soeben gestellten Fragen zu erreichen habe ich meine Forschung auf mehreren Ebenen konzipiert. Ich habe dabei sowohl von teilnehmender als auch nicht-teilnehmender Beobachtung, qualitativen Interviews und einer quantitativen Umfrage Gebrauch gemacht. In meiner weitgehenden Beschränkung auf Wien habe ich mich vor allem im Lebensraum der Muslime und Musliminnen, deren Erfahrung hier im Zentrum des Interesses stehen, bewegt. Dabei habe ich auch den Glockenklang untersucht, um die Wahrnehmung kultureller Klänge im öffentlichen Raum empirisch betrachten zu können, was anhand des *Adhan* in Wien nicht möglich ist. Der vorliegende Text spiegelt den Vorgang meiner Forschung wieder. Ausgehend von einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Klängen im bewegten Raum führt er über die empirische Untersuchung der Rezeption des akustischen Phänomens des Glockenklanges, die Beschreibung des *Adhan* und seiner Rolle als gemeinschaftlicher Klang im öffentlichen Raum hin zur Bedeutung des gewanderten und gewandelten *Adhan* in Wien. Die diversen von mir angewandten Forschungsmethoden werde ich dabei an jeweiliger Stelle offen legen.

Ein implizites Interesse dieses Textes ist die Verwendung des Hörens als Mittel der anthropologischen Forschung, die sich über alle Sinne – Riechen, Tasten, Hören, Sehen, Schmecken und Selbstwahrnehmung – erstrecken sollte. Diese bilden die Türen, durch die der Mensch mit seiner Umwelt in Beziehung tritt und sind die Wege, über die sich wissenschaftliche Erkenntnis vollzieht. Dabei wirken sie nicht getrennt voneinander, sondern arbeiten zusammen an der Erschaffung eines Bildes der Wirklichkeit. Zur Untersuchung der sozialen Bedeutung akustischer Phänomene werde ich,

neben der Verwendung von theoretischen und methodischen Zugängen aus dem Bereich der Klangforschung, die Begriffe des ‚akustischen Artefaktes‘ und der ‚akustischen Gemeinschaft‘ entwickeln. Diese beiden Konzepte verweisen einerseits auf die Materialität akustischer Phänomene und ihrer Wahrnehmung, andererseits auf deren kulturelle und soziale Dimensionen.

Im Prozess meiner Forschung waren die Ohren, mit denen ich mich aufmerksam durch die Straßen bewegte, lauschte, verglich und Klangräume erforschte mein wichtigster Zugang zum Forschungsfeld. In diesem Sinn ist aufmerksames Zuhören auch wichtig zum Verständnis der Inhalte dieses Textes, und es sei hier der Leserin und dem Leser geraten, die Ohren zu öffnen, und sich einen eigenen Eindruck von den Dingen zu verschaffen, die ich hier beschreibe. Zwar habe ich versucht, mit etlichen Vergleichen aus meiner akustischen Umgebung die Laute, die in den nur visuellen Wörtern gefangen sind, zum klingen zu bringen, jedoch entspringen diese Vergleiche meiner subjektiven Erfahrung und sind unter Umständen nicht für jeden und jede nachvollziehbar. Gerade zum Thema *Adhan* (bzw. *Azan*, *Ezan*, *Athan*) gibt es unzählige akustische Daten im Internet, an denen die Vielfalt der Interpretationen dieses Gebetsrufes ‚erhörlich‘ wird. Aber auch das Läuten der Pummerin, das aus Gründen der Schonung des Mauerwerks des die Glocke beherbergenden Stephansdomes nur noch gelegentlich vernehmbar ist, ist dort zu finden.⁴ Genauso, wie ich den Gehörsinn als Bestandteil der gesamten menschlichen Wahrnehmung behandle – untrennbar mit den anderen Sinnen verbunden – soll dieser Text nicht nur mit den Augen, sondern mit allen Sinnen gelesen werden.

⁴ Siehe z.B. zur Pummerin: <http://www.youtube.com/watch?v=5BIArIBxsSU>, zum *Adhan*:
<http://www.youtube.com/watch?v=xNjFEFuLsL4&feature=related>;
<http://www.youtube.com/watch?v=gym8qQvt2Cg&feature=related>

2. Klang, Raum und Wahrnehmung

Bevor ich mich mit dem *Adhan* und seiner praktischen Bedeutung auseinandersetze, möchte ich mit den theoretischen Betrachtungen zu Klang, Raum und Wahrnehmung einen Ausgangspunkt für diesen Text schaffen. Vor meiner empirischen Forschung beschäftigte ich mich intensiv mit verschiedenen Ansätzen aus diesen Bereichen, und somit bilden die hier beschriebenen Zugänge auch das Vorverständnis, mit dem ich ins Feld ging. Zentral war dabei die Suche nach einer theoretischen Perspektive um das Phänomen des Klanges und seiner Wahrnehmung im öffentlichen Raum beschreiben zu können. Aus Mangel einer solchen Perspektive in der von mir zu Rate gezogenen Literatur kombinierte ich verschieden Ansätze aus der Phänomenologie, der Landschafts- und Klangforschung. Das verbindende dieser drei Richtungen ist die materielle Komponente, die Fokussierung auf den Menschen als mit den Sinnen wahrnehmendes Wesen in einer materiellen Welt. Weiters werde ich mich auch mit Ansätzen aus der Migrationsforschung und mit der Idee der *cultural flows* auseinander, um den *Adhan* in Wien betrachten zu können. Im Anschluss an diese theoretischen Zugänge folgt die empirische Untersuchung des Klangraumes ein Kirchenglocke als Beispiel für die Wahrnehmung von Klängen im öffentlichen Raum.

Die inhaltliche Konzentration auf den Gehörsinn in diesem Text darf dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Sinneswahrnehmung immer ein ganzheitliches, zugleich taktilen, olfaktorischen, kinästhetischen, akustischen und visuelles Erlebnis ist. In dieser materiell-körperlichen Betrachtungsweise steht der einzelne Mensch im Zentrum, wird aber stets als sozial und kulturell geprägte Person verstanden, dessen Wahrnehmung nicht nur natürlich bedingt, sondern auch kulturell beeinflusst ist.

2.1 Was ist Klang?

Wenn ich über das Läuten von Glocken und den Ruf von Muezzinen schreibe, handelt es sich dabei um akustische Phänomene, um ‚Hörbares‘, oder ‚Laute‘. Im Gegensatz zu einer knackenden Eisdecke auf einem See bei Tauwetter sind sie aber menschl-

chen Ursprungs und ihre Form ist sowohl durch ihren kulturellen als auch ihren sozialen Hintergrund geprägt. Die Bezeichnung ‚Klang‘, die ich für diesen Text gewählt habe, bedarf natürlich einiger Erklärungen, denen in diesem Kapitel Genüge getan werden soll.

2.1.1 Klang als soziokulturelles Phänomen

Das Wort ‚Klang‘ ist, wie die menschliche Sprache allgemein, an sich schon ein akustisches Phänomen. Es hat aber zusätzlich die Besonderheit, dass es ein anderes akustisches Phänomen nachahmt, eine Lautmalerei ist. ‚Klang‘ klingt wie ein Eisenrohr, das von einem Holzstock angeschlagen wird, oder ein Kochtopf, der auf den Boden fällt. Der Laut⁵ ‚Klang‘ ist an das Material Metall gebunden und kommt in einer von Menschen unberührten Umgebung nicht vor. In diesem Sinne möchte ich mit der Bezeichnung ‚Klänge‘ auch die kulturelle Herkunft unterstreichen, die sie von anderen akustischen Phänomenen unterscheidet.

Im Alltagsgebrauch ist ‚Klang‘ eine willkürliche Bezeichnung. Ob etwas als ‚Klang‘, ‚Geräusch‘ oder ‚Lärm‘ gedeutet wird, hat nicht nur kulturelle Gründe, sondern ist auch von Zeit und Ort abhängig. So wird die Nachbarin, die täglich schönste Melodien auf der Harfe erklingen lässt in der Nacht mit den selben Melodien zur Lärmbe­lästigung, und auch das Wasser rauscht bei der Klospülung scheinbar anders als in jedem Bach. Meine Verwendung von ‚Klang‘ soll im Weiteren all diese Phänomene zusammenfassen und sich nicht auf die subjektive Bewertung eines Lautes beschränken. Stattdessen will ich die aktive Komponente – „etwas zum Klingen zu bringen“ – betonen und ‚Klang‘ als Ergebnis einer kulturellen Handlung definieren. Dies scheint mir aus einer praktischen Perspektive insofern sinnvoll, als akustische Phänomene dadurch eindeutig identifizierbar sind. Ein Handyklingelton, der ein Vogelzwitschern nachahmt, ist bereits in seiner Form doppeldeutig – einerseits ein Alarmsignal, andererseits ein Tierlaut. In seiner Wahrnehmung durch die Umstehenden und den Handybesitzer oder die -besitzerin ist er aber kaum komplett erfassbar. Er kann ein Wecker, ein störendes Geräusch, ein Vogel, ein erwarteter Anruf, eine Erinnerung an den Frühling sein. Mit ‚Klang‘ will ich mich deshalb auf die allgemeine Bezeichnung eines objektiv erfahrbaren und messbaren, akustischen Phänomens menschlichen Ur-

⁵ Der Begriff ‚Laute‘ scheint mir sehr günstig zur Bezeichnung sämtlicher akustischer Phänomene, da er auf die Lautstärke verweist, die diese hörbar macht.

sprungs beschränken. Die kulturelle und soziale Bedeutung ist dabei stets vorhanden, da Klänge immer in einem Kontext, in Beziehung zu Menschen und Dingen stehen, die auf sie wirken und durch sie beeinflusst werden. Wie Michael Bull und Les Back in ihrer Einleitung zu *The Auditory Culture Reader* (2003) aufzeigen, sind Klänge, oder *sound*⁶, Teil von sozialen Prozessen und notwendig für deren Verständnis. Mit der Idee des *deep listening* schlagen sie eine methodische Herangehensweise zu sozialen Phänomenen vor, die die akustische Dimension mit einbezieht.

- Sound makes us re-think the meaning, nature and significance of social experience
- Sound makes us re-think our relation to community.
- Sound makes us re-think our relational experiences, how we relate to others, ourselves and the spaces and places we inhabit
- Sound makes us re-think our relationship to power. (Bull&Back 2003: 4)

2.1.2 Der Klang als materielle Kultur – das akustische Artefakt

This field of study centres on the idea that materiality is an integral dimension of culture, and that there are dimensions of social that cannot be fully understood without it. (Tilley e.a. 2006: 1)

Diese Charakterisierung der *Material Culture Studies* aus der Einführung zum *Handbook of Material Culture* (2006) deckt sich mit dem Zugang zur Untersuchung von *sound* von Bull und Back. Ich möchte sie verwenden, um auf den materiellen Aspekt von Klängen zu verweisen. Durch meine Definition von Klängen als messbare, objektiv erfahrbare Phänomene will ich sie auch als Teil der materiellen Kultur behandeln. Eine Charakterisierung des Artefaktes (des ‚mit Kunst Gemachten‘) von Julian Thomas (1996) soll dafür den Ausgangspunkt bilden.

A thing will have been formed from a particular material, whose characteristics it will continue to exhibit. [...] A thing will also have taken on a particular form or shape, which is clearly responsible for the way it shows up to us. The end which is to be achieved is also responsible for what a thing is. [...] Finally, some agency is responsible for bringing a thing about: in the case of the artifact, the artisan who fashioned it. (Thomas 1996: 71)

⁶ ‚*Sound*‘ fasst in seiner Bedeutung die Begriffe ‚Laut‘ und ‚Klang‘ zusammen, da im Englischen eine solche Differenzierung nicht möglich ist.

Schall und Klang

Klänge sind materiell, nicht nur weil sie vom Menschen körperlich gespürt werden können – besonders bei tiefen Frequenzen als Vibration oder hoher Lautstärke als Schmerz – sondern auch, weil sie ohne ein Material, ein Medium, nicht existent sind. Dazu Michael Dickreiter im *Handbuch der Tonstudiotchnik* (1997):

Wenn eine Schallquelle das sie umgebende Medium (z.B. Luft) zum Mitschwingen anregt, so entsteht um die Schallquelle eine sich ausbreitende Schallwelle, ein Schallfeld. Ohne Medium, also im Vakuum, wird kein Schallfeld erzeugt. (Dickreiter 1997: 2)

Eine Schallwelle breitet sich grundsätzlich kugelförmig von der Schallquelle weg mit Schallgeschwindigkeit (bei 10°C mit 338 Metern in der Sekunde) aus. Die Intensität nimmt mit zunehmender Entfernung ab und wird durch Reflexion (im physikalischen Sinn) und Absorption im Medium beeinflusst.

Die tonstudiotchnische Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Schall‘ birgt zwar durchaus Möglichkeiten der Erkenntnis dessen materieller Natur, ist aber aus anthropologischer Sicht beschränkt, da ihr die kulturelle und soziale Dimension fehlen. Dickreiter deutet dies selbst indirekt an indem er auf die Unvereinbarkeit der „physisch-akustischen“ und der „ästhetisch bzw. musikalisch-psychologischen“ Terminologien hinweist. So kann ein „musikalisch-psychologischer“ Klang, wie zum Beispiel der ‚Orchesterklang‘, „physikalisch-akustischen“ gesprochen Anteile eines ‚einfachen‘ oder ‚mehrfachen Klangs‘, eines ‚Schallimpulses‘ und von ‚Rauschen‘ enthalten (Dickreiter 1997: 53). Diese technischen Unterscheidungen erscheinen mir aber für eine anthropologische Betrachtung von Klängen nicht sinnvoll, da sie deren soziokulturellen Kontext zu Gunsten der Beschreibung der Qualität vernachlässigen. Dennoch muss man die physikalischen Eigenschaften von Schall in einem gewissen Maß berücksichtigen, da ein Klang nur in seiner Materialität, seinem Schallfeld, erfahrbar ist.

Der Klang als akustisches Artefakt

Im Sinne der Gestaltung des Mediums Luft ist Klang ein Artefakt wie ein Topf, ein Kleid oder ein Haus. Klänge sind dabei nicht immer selbständig, sondern oft Teil von anderen Artefakten, die, wie David Howes (2006) anmerkt, immer mehrere Sinne ansprechen.

Every artefact embodies a particular sensory mix. It does in terms of its production (i.e. the

sensory skills and values that go into its making), in the sensory qualities it presents, and in its consumption (i.e. the meanings and uses people discover in or ascribe to it in accordance with the sensory order of their culture or subculture). (Howes 2006: 166)

Im Gegensatz zu den akustischen Eigenschaften eines Artefaktes, verstehe ich unter einem ‚akustischen Artefakt‘ einen absichtlich produzierten Klang, dessen Form nicht zufällig, sondern das Ergebnis einer aktiven Gestaltung ist. Wie Thomas in seiner Charakterisierung von materiellen Dingen beschreibt, behalten diese stets die Charakteristik des Materials aus dem sie gemacht sind. Bei Klängen sind dies vorrangig die Unsichtbarkeit, Leichtigkeit und alles umgebende Eigenschaft von Luft, aber auch die Wände durchdringende Eigenschaft von Schwingungen. Der Unterschied zu anderen Artefakten, wie einem Tisch oder einer Skulptur, die ich im Weiteren als ‚permanente Artefakte‘ bezeichnen werde, liegt in der zeitlichen Dimension. Ein akustisches Artefakt kann nur in dem Moment wahrgenommen werden, in dem es hergestellt wird, da es aus Schwingung und Bewegung besteht, ein Prozess ist. Vergleicht man zum Beispiel einen Musiker mit einem Bildhauer, steht das Publikum des Musikers gewissermaßen in seiner Werkstatt und nimmt ihn im Prozess der Bearbeitung seines Musikstückes mit seinen musikalischen Werkzeugen wahr – und zwar sowohl mit den Augen als auch mit den Ohren. Wie Jean-Pierre Warnier (2001) mit Verweis auf Serge Tisseron anmerkt, ist dieser Prozess der Herstellung genauso wichtig wie die Dauerhaftigkeit eines Artefaktes.

To him [Tisseron, Anm.], the gestures of taking the photograph should be investigated, because all photographs have been taken, whereas few photographs are ever looked at. [...] [T]he fact of handling the camera [...] is a means of bringing within the material envelope of the camera and within the psychic envelope of the self an experience that goes too fast to be symbolized by sensori-motricity. (Warnier 2001: 16f)

In dieser Charakteristik besteht kein Unterschied zwischen akustischen und permanenten Artefakten, die ebenfalls einen Herstellungsprozess benötigen. Das Material des akustischen Artefakts ist sein ‚Klangraum‘, der Raum, den es ausfüllt, den es aber immer mit verschiedensten Lebewesen und anderen Dingen teilt. Das Werkzeug seiner Herstellung ist der ‚Klangkörper‘, der permanent ist und in seiner Form meist der gewünschten Form des Klangs folgt, wie dies zum Beispiel bei Musikinstrumenten der Fall ist. Ausnahmen bilden dabei die menschliche Stimme – jede Form von Gesang ist ein akustisches Artefakt – und auch Klänge, die aus ihrem ursprünglichen

Kontext genommen und in einen anderen gesetzt werden. So wird das schon erwähnte Vogelgezwitscher, eigentlich ein Tierlaut, durch Aufzeichnung und Verwendung als Handyklingelton zum akustischen Artefakt. Auch das Geräusch eines Traktors in einem Film ist nicht mehr nur Teil des Traktors, sondern ein absichtlich eingesetzter Klang, der eine bestimmte Stimmung erzeugen soll. Die Absicht und Gewolltheit sind für mich zentral für die Bezeichnung eines Klangs als akustische Artefakt, da sie den Klang als eigentliches Ziel in den Vordergrund stellen. Genauso bedeutend ist aber auch seine Reproduzierbarkeit, die eine Bearbeitung eines akustischen Artefakts ermöglicht. Ein zufällig entstehender Laut beinhaltet nicht das Kriterium der absichtlichen Form, das ich aufgestellt habe. Aufgrund ihrer zeitlichen Begrenztheit kann die Gestaltung von Klängen nur durch deren Wiederholung erfolgen. Ein Gespräch zähle ich deshalb nicht zu den akustischen Artefakten, da es ein relativ unkontrollierter und nicht abgeschlossener Vorgang ist. Die Gewolltheit seiner Form, seine Reproduzierbarkeit und die zeitliche Begrenztheit, sprich Abgeschlossenheit, sind die drei Kriterien für ein akustisches Artefakt, die es auch mit permanenten Artefakten gemeinsam hat. Der von Thomas angesprochene Handwerker, beziehungsweise die Handwerkerin (*artisan*) ist verantwortlich für die Form, die dem Ziel des Klanges entsprechend gewählt wird. Hierin liegt auch die Verwandtheit vom Klang der Kirchenglocke und dem Ruf des Muezzins, die beide von jemandem erzeugt werden, um möglichst gut gehört zu werden und möglichst viele Menschen zu berühren. Aber mehr dazu in einem späteren Kapitel.

2.2 Vom Hören von Dingen

Der Klang steht, wie jeder Bestandteil der materiellen Kultur immer auch in Beziehung zu seiner Wahrnehmung. Da gerade diese Wahrnehmung und ihr Verhältnis zur Praxis im Zentrum dieses Textes stehen, möchte ich hier meinen theoretischen Zugang zum Hören darlegen. Dabei will ich mich zuerst mit dem Gehörsinn⁷ an sich, dann mit der Wahrnehmung materieller Kultur und schließlich mit der sozialen und kulturellen Dimension des Hörens auseinandersetzen.

⁷ Ich verwende hier ‚Gehörsinn‘, da damit nicht nur die Leistung des Ohrs, sondern auch die Interpretation des Gehirnes bezeichnet werden soll.

2.2.1 Über den Gehörsinn

Hören und Tasten treffen sich, wo die niedrigen Frequenzen des hörbaren Tons in fühlbare Schwingungen (bei etwa 20 Hertz) übergehen. Hören ist eine Art Tasten aus der Ferne, und die Intimität des ersten Sinnes vereinigt sich mit Geselligkeit, wann immer Leute zusammen kommen, um sich etwas Besonderes anzuhören. (Schafer 1983:19)

Der Raymond Murray Schafer streicht hier eine Qualität des Gehörsinnes heraus, die ich bereits in Kapitel 2.1 angedeutet habe. Auf einer physikalischen Ebene funktioniert dieser Sinn über die Schwingungen, aus denen ein Klang besteht. Ein akustisches Artefakt wird somit eigentlich mit den Ohren ‚ertastet‘, da das Material, aus dem es besteht, die Luft ist, die die Rezipientin⁸ umgibt. Die Empfindung eines akustischen Ereignisses ist aber, wie die gesamte Wahrnehmung, immer subjektiv und kann, wie Dickreiter anmerkt, nicht mit den gleichen Kriterien wie die Schallquelle beschrieben werden (Dickreiter 1997: 108f). Trotz dieser Subjektivität der Lautwahrnehmung besteht aber auf neurologischer Ebene dennoch ein direkter Zusammenhang zwischen einer Schallquelle und dem Laut, den sie erzeugt. Rizzolatti, Fogassi und Gallese beschreiben diesen Zusammenhang anhand einer Untersuchung der Reaktion der *F5 mirror neurons*, einer Region des menschlichen Gehirnes.

We recorded the mirror neurons while a monkey was observing a hand motor act, such as ripping a sheet of paper or breaking a peanut shell, that is accompanied by a distinctive sound. Then we presented the monkey with the sound alone. We found that many F5 mirror neurons that had responded to the visual observation of acts accompanied by sounds also responded to the sounds alone, and we dubbed these cell subsets audiovisual mirror neurons. (Rizzolatti/Fogasse/Gallese 2006: 32).

Dieses Verhalten der Spiegelneuronen (*mirror neurons*) deutet an, dass Klänge und alle anderen akustischen Ereignisse als Handlungen und Prozesse wahrgenommen werden, die an Lebewesen und/oder Dinge⁹ gebunden sind. Für das akustische Artefakt bedeutet dies, dass es in der menschlichen Wahrnehmung immer auch der Akt seiner Herstellung ist. Dies gilt allerdings nur, wenn die Art und Weise der Erzeugung

⁸ Mit ‚Rezipientin‘ meine ich natürlich beide Geschlechter. Der Einfachheit halber – dieser Begriff wird des Öfteren im Verlauf des Textes vorkommen – und auch, um mich explizit von einer androzentrischen Perspektive zu distanzieren, wähle ich hier die weibliche Form.

⁹ Mit dieser Bezeichnung fasse ich alle Bestandteile der ‚unbelebten‘ Umgebung des Menschen zusammen, das heißt zum Beispiel Wasser, Stein, aber auch die gesamte materielle Kultur.

eines akustischen Artefaktes der Rezipientin bekannt ist. So werden Laute auch immer als Ergebnisse bestimmter Prozesse gedeutet, selbst wenn sie einen anderen Ursprung haben. Ein gutes Beispiel dafür sind die Lautsprecherdurchsagen an vielen Bahnhöfen. Die ‚weibliche‘ Stimme, die bei diesen zu hören ist, wird heute basierend auf einer Analyse des Klangspektrums der menschlichen Stimme mittels eines Computerprogramms künstlich erzeugt. Obwohl ich mir dessen vollkommen bewusst bin, stelle ich mir stets eine weibliche Person vor, die diese Durchsage macht (und interessanterweise einer österreichischen Nachrichtensprecherin ähnlich sieht). Im Prozess der Wahrnehmung eines Klanges sind somit der Klangkörper und die Klangerzeugung impliziert.

Durch die Charakteristik von Lauten, sich möglichst gleichmäßig im Medium Luft auszubreiten, entsteht gewissermaßen ein ‚Lautteppich‘, ein dichtes Geflecht, in dem die verschiedenen Laute zu einem neuen verwoben sind. Der menschliche Gehörsinn nimmt aber nicht den Teppich wahr, sondern kann einzelne Laute herausfiltern. Dies wird vor allem im Vergleich von Hörerfahrung und akustischer Aufzeichnung offensichtlich. So registriert zum Beispiel ein Mikrofon auch den summenden Heizkörper, während der menschliche Gehörsinn diesen ausblendet und sich nur auf die vorgetragene Klaviersonate konzentrieren kann. Auf der Aufnahme klingt das Summen, das man vorher ‚nicht gehört‘ hat dann unnatürlich laut. Im Gegensatz zum Mikrofon kann der Gehörsinn zwischen verschiedenen Lauten differenzieren und sich auf den einen konzentrieren, während alle anderen in den Hintergrund geschoben werden.¹⁰ Man kann also zwischen passivem, undifferenziertem ‚Hören‘ (*hearing*) und aktivem, konzentriertem ‚Zuhören‘ (*listening*) unterscheiden. Diese Kategorisierung darf aber nicht als absolut verstanden werden, wie Hillel Schwartz (2003) aufzeigt:

Listening itself might well be indiscriminate and automatic, as for example with telegraph and telephone operators, and hearing might well be specific and voluntary, as with hypnotic commands, only some of which would be ‚heard‘ and acted upon (the best hypnotist cannot command a person to commit suicide). (Schwartz 2003: 488)

Der Einwand von Schwartz ist zwar zu einem gewissen Maß berechtigt, dennoch scheint mir eine Unterscheidung von ‚Hören‘ und ‚Zuhören‘ schon aus der eigenen Erfahrung sinnvoll. Der Gehörsinn ist nicht nur passiv den Lauten seiner Umgebung ausgesetzt, sondern kann aktiv, wenn auch oft unbewusst, in seiner akustischen Um-

¹⁰ Erst dadurch werden Gespräche in gut besuchten Lokalen und Diskotheken, in denen der Lautstärkepegel relativ hoch ist, sowie deren Fortbestand als Orte sozialen Austausches ermöglicht.

gebung wählen, was er in den Vordergrund stellt und was er ‚überhört‘, ein Aspekt, auf den ich später noch zurückkommen werde.

2.2.2 Die soziale und kulturelle Dimension des Hörens

Wie ich den Klang als soziokulturelles Phänomen beschrieben habe, so hat auch der Gehörsinn eine soziale und kulturelle Dimension. Diese will ich mit der Bezeichnung ‚Hören‘, im Gegensatz zum ‚Gehörsinn‘, unterstreichen. Ich verstehe darunter einen Vorgang oder eine Handlung – im Sinne von ‚Zuhören‘ – die sowohl kulturell als auch sozial geprägt ist.

Hören ist im Grunde ein soziales Ereignis. Alle, die sich im gleichen Klangraum befinden, haben, rein technisch, physikalisch betrachtet, eine ähnliche akustische Erfahrung. Eine Vorlesung an der Universität ist insofern nicht nur sozial, weil Menschen zusammenkommen, sondern ist auf der akustischen Ebene durch die gemeinsame Wahrnehmung des Vortragenden eine soziale Praxis. Bull und Back weisen mit der Aussage: „Sound connects us in ways vision does not“, (Bull&Back 2003: 6) auf den sozialen Unterschied zwischen Gehör- und Sehsinn hin. Dieser besteht in der relativen Perspektivlosigkeit des ersten im Vergleich zum zweiten und somit einer Gleichheit in der Wahrnehmung, die mit der durchdringenden Qualität und der gleichmäßigen Ausbreitung von Schall zusammenhängt. Im Kino sieht man zum Beispiel nicht von allen Plätzen gleich gut, der Soundtrack des Filmes ist aber für alle identisch. Diese soziale Dimension des Hörens werde ich in Kapitel 3.2 noch ausführlicher besprechen.

Die kulturelle Dimension des Hörens drückt sich vor allem in der kulturellen Bewertung der menschlichen Sinne aus. Alain Corbin (2003) verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff *culture of the senses*. Diese ist, wie auch Howes anmerkt, unter anderem in der materiellen Kultur erkennbar.

[M]aterial culture, in addition to materializing social relations and symbolizing the cosmos, gives expression to a particular set of sensual relations. (Howes 2006: 162)

Als Beispiel aus der Architektur bringt Howes den europäisch-bürgerlichen Balkon, von dem man beobachten kann, ohne berührt zu werden. Dem stellt er die fensterlosen Räumen bei den Wolof im Senegal gegenüber, die den Sehsinn eher beschränken und den Tastsinn fördern. Dies geht laut Howes mit einer Bewertung des Tastens als

sozialem Sinn und des Sehens als Mittel der Aggression und Überschreitung bei den Wolof einher (Howes 2006: 168). Die *culture of the senses* ist, wie Constance Classen anmerkt, aber nicht statisch, sondern dynamisch und verändert sich im Lauf der Zeit.

The history of the senses, for example, reminds anthropologists that sensory models are not static, but develop and change over time. Within the West, as noted earlier, a rise can be traced in the cultural importance of sight and a decline in the importance of the non-visual senses from the Middle Ages to modernity. (Classen 1997: 409)

Die kulturelle Bewertung der Sinne und ihre Hierarchisierung stehen bei Howes auch in einem Verhältnis zur Gesellschaft. Er sieht die Rangordnung der Sinne immer mit auch mit der sozialen Ordnung verbunden, wobei die erste auch verwendet wird, um die zweite herzustellen.

Within each social field, as well, sensations deemed relatively unpleasant or dangerous will be linked to ‚unpleasant‘, ‚dangerous‘ social groups. (Howes 2006: 164f)

Diese Hierarchie der Sinne wird auch von Karin Bijsterveld (2003) mit Verweis auf Theodor Lessings Text *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens* thematisiert. Lessing beschreibt darin im Rahmen einer Debatte über ‚Lärmverschmutzung‘ in Städten den Lärm als „anti-intellektuell“.

In fact, noise was the ‚vengeance‘ of the labourer working with his hands against the brainworker who laid down the law to the former. Silence, on the other hand, was the sign of wisdom and justice. ‚Culture‘, Lessing stressed, ‚embodied the genesis of keeping silent‘. (Bijsterveld 2003: 167)

Diese Haltung Lessings ist auch mit Aussagen über Immigranten vergleichbar, die „so viel Lärm machen“ oder deren Essen „so stinkt“. Was ich hier aber interessanter finde als die Hierarchisierung der Sinne, ist die kulturelle Bewertung bestimmter Sinneserfahrungen. Wieso ist ein Geruch ein „Duft“ und ein anderer ein „Gestank“? Was macht den Unterschied zwischen „Musik“ und „Lärm“, der ja nicht in der physisch-technischen Dimension zu finden ist? Die von Howes angesprochenen Hierarchisierung der Sinne greift hier etwas zu kurz, da schon auf der Ebene einzelner Sinneserfahrungen eine Rangordnung besteht. So wurden, wie Bijsterveld schreibt, die Laute der ‚Natur‘¹¹, das heißt ohne Einwirkung des Menschen, in den europäischen und

¹¹ Ich distanzieren mich hier von einer Definition von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ als zwei unterschiedlichen Bereichen. Vielmehr verstehe ich beide, im Sinne Ingolds (siehe 1993: 164), als Teil eines gemeinsamen Prozesses.

nord-amerikanischen Anti-Lärm-Bewegungen durchgehend positiv bewertet (Bijsterveld 2003: 169). Dabei können solche ‚natürlichen‘ Laute durchaus eine Lautstärke haben, die, kämen sie aus der Nachbarwohnung, unweigerlich eine Lärmbelästigungsklage nach sich zögen.

2.2.3 Die Erfahrung von materieller Kultur

Julian Thomas legt in seiner Betrachtung der Wahrnehmung materieller Kultur eine ganzheitliche Betrachtung von Artefakten nahe. Dieser Zugang scheint mir auch für Klänge sinnvoll.

Instead of breaking things down through the more and more precise description of separate attributes, we should perhaps be considering how artefacts explode out into other things, exploring their networking or following their genealogies. [...] [E]very material thing is connected in numbers of ways to other things, and which of these connections are drawn on in the way that it shows up to us depends upon the way in which they are disclosed. (Thomas 1996: 79)

Der Mensch erfährt materielle Kultur immer in einem Kontext, das heißt in einem gewissen Raum, zu einer gewissen Zeit und in gewissen sozialen und kulturellen Zusammenhängen. Wie Thomas an anderer Stelle hinweist, nimmt der Mensch immer nur Ganzheiten, Kontexte, Projekte und Beziehungen anstatt isolierter Objekte wahr (Thomas 2006: 47). Somit werden Dinge in verschiedenen Zusammenhängen verschieden wahrgenommen, wie das Beispiel des Handyklingeltons schon gezeigt hat. Thomas bringt mit Verweis auf Heidegger die praktischen Kategorien „present-at-hand“ und „ready-to-hand“ (Thomas 2006: 46). Damit bezeichnet Heidegger zwei unterschiedliche Formen der Erfahrung von Gegenständen – einerseits des Gegenstandes an sich, andererseits desselben als Mittel, um etwas anderes zu erreichen. Bei einem Trinkbecher in einer archäologischen Ausstellung stehen zum Beispiel eher das Material, die Form und die Verzierung im Vordergrund, im Kontext eines Abendmahls ist aber seine Eigenschaft, Flüssigkeiten halten zu können, weitaus bedeutender. Diese Kategorisierung der Wahrnehmung ist auch auf Klänge anwendbar. Die ästhetische Qualität und die Lautstärke des Motorengeräusches werden für den Autokäufer oder die -käuferin eine größere Rolle spielen als für Passanten beim Überqueren der Straße. Diese nehmen das Brummen als ein Warnsignal wahr, *ready-to-hand*.

Die kontextbedingte Erfahrung und Wahrnehmung von Artefakten bezieht sich bei Thomas besonders auf den materiellen Kontext. Er spricht dabei von einem *bodily understanding*, einer körperlichen Vertrautheit mit Dingen, die durch tägliche Interaktion mit diesen entsteht (Thomas 1996: 86). Jean-Pierre Warnier (2001) weist ebenfalls auf die körperlicher Ebene bei der Erfahrung materieller Kultur hin. Bei ihm ist das Verständnis der materiellen Umwelt Teil der Entwicklung des Selbstbildes eines Menschen, ein Prozess, den er in Anlehnung an Michel Foucault *subjectivation* nennt.

The process of subjectivation is a confrontation with other subjects mediated by moving in a material world. In such a confrontation the subject finds a number of givens that are required for it to structure its own desire. (Warnier 2001: 12)

Die gegebenen Parameter sind bei ihm, unter Anderem, der eigene, geschlechtliche Körper, die soziale Umgebung und die materielle Kultur. In dieser Konstellation erfährt der Mensch seine Umwelt, deutet sie und entwickelt Handlungsweisen. Im Gegensatz zum Konzept des *habitus* in der Theorie der Praxis von Pierre Bourdieu (2000) bezieht Warnier die materielle Kultur in den Prozess der *subjectivation* mit ein und erkennt sie sogar als essentiellen Bestandteil davon. Dies gilt meiner Ansicht nach auch für die akustische Umgebung des Menschen – für das Klingeln des Weckers, das einen jeden Tag aus dem Schlaf holt, genauso, wie für das Läuten der Glocken des Dorfes, in dem man aufgewachsen ist, und die immer „am schönsten“ klingen.

2.3 Klang und Raum

Nachdem ich den Klang und seine Beziehung zur Wahrnehmung beschrieben habe, möchte ich in diesem Kapitel den Klang und seine Wahrnehmung im Verhältnis zu dem Raum, in dem beide stattfinden, behandeln. Dieser Raum ist bei den Klängen, die ich hier behandeln werde, meistens ‚öffentlich‘ – nicht in dem Sinn, dass er allen zugänglich ist, sondern wegen der speziellen Qualität von akustischen Ereignissen, die Michael Bull treffend bezeichnet.

Sound is no respecter of ‚private‘ space as it is multiple and amorphous. (Bull 2000: 116)

Die durchdringende Eigenschaft von Schall besteht darin, dass er als Schwingung nicht an ein Medium gebunden ist und von einem ins andere übergehen kann. Die „eigenen vier Wände“ bieten keinen absoluten Schutz vor dem Lärm der Straße. Die Unterscheidung zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ ist für einen Klang großer Lautstärke nur von zweitrangiger Bedeutung. Somit spielen Klänge im gesamten Raum, in dem sich Menschen bewegen und miteinander interagieren, eine Rolle in Bezug auf menschliche Wahrnehmung und Praxis.

2.3.1 Die *soundscape*-Forschung

I needed a word to describe this turbulence of pleasure and pain my ears were experiencing from the moment I awoke until long after I had closed my eyes at night. The word *soundscape* occurred to me. I think I invented it, deriving it from *landscape*, but I may have borrowed it from somewhere. It doesn't matter. I used it as a neutral word to imply all or any acoustical environments [...] any environment that one might temporally frame for study. (Schafer 1994: 12)

Auch wenn er sich nicht sicher ist, ob die Bezeichnung von ihm stammt, gilt der kanadische Komponist Raymond Murray Schafer als Begründer der *soundscape*-Forschung. Die Idee hinter dem von ihm 1970 an der Simon Fraser University ins Leben gerufenen *World Soundscape Project* war die Untersuchung aller akustischen Phänomene und deren Entwicklung, um mögliche Muster zu erkennen und die Prinzipien des *soundscape design* beschreiben zu können (Schafer 1994: 13). Mit dem Wort *design* rückte er vor allem den Menschen als beeinflussenden Faktor des *soundscape* in den Vordergrund, wie er schon zu Beginn seines Buches *Klang und Krach* (im Original: *The Tuning of the World*) andeutet.

„Ist die globale Lautsphäre eine freie Komposition und mithin unserer Kontrolle entzogen oder sind wir ihre Komponisten und Musikanten, verantwortlich für ihre Form und Schönheit?“ (Schafer 1983: 9)¹²

Diese Fokussierung auf die menschliche Dimension der akustischen Umgebung, oder Lautsphäre, hat aber den Nachteil, dass Laute nicht-menschlichen Ursprungs bei Schafer eine gewisse Unterbewertung erfahren, die ich als nicht gerechtfertigt sehe.

¹² Der Begriff „Lautsphäre“ in der deutschen Übersetzung weicht deutlich von der Übersetzung für *landscape* – nämlich Landschaft – ab. Ich möchte ihn aber, aus Gründen, die ich noch ausführen werde, einer Wortneuschöpfung wie „Klangschaff“ vorziehen.

Das Rauschen des Meeres oder eines Flusses ist nicht weniger prägend für eine Landschaft als eine Autobahn.

In seiner Charakterisierung des *soundscape*s spielt der Raum, in dem ein Laut zu hören ist, eine große Rolle. Dabei sind vor allem die „Grundtöne“ (*keynote sounds*), die akustischen Merkmale von Orten, von Bedeutung.

Grundtöne hört man nicht immer heraus; sie werden überhört, aber nicht übergangen, denn sie werden zu Hörgewohnheiten [*listening habits*], die sich unbewusst festsetzen. (Schafer 1983:16)

Grundtöne sind Charakteristika einer Landschaft, die so sehr mit der Wahrnehmung derselben verwoben sind, dass sie jemand, der sich länger in dieser Umgebung aufhält, für normal hält und nicht mehr ständig aktiv wahrnimmt. Sie werden zu gewohnten Lauten, Hörgewohnheiten, die durch (akustische) Sozialisation oder bereits längere Anwesenheit entstehen. Dazu gehören die Hörner von Schiffen im Hafen genauso wie das kontinuierliche Brechen der Wellen an der Kaimauer, Traktorengeräusche auf dem Feld genauso wie Vogelgezwitscher, das Brummen von Autos genauso wie spielende Kinder auf einem Sportplatz nach Schulschluss. Je nach Dichte des Grundtonspektrums unterscheidet Schafer zwischen *high-fidelity* und *low fidelity* (Schafer 1983: 59). *Fidelity* bezeichnet hier die Klangtreue, spricht also die Wahrnehmbarkeit von Lauten an. Diese nimmt laut Schafer ab, wenn es mehr ‚Störgeräusche‘ gibt. Das Zirpen einer Grille ist auf einem Feld besser hörbar als auf einem Bahnhof. Das Feld ist somit ein *high-fidelity soundscape*, der Bahnhof ein *low-fidelity soundscape*. Natürlich ist hier auch die zeitliche Dimension zu berücksichtigen, da man die Grille um vier Uhr früh auf dem Bahnhof sehr wohl wahrnehmen wird, jedoch nicht, wenn der Traktor über das Feld fährt.

Neben Grundtönen, die sich vor allem durch ihre Unauffälligkeit auszeichnen, beschreibt Schafer auch Klänge, „auf die man hören *muss*, weil sie akustische Warnzeichen [*signals*] sind: Glocken, Pfeifen, Hörner und Sirenen“ (Schafer 1983: 17). Wie das von mir gebrachte Beispiel der Schiffhörner im Hafen andeutet, muss man hier zwischen der Intention und der Wahrnehmung eines Lautes unterscheiden. So ist zum Beispiel eine Autohupe Bestandteil der städtischen Lautsphäre, und obwohl sie mit der Intention verwendet wird, jemanden zu warnen, wird sie nicht von jedem, der sie hört auch so wahrgenommen. Der Autofahrer, der nicht bemerkt hat, dass die Ampel schon grün ist, wird eher die Intention der Hupe verstehen, als die Angestellte, die

gerade, einen Kaffee trinkend, ein Stockwerk höher aus dem Fenster lehnt, und sich über den Lärm der Stadt ärgert.

Eine weitere Eigenschaft von Lauten, die Schafer anspricht, ist ihre räumliche Wirkung und die dadurch mögliche akustische Abgrenzung eines Territoriums, die er auch am Beispiel von Vögeln beschreibt (Schafer 1983: 47). Diese akustische Abgrenzung geht aber immer mit einer akustischen Verbindung einher, da nur der die Grenze erkennt, der den Klang, durch den sie kommuniziert wird, auch als solche wahrnimmt und deutet. Territoriale Laute hängen insofern immer mit ihrer ethnischen Bedeutung zusammen, da sie ein ‚Innen‘ und ein ‚Außen‘ erzeugen, das nicht von der räumlichen Position des wahrnehmenden Individuums abhängt, sondern von seiner Interpretation des Lautes als einer bestimmten Gruppe zugehörig. Ein paar Jugendliche, die im Park Technomusik aus einer tragbaren Stereoanlage hören, erzeugen dadurch, wenn auch nicht unbedingt bewusst, ein Territorium, das manche meiden, andere anziehend finden werden.

Die hier ausgeführte Charakterisierung des *soundscape* ist nur ein Auszug aus Schafers Darstellung. Ich habe mich dabei vor allem auf Aspekte konzentriert, die im Verlauf meiner Forschung von Bedeutung waren und mir auch aus einer anthropologischen Perspektive nachvollziehbar erscheinen. Seine Terminologie, die sich stark an musiktheoretische Begriffe anlehnt, ist teilweise unpraktisch. So sind zum Beispiel „Grundton“ oder „Komposition“ irreführend, da sie den akustischen Aspekt von Handlungen, wie den Klang des Schmiedehammers auf dem Amboss, überbewerten und von der Handlung abstrahieren, anstatt sie als integralen Bestandteil derselben zu betrachten. Schafers musiktheoretische Perspektive behandelt das *soundscape* als Komposition und konzentriert sich sehr stark auf die Wahrnehmung, und vermisst auch den Prozess der Klangerzeugung, der meist unwillkürlich erfolgt, ausreichend zu behandeln. Weiters versäumt der Begriff ‚*soundscape*‘, den er dem ‚*landscape*‘, der Landschaft, gegenüberstellt, die Einheit von Klang und Raum, sowohl auf materieller Ebene als auch auf Ebene der Wahrnehmung, zu verdeutlichen.

2.3.2 Raum und Zeit – *landscape* und *taskscape*

Um das *soundscape* in die Landschaft, den Lebensraum des Menschen integrieren zu können möchte ich, erstens, den Begriff durch die deutsche Bezeichnung ‚Lautsphäre‘ ersetzen. Dadurch ist einerseits der begriffliche Gegensatz zu *landscape* beseitigt, andererseits entspricht ‚Lautsphäre‘ auch der kugelförmigen Ausbreitung von Schall – der vom Griechischen *sphaira* stammenden Ausdruck ‚Sphäre‘ heißt nichts anders als Kugel. Zusätzlich ergibt sich auch die Assoziation mit den Zonen der Erdatmosphäre, insbesondere der ‚Biosphäre‘. Damit wird in den Naturwissenschaften der belebte Bereich des Planeten bezeichnet, sowohl unter als auch über der Erdoberfläche. Diese Verbindung von Leben und Laut verweist auch auf zweitens, das Verständnis von Landschaft (*landscape*)¹³ als dynamischem Prozess, das Tim Ingold in seinem Text *The Temporality of the Landscape* (1993) nahe legt.

[W]here land is thus quantitative and homogenous, the landscape is qualitative and heterogeneous [...], a contoured and textured surface replete with diverse objects – living and non-living, natural and artificial. (Ingold 1993: 154)

Ingolds Verständnis von *landscape* basiert auf einer *dwelling perspective*, der Betrachtung des Raumes durch die Menschen, die darin leben (Ingold 1993: 156). Diese *dwelling perspective* entspricht dem von Thomas erwähnten *bodily understanding* der materiellen Umgebung. Einen ‚Ort‘ zu bewohnen ist eine körperliche Aktivität, einerseits durch physische Bewegung, andererseits durch sinnliche Erfahrung. Dem englischen Begriff *landscape*, der vor allem die Form, das ‚Aussehen‘ betont (Ingold 1993: 156f), stellt Ingold die Wortneuschöpfung *taskscape* gegenüber. Damit bezeichnet er die Gesamtheit der Praktiken des Lebens in einer Landschaft (Wohnen, Nahrungsaufnahme, kulturelle und soziale Aktivitäten, und so weiter). In der Perspektive des Bewohners, der Bewohnerin unterscheiden sich *landscape* und *taskscape* vor allem in ihrer sinnlichen Wahrnehmung.

[I]ntuitively, the landscape seems to be what we see around us, whereas the taskscape is what we hear. (Ingold 1993: 162)

Ingold verweist hier auf die Prozesshaftigkeit von Lauten und ihre Bedingtheit durch Aktivitäten, die ich schon in Kapitel 2.1 besprochen habe. Das *taskscape* enthält somit auch die gesamte Lautsphäre, weil alle Laute an Handlungen gebunden sind. Für In-

¹³ Aus Gründen der begrifflichen Kohärenz verwende ich im Weiteren die englischen Bezeichnungen.

gold sind *taskscape* und *landscape* aber nur aus der *dwelling perspective* zwei getrennte Bereiche.

If, as Mead argued (1977[1938]: 97), every object is to be regarded as a ‘collapsed act’, then *the landscape as a whole must likewise be understood as the taskscape in its embodied form*: a pattern of activities ‘collapsed’ into an array of features. (Ingold 1993: 162)

Mit ‚*embodiment*‘ meint Ingold die Verkörperung des Lebenszyklus von Organismen, wobei er der Welt selbst den Charakter eines Organismus zuschreibt. Durch die Verortung menschlichen Handelns „within the process of the becoming of the world as a whole“ (Ingold 1993: 164) löst Ingold die Dichotomie von *landscape* und *taskscape* in dem Verständnis auf, dass *landscape* an sich temporär und ständig im Wandel ist.

Ingolds Ansatz verweist auf die Einheit von Klang und dem Raum, in dem er klingt, ein Gedanke, den schon der Begriff ‚Klangraum‘ andeutet. Ein Klang ist immer auch der Raum in dem er klingt, sozusagen ein räumliches Phänomen. Durch die Temporalität, die temporäre und bewegte Charakteristik von Raum, wirkt sich die Lautsphäre aber auch auf den Raum selbst und seine Wahrnehmung aus.

2.3.3 Die Produktion von Orten

Im Gegensatz zum Begriff ‚Raum‘, den ich hier als analytische Bezeichnung verwende, steht ‚Ort‘ in diesem Text für eine Betrachtungsweise von Raum entsprechend der *dwelling perspective* oder des *bodily understanding*.

This intimate closeness is the outcome of inhabiting a space, and it is through inhabitation that a space becomes a place. (Thomas 1996: 86)

Der Lebensraum¹⁴ ist immer im Austausch mit seinen Bewohnern und Bewohnerinnen, die in ihm leben und ihn gestalten. Orte sind bestimmte Stellen in diesem Lebensraum, die durch die Bewegung von Lebewesen entstehen, wie Ingold am Beispiel Pieter Bruegels Bild *The Harvesters* zeigt (Ingold 1993: 167ff). Ein Baum wird ein Ort der Rast bei sommerlicher Hitze, ein Kirchenplatz ein Ort der Zusammenkunft, eine Wegkreuzung ein Ort der Entscheidung oder der unerwarteten Bekanntschaft. Solche Orte sind aber nicht das Ergebnis zufälliger Prozesse, sondern, mit den Worten von Thomas: „are produced and consumed in strategic ways“ (Thomas 1996: 91).

¹⁴ Ich verwende ‚Lebensraum‘ als analytische Bezeichnung des Raumes in dem sich ein Lebewesen bewegt.

Diese Strategien sind im Sinn von Bourdieus *habitus* als verinnerlichte „Spielregeln“ zu verstehen – als „strukturelle Tendenzen des in einem Feld üblichen, erwarteten und insofern vernünftigen Verhaltens“ (Zips 2003: 87). Das ‚Feld‘ ist dabei sowohl sozial als auch materiell und die Interaktion findet nicht nur mit anderen Menschen, sondern auch mit dem Lebensraum und den darin vorgefundenen Dingen statt. Wie Barbara Bender anmerkt, entwickelt sich so der *habitus*, oft über vollkommen unartikulierte Wege, als „knowledge learned through the encounter with the world“ (Bender 2006: 305).

Mit Verweis auf Henri Lefebvre deutet Bender die verschiedenen Dimensionen räumlicher Produktion an.

Henri Lefebvre [...] creates an interwoven dialogue between what he calls ‚spatial practice‘, the way spaces are generated and used (usually by those with power); ‚representations of space‘ – the rhetoric of spatial practice – and ‚spaces of representation‘ – lived spaces as produced and modified by the inhabitants. (Bender 2006: 305)

Die „räumliche Praxis“ erfolgt auch in der Lautsphäre. Michael Bull (2000) und Jean-Paul Thibaud (2003) zeigen am Beispiel des Walkmanhörens in der Stadt, wie die persönliche Erfahrung von Raum über die akustische Ebene beeinflusst und individuell gesteuert werden kann. Der Walkmannbenutzer und die Walkmanbenutzerin schaffen sich mit Hilfe des Kopfhörers und des Lautstärkereglers einen eigenen, in gewissem Sinne ‚privaten‘ Raum, der von äußeren akustischen Einflüssen relativ frei ist.

Der Gedanke, dass Orte, sei es bewusst oder unbewusst, produziert und verändert werden, führt auch zur Frage nach der Macht der Gestaltung. Bull und Back stellen dieselbe Frage, wie schon erwähnt, auch in Bezug auf die Lautsphäre (Bull und Back 2003: 4). Da diese immer eine Dimension eines Ortes ist, können durch sie auch Orte oder eine Landschaften gestaltet werden. Ein interessantes Beispiel bieten hier Ruhe-zonen im öffentlich zugänglichen Raum, also eigentlich eine räumliche Praxis der Unterdrückung von Lauten. Schafers Aussage „Silence equals Power“ (Schafer 1994: 16) mag hier zwar etwas extrem anmuten, da Stille auch, wie im Fall von Krankenhausarealen, Ausdruck von Respekt vor andern sein kann. Andererseits ist Stille dennoch ein Zeichen der Machtposition derer, die sie herbeizuführen vermögen – wie zum Beispiel die Stille, die der Richters mit seinem Hammer im Gerichtsaal erzeugt. Orte der Stille sind somit auch oft Orte der Kontrolle, da erstens meist jemand für Stille sorgen muss, und zweitens jeder Laut, den man von sich gibt, gut zu hören ist.

Neben der Macht der Kontrolle der Lautsphäre gibt auch Klänge und Laute, die aufgrund der Kontexte ihrer Entstehung und Erfahrung selbst Macht ausdrücken und auch ausüben. Schafer verwendet den Ausdruck „imperialistische Laute“, den er auch genauer definiert.

Wenn die Macht eines Lautes ausreicht, um ein großes akustisches Profil zu schaffen, können wir ihn imperialistisch nennen. (Schafer 1983: 105)

Das „akustische Profil“ ist als die Erkennbarkeit eines Lautes und seine Unterscheidbarkeit von anderen Lauten zu verstehen. Je mehr Menschen diesen Laut erkennen können, desto größer ist sein akustisches Profil. In diesem Sinn hat der Donnerschlag das wahrscheinlich größte und am stärksten ausgeprägte Profil. Er übt aber auch direkt akustische Macht aus indem er durch seine Lautstärke alle anderen Laute überdeckt und somit zum ‚Verstummen‘ bringt. Der ‚Kanonendonner‘ ahmt diese Phänomene nach und macht sich das Profil des Donners zu Nutze, bringt aber zusätzlich bei allen, die ihn im Kontext des Krieges erfahren haben, die Assoziation der Zerstörung mit sich. Ein ausgeprägtes Profil hat ein Laut aber weniger auf Grund seiner Lautstärke, sondern vor allem durch seine Verbreitung. Titelmelodien von Fernsehserien und Klingeltöne von Mobiltelefonherstellern sind Beispiele, die vor allem durch ihre Allgegenwärtigkeit wirken. Dadurch zeigt sich, dass für die Prägung eines Klangprofils auch eine gewisse Macht vorausgesetzt ist.

Zwar steht das Thema der Macht nicht im Zentrum dieses Textes, dennoch ist es wichtig anzumerken, dass nicht jeder die Macht hat die Lautsphäre zu gestalten. Die Anwesenheit und Abwesenheit bestimmter Klänge in der Lautsphäre kann somit auch Auskunft über herrschende Machtverhältnisse geben. Schafers Bezeichnung des „imperialistischen Lautes“ scheint mir aber dennoch für eine praktische Perspektive nicht sehr sinnvoll, da er sich auf die vielfältigen, symbolischen Bedeutungen von Klängen konzentriert und die praktische Bedeutung vernachlässigt. Seine Beschreibung unterstreicht aber dennoch die Beziehung zwischen Präsenz, Wahrnehmung und Bedeutung von Klängen, die in diesem Text eine zentrale Rolle spielt. Muezzinruf und Kirchenglockenklang sind zwei Klänge die durch ihr starkes Profil Orte – im Sinn von Lefebvres *spaces of representation* – prägen, und auch direkt mit bestimmten Orten verbunden werden.

2.4 Bewegung im Raum/ Raum in Bewegung

[A]s neither place nor context nor self stays put, things are always in movement, always becoming. (Bender 2001: 4)

Wenn ich in diesem Text von Migration und den damit verbundenen Erfahrungen spreche, ist zu berücksichtigen, dass Raum, Mensch und materielle Kultur nicht statisch und starr, sondern ständig in einem Prozess der Entwicklung sind. In diesem Sinn deckt sich Benders Aussage mit Ingolds Verständnis von Lebensraum als dynamischem Vorgang. Die Landschaft, die statisch zu sein scheint, ist immer Ergebnis von Prozessen und somit ständig im Wandel. Die Bewegung von Menschen im Raum ist aus anthropologischer Sicht zentral in diesen Prozessen, da durch sie Räume mit Pfaden durchzogen und mit Bedeutungen aufgeladen, sprich, kultiviert werden. Die Interaktion der Menschen, die sich in diesen Räumen bewegen, der Wechsel einzelner Personen von einem sozialen Feld in ein anderes, ist eine zusätzliche Dimension der Veränderung. Sie wirkt einerseits auf bestehende Netzwerke ein und führt andererseits zur Entstehung neuer Formen, die die Wege der Menschen als kulturell und sozial tätige Personen ausdrücken. Wie Menschen und permanente Artefakte bewegen sich auch Klänge im Raum, treffen aufeinander und vermischen sich. In diesem Sinne möchte ich mit der folgenden Darstellung anthropologischer Theorien sowohl den dynamischen Charakter von Kultur, als auch die Position und Erfahrung von Menschen in diesen Vorgängen des Wandels betrachten.

2.4.1 Von *ethnoscapes*, *flows* und transnationalen, kulturellen Prozessen

Bei einem Vortrag über die hier vorliegende Arbeit meinte ein Zuhörer, er habe beim Thema *soundscape* eigentlich gedacht, es handle sich um eine Anspielung auf Arjun Appadurais fünf Dimensionen von Globalisierung, nämlich *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* und *ideoscapes*. Mit Schafers *soundscape* haben diese Konzepte zwar nur die Ableitung von *landscape* gemein, sie bieten aber einen Anhaltspunkt für die Betrachtung von kulturellen Klängen.

The suffix *-scape* allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes that characterize international capital as deeply as they do international clothing styles. (Appadurai 1998: 33)

Die von Appadurai entworfenen Begriffe rufen ein Bild globaler Prozesse hervor, das nicht auf die Bewegungen einzelner Ideen, Dinge oder Menschen fokussiert, sondern diese als Bestandteile ganzer Landschaften versteht. Diese Landschaften, die sich gegenseitig durchkreuzen und ständig im Begriff der Veränderung sind, bestehen eben in der ständigen, freien Bewegung ihrer Elemente, die Spuren ziehen und Grenzen überwinden. Auf dieser Ebene des ständigen Wandels lässt sich Appadurais Konzept auch der Idee der *temporality of the landscape* verbinden. Ingolds Betrachtung der materiellen Landschaft verweist ebenfalls auf deren Dynamik und Prozesshaftigkeit, in der Menschen und Dinge und ihre Bewegung und Interaktion in und mit deren Umwelt nicht losgelöst von der Landschaft, sondern inhärente Bestandteile dieser sind. Ingolds und Appadurais Ansätze können somit einander ergänzend gesehen werden, der eine in Bezug auf seine materielle, der andere in Bezug auf seine globale und immaterielle Dimension.

Mit dem Begriff *flow* verwendet Ulf Hannerz (2000) eine ähnlich flüssige Metapher wie Appadurai für seine Beschreibung kultureller Prozesse. Diese können bei ihm als *flows* sowohl räumlich als auch zeitlich sein (Hannerz 2000: 4). Kultur selbst ist dabei nicht fest sondern im Sinne einer *creole culture* flüssig, sowohl in ihrer Bewegung im Raum, in der Vermischung und dem Durcheinanderfließen verschiedener Strömungen, aber auch in der immer wiederkehrenden Praxis von Traditionen.

[O]nly by being constantly in motion, forever being recreated, can meanings and meaningful forms become durable. (Hannerz 2000: 5)

Ein Vorteil dieses prozesshaften und interaktiven Verständnisses von Kultur ist, wie Hannerz meint, dass dabei die Menschen als handelnde Personen in kulturellen Vorgängen im Fokus bleiben (Hannerz 2000: 5). Die Metapher des Flusses ist aber mit Vorsicht zu verwenden, da sie kulturelle Prozesse etwas zu einfach und rund erscheinen lässt (Hannerz 2000: 6). Gerade im Kontext von Migration gibt es oft für Menschen oft Diskontinuitäten, die ein ‚Fließen‘ nicht zulassen.¹⁵ Der große Unterschied zu Appadurais Konzept ist bei Hannerz das Bestehen von Zentren und Peripherien,

¹⁵ Im Falle des *Adhan* hat interessanter Weise die Migration einen akustischen Fluss entstehen lassen, den mir ein muslimischer Student in einem Gespräch beschrieb. Durch die zeitliche Verschiebung der Gebetszeiten von Ort zu Ort auf Grund des Sonnenstandes kommt es dazu, dass, zum Beispiel, der *Adhan* in Sankt Pölten dann gerufen wird, wenn er in Wien beendet ist, in Linz dann, wenn er in Sankt Pölten. Diese Wellenbewegung setzt sich mit der Erdrotation über den ganzen Globus fort. Das heißt, der *Adhan* geht als akustische Strömung ständig um den ganzen Planeten.

die sich einerseits auf die Richtung der Flüsse auswirken, andererseits diese auch regulieren, kanalisieren und dämmen.

Mit dem Begriff *transnational cultural processes* verdeutlicht Nina Glick-Schiller (2004) die schwindende Bedeutung nationalstaatlicher Grenzen für kulturelle Vorgänge.

Transnational cultural processes may include but do not depend on direct people-to-people relationships and interaction. In reading a book, newspaper, or magazine, listening to the radio, watching a film or television, or surfing the internet one can obtain ideas, images, and information that cross borders. (Glick-Schiller 2004: 457).

Diese Vorgänge illustriert Glick-Schiller mit dem Beispiel der Verbreitung von *Qur'an* und Bibel, die beide zur Entstehung transnationaler Solidaritäten und kultureller Formen geführt haben. Genau wie Hannerz und Appadurai steht bei Glick-Schiller die Dynamik im Vordergrund. Dabei vermeidet sie einerseits die manchmal unpassende Metapher des Flusses, andererseits werden bei ihr kulturelle Prozesse nicht, wie bei Appadurai, auf mehrere Dimensionen aufgespaltet, sondern können ganzheitlich betrachtet werden.

Diese drei Ansätze verweisen auf Kontinuitäten und Diskontinuitäten in globalen kulturellen Prozessen. Die Beweglichkeit kultureller Formen spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Berufung auf und aktive Aufrechterhaltung von Traditionen. Was bei allen drei Autoren etwas in den Hintergrund gerät, ist die Bedeutung individueller Erfahrung und materieller Kultur in diesen Prozessen. Diese soll im folgenden Abschnitt genauer betrachtet werden.

2.4.2 Familiarity, displacement und experiential space

In ihrer Betrachtung phänomenologischer und auf die soziale Praxis fokussierender Perspektiven auf Landschaft verweist Barbara Bender auf die Arbeiten von Tilley, Casey und Basso/ Feld.

The emphasis has been on how people create a sense of familiarity, how they move around places and spaces, naming them, investing them with memories. [...] By moving along familiar paths [...] people create a sense of self and belonging. Sight, sound, smell and touch are all involved, mind and body inseparable [...]. (Bender 2006: 306)

Das Konzept der *familiarity* (Bekanntheit), das den Körper und die alltägliche Praxis und Routine betont, bietet einen Erklärungsansatz für Empfindungen wie ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ in der Erfahrung von Migranten und Migrantinnen. Die Bewegung im Raum hat vor allem eine materielle Dimension. Durch die Beschreitung von Pfaden und das Eintreten in neue ‚Orte‘ ist eine Person mit unbekanntem Lebensräumen konfrontiert, in denen sie sich zurechtfinden muss. Bei der Frage nach den sozialen, geographischen und biographisch-zeitlichen Kontexten in denen *familiarity* problematisch wird, unterstreicht Bender, dass auch ohne Bewegung im Raum das Bekannte unbekannt werden kann, besonders wenn die ‚Heimat‘ nicht mehr ein Ort der Sicherheit, sondern der Gefahr ist (Bender 2006: 311). Howes bezieht sich in seiner Diskussion von ‚*emplacement*‘, der räumlichen Verortung von kulturellen und sozialen Phänomenen, auf Steve Felds Beitrag in *Senses of Place* (Basso/ Feld 1996).

He goes on to argue that ‚as place is sensed, senses are placed; as places make sense, senses make place‘ (1996: 91). (Howes 2006: 167)

Feld deutet ein Wechselspiel in der Produktion von Orten, bei dem die individuelle Erfahrung, das heißt individuelle Wahrnehmung in Verbindung mit individueller Praxis, im Zentrum steht. Erst die Wahrnehmung *als* Ort, unterscheidbar durch seine sichtbare, hörbare und auch riechbare Form, lässt den Ort entstehen. Die Wahrnehmung selbst ist dabei aber selbst immer räumlich positioniert, findet immer in einem bestimmten räumlichen Kontext statt. Die Praxis steht im Zusammenhang mit dieser Wahrnehmung, da erstens sie es ist, die uns von einem Ort zum anderen bringt, und sie zweitens zentral bei der Gestaltung und Erschaffung von Orten ist. Sie bietet eine Voraussetzung, dass ein Punkt im Raum die Bedeutung erlangen kann, die ihn zu einem ‚Ort‘ macht. Neben den Gedanken des *emplacement* stellt Howes die Erfahrung des *displacement* marginaler Gesellschaftsgruppen (Howes 2006: 168). *Displacement* ist bei ihm eine Folge der Tatsache, dass die menschliche Erfahrung des Alltags immer verortet ist und eine Veränderung des räumlichen Kontextes soziale und auch psychische Folgen haben kann.

Thomas setzt sich ebenfalls mit der Wahrnehmung von Raum auseinander, wobei er dem ‚geometrischen‘ Raum das Konzept des ‚*experiential space*‘ gegenüberstellt.

[O]ur perception of space relies upon a more fundamental human ability to experience relationality. This results in a spatial order which is centred on the human body, as opposed to a homogenous space of endless extension. This spatial order, which we might call ‚experien-

tial space', has a certain priority, in that geometrical space can only be discovered through first existing in experiential space. (Thomas 1996: 85)

Während der menschliche Körper immer an einer bestimmten Stelle im geometrischen Raum verortet ist, ist das Individuum im *experiential space* gestreckt und verstreut in dem Sinn, dass es mit gewissen Orten verbunden bleibt (Thomas 1996: 85f). Der *experiential space* ermöglicht somit den gesamten Raum, der Teil der persönlichen Biographie ist, zu durchwandern. Dabei spielen unter anderem traditionelle Praktiken, die Gestaltung des Lebensraumes, die ein Gefühl der *familiarity* auch in einer völlig unbekanntem Umgebung entstehen lassen, und transnationale, kulturelle Prozesse eine Rolle. Durch sie können die eigenen Wege zurückverfolgt werden und räumliche Distanzen auf der Eben der Erfahrung überbrückt werden.

Die Betrachtungen von Bender, Howes und Thomas rücken die individuelle Erfahrung des eigenen Lebensraumes in den Mittelpunkt. Gewohnheiten, Traditionen und die eigene Biographie sind dabei wichtige Elemente, die sich auf diese Erfahrung auswirken und sie gestalten. Im Gegensatz zu den im vorigen Abschnitt beschriebenen Ansätzen liegt der Fokus hier nicht auf gesamten kulturellen Prozessen, sondern auf dem einzelnen Menschen als wahrnehmende, deutende und handelnde Person in globalen, bewegten Landschaften. Für eine Untersuchung der Wahrnehmung von Klängen in einer bewegten Welt scheint mir eine komplementäre Anwendung dieser zwei Perspektiven zielführend, um einerseits die sich verändernden Klänge, andererseits ihre sich wandelnden Bedeutungen beschreiben zu können.

2.5 Die akustische Gemeinschaft

Nach dieser theoretischen Betrachtung, die für mich den Zugang zum Feld der Klänge bildete, wird das folgende Kapitel meine Wege durch die Lautsphäre Wiens behandeln. Dabei will ich meine eigene Erfahrung des Klangraumes als Forscher der Wahrnehmung aus einer *dwelling perspective* gegenüberstellen.

Die Untersuchung des Glockenklanges im akustisch öffentlichen Raum, die ich in diesem Kapitel beschreiben will, hat mehrerlei Ziele. Erstens wird mir dadurch die empirische Beforschung eines akustischen Artefaktes und seiner Wahrnehmung als Grundton eines Lebensraumes möglich. Dabei habe ich mit dem Glockenläuten ein

akustisches Phänomen betrachtet, dass nicht nur den von mir befragten Personen, sondern auch mir selbst als Element der täglichen Umwelt bekannt und vertraut ist. Zweitens möchte ich das Beispiel der Glocke benutzen, um den Begriff der ‚akustischen Gemeinschaft‘ zu entwickeln und die Qualität dieser Gemeinschaft zu untersuchen.

2.5.1 Die Glocke als Beispiel der akustischen Gemeinschaft

In the first instance, church bells were attacked not only as audible interruptions of the sleep of hospital patients and home-bound invalids, but also as threats to the architectural integrity of neighbouring houses and businesses, because many of them rang at low, rumbling registers. Most church bells have now been restricted in most of the world to some Sabbath ringing or, at most, to daytime peals. (Schwartz 2003: 500)

Die materielle Dimension der Lautstärke und der Vibration des Glockenklanges, die Schwartz hier anspricht, wurde mir auch bei einem Besuch in der einzigen Glockengießerei Österreichs, des Familienbetriebs Grassmayr in Tirol, bewusst. In der Werkstatt, in der ich mit den Arbeitern zusammen nach einem geglückten Guss saß, standen vier Klangschalen verschiedener Größe. Wie mir Peter Grassmayr erzählte, produziere die Firma diese seit einigen Jahren. Die Klangschalen hätten bei wesentlich geringerer Größe das gleiche Klangspektrum wie eine Glocke. Die Größte hatte einen Durchmesser von ungefähr fünfzig Zentimetern, eine Höhe von dreißig und ihre Wandstärke war maximal fingerdick. Ihr Ton entsprach dem einer 1070 kg schweren Glocke, die an diesem Tag für Saudi-Arabien gegossen worden war. Das ergäbe sich dadurch, wie mir Peter Grassmayr erklärte, dass die Tonhöhe vom Verhältnis zwischen Hohlraum und Wandstärke des Klangkörpers abhängig ist.¹⁶ Peter und einer der beiden Mitarbeiter schlugen die Klangschalen an, um den Klang zu demonstrieren (und sich offensichtlich auch über die gelungene Arbeit zu freuen). Die Klangschalen würden unter anderem in Orchesterstücken verwendet, in denen Glockenklänge erwünscht sind. Der Unterschied zu einer Glocke mit dem selben Ton sei die größere Lautstärke und damit auch Reichweite der Glocke, da man diese mit wesentlich mehr Kraft anschlagen könne, ohne sie zu beschädigen.

¹⁶ Wer schon einmal mit einem feuchten Finger über den Rand eines Weinglases gefahren ist oder über die Öffnung einer Flasche geblasen hat, kann das leicht nachvollziehen.

Die Reichweite ist ein zentrales Element des Glockenklanges als gemeinschaftlichem Klang – ‚gemeinschaftlich‘ deshalb, weil er durch seine Hörbarkeit gewissermaßen ein Territorium absteckt.

In einem sehr realen Sinn definiert sie [die Glocke, Anm.] die Gemeinde, denn der Pfarrbezirk ist ein akustischer Raum, begrenzt von der Reichweite der Kirchenglocke. (Schafer 1983: 74)

Innerhalb der akustischen Grenzen dieses Raumes sind alle Individuen durch die gleichzeitige Klangwahrnehmung miteinander zu einer akustischen Gemeinschaft verbunden. Bull und Back stellen dieses Phänomen des Hörens dem ‚Sehen‘ gegenüber.

In vision, subject and object ‚appear‘ as transparent. Implied in the objectification of the world through sight is the control of that world. [...] [B]y listening we may be able to perceive the relationship between subject and object, inside and outside, and the public and private altogether differently. In its engulfing multi-directionality sound blurs the above distinctions and enables us to re-think our relationship to them. [...] Sound connects us in ways vision does not. (Bull & Back 2003: 5f)

Der markante Unterschied zwischen Sehen und Hören ist die Möglichkeit für alle Personen in Hörweite, mehr oder weniger die gleiche akustische Wahrnehmung zu haben. Nehmen wir das Beispiel eines Open-Air Rockkonzertes. Die Musiker sehen vor sich eine jubelnde Menschenmenge, die sich im Rhythmus der Musik bewegt. Die Menschen im Publikum sehen die mitreißende Bühneshow, die emotionalen Ausbrüche des Sängers, oder den Hinterkopf derjenigen die vor ihnen stehen. Trotzdem hören sie alle dieselbe Musik, zur gleichen Zeit, und sogar die Nachbarn, die neben dem Konzertgelände wohnen und gerade die Nachrichtensendung sehen, haben an dem gemeinschaftlichen Erlebnis teil.

Dieses Beispiel zeigt natürlich auch, dass die Emotionen, die jede einzelne Person in dieser akustischen Gemeinschaft hat, und auch die Beziehung zu dieser Gemeinschaft selbst sehr individuell sind. Bull bezeichnet, in Bezug auf Georg Simmel, Hören aus demselben Grund als *supra individuelles* Phänomen.

[H]earing is by its very nature supra individual; what happens in a room must be heard by all those present there, and the fact that one person receives it does not deprive another of it. (Bull 2000: 119)

Die Glocke als Gemeinschaftsstifter¹⁷

Der Klang der Glocke hat im Groben einen ähnlichen Effekt wie das oben beschriebene Rockkonzert. Er erzeugt einen Raum in dem alle in ihrer Sinneswahrnehmung sozusagen gleichberechtigt sind. Der Klang durchdringt Türen und Wände, geht um Ecken und in Wälder und kümmert sich nicht darum, ob man ihm den Rücken zukehrt.

Ursprünglich läuteten die Glocken nur zum Gebet, um sechs Uhr früh, zu Mittag und um sechs Uhr Abend¹⁸. Durch die Regelmäßigkeit des Klanges wird die akustische Gemeinschaft immer wieder erneuert. Schafer beschreibt zwei Richtungen, in denen die Glocke wirken soll:

It is centrifugal in the sense that it frightens off evil spirits and centripetal in the sense that it draws people together for collective religious observance. (Schafer 2003: 26)

Die von mir dargestellte akustische Gemeinschaft entsteht zwar einerseits aus dem Klangraum der Kirchenglocke, geht aber andererseits über dessen Intention hinaus, da auch jene, die nicht an der religiösen Gemeinschaft teilnehmen, das Läuten zum Gebet wahrnehmen. Die von mir schon weiter oben angedeutete Territorialität des Glockenklanges wird auch von Alain Corbin am Beispiel vom ländlichen Frankreich des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts betrachtet.

The bell tower prescribed an auditory space that corresponded to a particular notion of territoriality, one obsessed with mutual acquaintance. The bell reinforced an inside and an outside. (Corbin 2003: 117)

Der spezifische Klang einer Kirchenglocke ermöglicht in ländlichen Gebieten denen, die in seiner Reichweite leben, die Bildung einer territorialen Identität. Durch seine Präsenz als Grundton dieser Landschaften setzt er sich in den Hörgewohnheiten fest und wird im von Warnier beschriebenen Prozesses der *subjectivation* und über diesen auf einer körperlichen Ebene integriert. Der Glockenklang spielt somit eine wichtige Rolle in der Wahrnehmung des eigenen Lebensraumes und der alltäglichen, menschlichen Praxis, die durch ihn beeinflusst und strukturiert werden. Gleichzeitig zeigt er auch die Grenzen der Gemeinschaft auf und sorgt durch seine Regelmäßigkeit für de-

¹⁷ Diese Bedeutung der Glocke als gemeinschaftliches Objekt wurde auch bei dem von mir miterlebten Glockenguss ersichtlich. Nicht nur waren zwei anwesende Priester von Mitgliedern ihrer Gemeinde begleitet, auch die Segnung der Glocke erfolgte durch ein gemeinsames Gebet.

¹⁸ Dieses Läuten wird *angelus dei*, der Engel des Herren, genannt, eine Bezeichnung, die sich auf die Engel als Boten Gottes bezieht. Die Kronen der Glocken der Familie Grassmayr sind aus diesem Grund diese normalerweise mit Engelsköpfen verziert.

ren Fortbestand (Corbin 2003: 118).

Der Kampf um das akustische Territorium

Territorium heißt neben der Erzeugung eines ‚Innen‘ und eines ‚Außen‘, die Schafer anspricht, auch Herrschaft über das Territorium. In Corbins Text zeigt sich das Wechselspiel von Territorium und Glockenklang. Er verweist auf mehrere Fälle, in denen die Reichweite der Glocke nicht ausreichend war, das Gebiet der Gemeinde abzudecken. Am Beispiel von Finisterre in Frankreich Ende des neunzehnten Jahrhunderts zeigt Corbin auf, wie der Bürgermeister Beschwerden einbringt, um eine lautere Glocke zu bekommen und damit das akustische Territorium auszuweiten und dem Gemeindeterritorium anzupassen (Corbin 2003: 120f).

Die territoriale Wirkung der Glocke steht aber auch im Verhältnis zu Macht. Wer hat die Macht, eine Glocke läuten zu lassen? Und aus welchem Grund wird sie geläutet? Corbin bringt auch ein Beispiel von einem Streit über das Läuten zum Ende des Arbeitstages (Corbin 2003: 121). Der Stadtrat wollte in diesem Fall, dass dafür die größte Glocke verwendet werde, der Priester der Kirche verweigerte dies und ließ nur die zweitgrößte läuten. Darauf folgte ein jahrelanger Streit, dem der Priester letzten Endes und nach Eingreifen des zuständigen Bischofs nachgab. Diese Entwicklung spiegelt auch die Verschiebung der gesellschaftlichen Macht von Kirche zu Staat wider, die mit der Säkularisierung einherging. Corbin spricht dabei von einer Entweihung des öffentlichen Raumes.

It might be truer [...] to speak of the construction of a space, the basic structure of which was preserved while an attempt was made to desacralize its key markers, namely, bell tower, public square, crossroads and all the sites where public announcements might be made and inhabitants might assemble. (Corbin 2003: 118)

Heute ist der Klangraum der Glocke durch die Kirchturmuhre und das Viertelstundenläuten umgedeutet. Bei einer kleinen Umfrage, die ich im nächsten Abschnitt darlegen werde, verwechselten viele das Läuten zum Gebet mit dem normalen Stundenläuten, obwohl sich diese beide durch die Anschlagtechnik und die Länge deutlich voneinander unterscheiden. Auf materieller Ebene ist dabei interessant, dass sich zwar die Bedeutung des Glockenklanges verschoben hat, er sich aber trotzdem an der gleichen

Stelle, zur mehr oder weniger gleichen Zeit, bis heute erhalten hat.¹⁹

2.5.2 „Maria Königin der Märtyrer“ – ein empirisches Beispiel zum Glockenklang in Wien

Die Kirche der Pfarre Rudolfsheim steht im 15. Bezirk in Wien und ist Maria, der „Königin der Märtyrer“ geweiht. Sie wurde 1898 fertig gestellt und ist heute die siebtgrößte Kirche der Stadt. Ihr Turm ist 76 Meter hoch und auf Grund der Lage des Gebäudes auf einem Ausläufer des Wilhelminenberges weithin sichtbar – seine Spitze befindet sich sogar 6 Meter über der des Stephansdomes, des eigentlich höchsten katholischen Gotteshauses in Österreich.

In einer empirischen Forschung im Sommer 2009 habe ich die akustische Charakteristik dieses Gebäudes – die Glocken sind ja integraler Bestandteil des Kirchturmes – untersucht. Dabei habe ich neben Gesprächen mit den Pfarrsekretärinnen und dem zuständigen Turmuhrtechniker auch eine Recherche über die Wahrnehmung des Glockenklanges, sowohl durch mich selbst als auch durch Passanten, vorgenommen.

2.5.2.1 Der Glockenturm und sein Klangraum

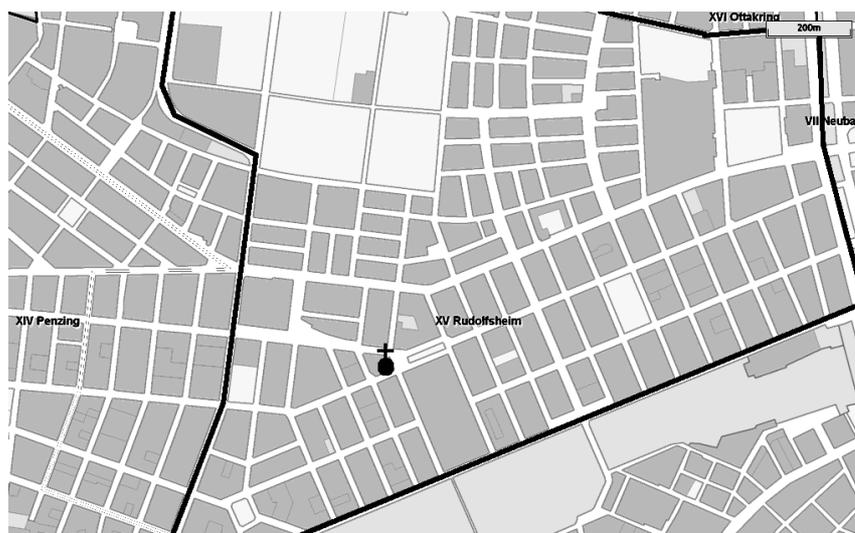


Abb. 4: Die Pfarrgemeinde Rudolfsheim

¹⁹ Es muss hier allerdings erwähnt werden, dass sich die Wiederholungsrate verdichtet hat. Diese Entwicklung ist zwar auch bemerkenswert, aber nicht Thema dieses Textes.

Historische Entwicklungen²⁰

Die fünf ursprünglich im Glockenturm der Pfarrkirche Rudolfsheim beherbergten Glocken²¹ wurden von der Wiener Neustädter Firma Hilzer gegossen und mit Fertigstellung des Kirchenbaus 1898 im Turm angebracht. Rudolfsheim war damals noch eine junge Gemeinde, die aus dem Zusammenschluss mehrerer Vororte entstanden war. Zur Zeit ihrer Gründung war sie eine der größten Pfarren in Wien. Auf dem Gebiet, das auf Abb. 4 eingezeichnet ist, lebten damals 46.075 Katholiken.

1916, im ersten Weltkrieg, wurden die vier größten Glocken sowie die Orgelpfeifen und die Blitzableiter wegen des großen Bedarfs an Metall eingezogen. Nur das so genannte „Zügelglöcklein“, die Totenglocke, wurde im Turm gelassen, wo sie auch heute noch hängt. Nach dem Krieg wurden die vier fehlenden Glocken durch Stahlglocken der Firma Böhler ersetzt, die 1921 geweiht wurden. Im zweiten Weltkrieg wurde der Turm aufgrund seiner Lage zum Beobachtungsposten der Polizei um Brände nach Luftangriffen auf die Stadt schneller erkennen und bekämpfen zu können. Durch die Gründung neuer Pfarren und den Bau zweier weiterer Kirchen im ehemaligen Pfarrgebiet Rudolfsheim und dessen näherer Umgebung wurde auch der Klangraum beeinflusst und das Klangmonopol der Kirche „Maria Königin der Märtyrer“ eingeschränkt. Heute muss sie sich das Gebiet, das sie bei ihrer Gründung gehabt hatte, mit zwei weiteren Pfarrkirchen und einer Kapelle teilen. Die Pfarre Rudolfsheim hat 2009 nur noch 4500 Mitglieder.

Im Glockenturm

Bei meiner Besichtigung des Glockenturmes wurde ich von Herrn Gabriel begleitet. Er ist der zuständige Techniker der Firma Schauer-Sachs, die sich um den Erhalt und die Funktion des Läutwerks kümmert.²² Auftraggeber ist die Stadt Wien, da sowohl das Läutwerk als auch die schon kurz nach Fertigstellung der Kirche installierte Turmuhr deren Eigentum sind. Das ist bei fast allen Kirchen so, meint Herr Gabriel, nur die Glocken gehören normalerweise der Pfarre. In Wien ist sogar die Beleuchtung der Turmuhren mit den Straßenlaternen gekoppelt, das heißt, sie werden alle durch denselben Mechanismus eingeschaltet.

²⁰ Die Daten in diesem Abschnitt sind der Homepage der Pfarre Rudolfsheim (siehe Quellenverzeichnis) entnommen.

²¹ Die Stimmung der Glocken und das Glockenmotiv waren leider nicht herauszufinden. Selbst die Sekretärin, die als wandelnde Chronik der Pfarre gilt, konnte mir keine Auskunft geben.

²² Neben den Kirchenglocken und -geläuten ist die Firma Schauer-Sachs auch mit der Wartung der im ganzen Stadtgebiet verteilten würfelförmigen Uhren beauftragt.

Als wir in den Turm hinaufsteigen, kommen wir an einem weißen, sich fast über die ganze Grundfläche erstreckenden Kasten von zirka zwei Metern Höhe vorbei, der an den Seitenwänden befestigt ist. An der Türe steht, dass Unbefugten der Zutritt verboten sei. Wie mir Herr Gabriel später erklärt, befinden sich darin die Rechner für die vor einigen Jahren im Turm installierte Handy-Funkanlage. Die gäbe es schon in so gut wie jedem Kirchturm, meint er. Das Gewicht der Funkanlage wirke sich aber meist auch auf die Statik des Turmes aus, weshalb die Glocken dann oft neu eingestellt werden müssten und nicht mehr ganz ausschlagen könnten. Dadurch würden sie aber auch an Lautstärke und Klang verlieren.

Wir steigen noch zwei Stockwerke hinauf und kommen zum Glockenstuhl. Die Turmfenster sind mit Holzjalousien verkleidet, erstens um die Glocken vor Wind, Wetter und Tauben zu schützen, zweitens um ihr Läuten zu dämpfen. Drittens verdecken sie auch die drei Meter langen Antennen der Handfunkanlage, die direkt bei den Fenstern angebracht sind. Der Glockenstuhl ist aus Eisen und wurde nach dem zweiten Weltkrieg als Ersatz für seinen hölzernen Vorgänger eingebaut – in dem Glauben, dass das Material länger halten würde. Herr Gabriel erzählt mir, dass die drei heute auf österreichischem Gebiet in diesem Bereich tätigen Betriebe (Grassmayr, Schauer-Sachs und eine Firma aus Passau) wieder auf Holz umsteigen, da das Eisen wegen der Feuchtigkeit im Turm stark rostet, was auch bei dem Glockenstuhl, den wir gerade betrachten, ersichtlich ist. Bei Schauer-Sachs wird dafür Zedernholz verwendet²³, möglichst alt, da die Gerbsäuren die Eisenverbindungen angreifen würden. Das hält wesentlich länger als Eisen und dämpft zusätzlich noch den metallenen Klang ein bisschen.

Die Glocken hängen übereinander, unten die drei großen – nach absteigender Größe als „Einser“, „Zweier“ und „Dreier“ bezeichnet – darüber die kleine „Vierer“ und das Zügelglocklein, das sich in der Farbe sichtbar von den anderen unterscheidet. Die fünf Glocken sind alle „gekröpft“ aufgehängt, das heißt die Achse, um die sie schwingen, ist nicht bei der Krone, sondern befindet sich ungefähr in der Mitte der Glocke, wie auf Abb. 5 zu sehen. Abb. 6²⁴ zeigt eine schematische Darstellung eines Holzglockenstuhls mit klassischer Aufhängung. Die Kröpfung der Glocken war not-

²³ Früher war Eiche gebräuchlich, mittlerweile ist das Holz aber in so großen Mengen nicht mehr erhältlich. Lediglich das Joch, an dem die Glocke mit ihrer Krone befestigt ist, wird noch aus Eichenholz gemacht

²⁴ Die Abbildung stammt aus dem Logo der Firma Grassmayr. Siehe auch: http://www.grassmayr.at/_d/turm.htm, Zugriff 10. Mär 2010



Abb. 5: Die gekröpfte „Zweier“

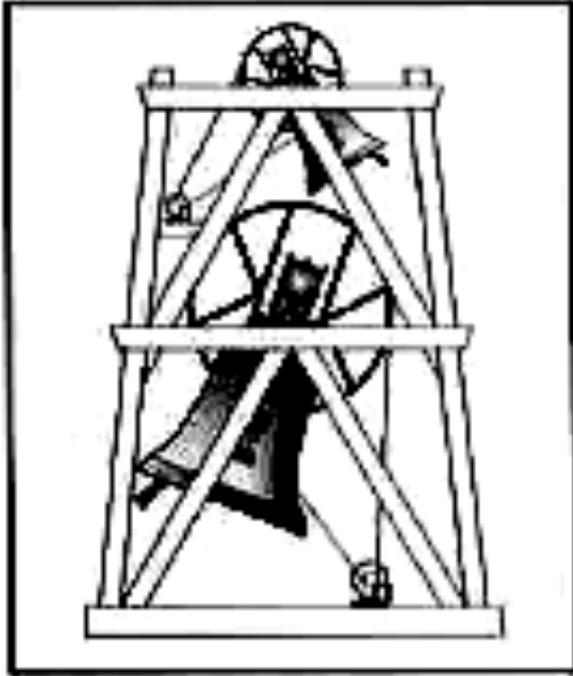


Abb. 6: Hölzerner Glockenstuhl

wendig, da das fünfstimmige Geläute bei vollem Ausschwingen die Standhaftigkeit des Turmes überbeansprucht hätte. Die neuen Funkanlagen stellen in einigen Türmen eine Herausforderung dar, erzählt mir Herr Gabriel, da ihr Gewicht und die dadurch entstehenden Schwingungen die Gefahr von Gebäudeschäden mit sich bringen. Deshalb können manchmal die Glocken nicht mehr so weit ausholen, jedoch ist der Schwung notwendig, damit der Klöppel die Glocke überhaupt anschlagen kann. Eine Aushilfe bietet der „Fallklöppel“, der durch sein größeres Gewicht vor der Glocke wieder zurück schwingt und diese am unteren Rand anschlägt. Im Gegensatz zum klassischen Klöppel, der auf Grund eines Gegengewichtes der Glocke nach schwingt und diese am oberen Rand trifft, erzeugt der Fallklöppel einen gedrungeneren Klang, da er die Glocke beim Anschlagen stets auch abdämpft, und diese nicht so frei schwingen kann. Die Zweier, Dreier und Vierer haben einen solchen Fallklöppel, bei Einser und Züggelöcklein schwingt der Klöppel frei. Herr Gabriel demonstriert mir das Verhalten der Klöppel indem er mit Hilfe eines im Turm angebrachten Kontrollkastens alle Glocken einmal läuten lässt (siehe Abb. 7). Sein zusammenfassender Kommentar zum Glockenstuhl: „So sollte man es nicht machen“. Mit einem hölzernen Glockenstuhl, der richtigen Aufhängung und guten Klöppeln würde der Pfarrer seine eigenen Glocken nicht mehr wieder erkennen, meint er. Den aktuellen Klang bezeichnet Herr Gabriel dem Fachjargon nach als „Blechhefn“.

Ein umkämpftes Territorium

Die beschriebenen Veränderungen des Glockenturmes der Pfarrkirche Rudolfsheim und seines Klangraumes zeigen auch die Entwicklung seiner praktischen Bedeutung. Einerseits wurde durch den Bau neuer Kirchen seine Dominanz als Klangzentrum gebrochen und auch wenn er von weitem sichtbar ist, so ist das Läuten seiner Glocken nur eines von vielen – und auf Grund der Qualität von Glocken und Läutwerk nicht unbedingt das herausragendste. Andererseits ist der Turm selbst durch seine privile-



*Abb. 7: Die „Einser“ in Aktion
mit Handyantennen im Hintergrund*

gierte Lage als Aussichtspunkt über die ganze Stadt ein umkämpfter Platz. Die Geschichte seiner praktischen Bedeutung als religiöser Klangkörper, Beobachtungsposten und schließlich Funkantenne ist eine Manifestation der Geschichte des Kampfes um diesen Ort. Der Qualitätsverlust des Glockenklanges – wie auch das Verstummen des Festgeläutes während des ersten Weltkrieges, als die Glocken abgenommen worden waren (siehe Homepage der Pfarre Rudolfsheim) – ist sehr bezeichnend für diese Entwicklungen, da sich das Gebäude, bis auf die Jalousien, wahrscheinlich optisch kaum verändert hat. Auch die Installation von

Funkanlage, die vielen Glockentürmen einer weiteren Verschlechterung des Klanges führt und höchst wahrscheinlich aus finanziellen Überlegungen erfolgt, zeigt nicht nur, wer die Macht hat, diesen Platz zu besetzen. Im Stadtbild unsichtbar ist die Funkantenne Ausdruck der städtischen *culture of senses*, die mehr auf das visuelle Stadtbild konzentriert ist, während der scheppernde Glockenklang im Straßenlärm untergeht.

2.5.2.2 Der Klang der Glocke und seine Wahrnehmung in einer urbanen Landschaft

Durch die Entwicklungen im städtischen Raum hat sich auch die Lautsphäre von *high fidelity* zu *low fidelity* verschoben. An erster Stelle stehen dabei die Innovationen im Bereich der Transporttechnologien, nämlich Auto, Bus und Straßenbahn, die in Großstädten für einen kontinuierlichen Geräuschteppich sorgen, den man als Grundton im Alltag kaum wahrnimmt. Viele Schallereignisse gehen in diesem Teppich unter, da die Reizschwelle des menschlichen Gehörs durch diese tägliche Beanspruchung hinaufgesetzt wird. Aber wie die Erfahrungen in einer Großstadt zeigen, können *high-fidelity* und *low-fidelity* auch nur hundert Meter (von der Hauptverkehrsroute in den Park) oder ein Stunde (zwischen *rush-hour* und Wochenende) von einander entfernt sein.

Der *angelus* – die Synchronisierung der Gesellschaft

Um die Charakteristik des Klangraumes der Glocken der Pfarrkirche Rudolfsheim beschreiben zu können, habe ich mich selbst in diesen begeben. Der Klang, den ich dabei untersucht habe, war das in den meisten Kirchen noch übliche *angelus*-Läuten um sechs Uhr früh, zu Mittag und um sechs Uhr abends. Dieses Läuten steht im Zusammenhang mit dem *angelus*-Gebet, das von vielen Katholiken dreimal täglich beim Erklingen der Glocke gebetet wurde. Diese Praxis wird heute noch vom Papst weiter geführt, der jeden Sonntag auf dem Petersplatz den *angelus* verrichtet. Im Gespräch mit einem mir bekannten Religionslehrer meinte dieser, dass das Beten des *angelus* heute kaum noch üblich sei und höchstens von älteren Personen durchgeführt werde. Auf meine Frage nach der Bedeutung dieser Praxis sagte er, dass sie wahrscheinlich der Einteilung des Arbeitstages diene. Das Läuten hat sich noch immer erhalten, auch wenn unter Umständen niemand mehr betet. Im Fall der Pfarrkirche Rudolfsheim, wie auch in vielen anderen Kirchen in den Städten, wird allerdings nicht mehr um sechs, sondern erst um sieben Uhr geläutet – eine Anpassung an die üblichen Ruhezeiten, da sich Anrainer oft über das frühe Läuten beschwerten.

Für meine Untersuchung des Klangraumes habe ich das *angelus*-Läuten ausgewählt. Erstens ist es länger als das Stundenläuten und die Glocke schwingt dabei richtig und wird nicht nur am Rand angeschlagen (wodurch auch der Klang mehr zur Geltung kommt). Zweitens wird es regelmäßig wiederholt und ist dadurch leichter zu untersu-

chen als das Sonntagsläuten, da der Klangraum ja nur während dem Läuten erfahren werden kann. Und drittens ist es durch das dreimalige Gebet mit dem *Adhan* vergleichbar, der ebenfalls die Gläubigen an das Gebet erinnert. Diese drei Gründe, der ästhetische, der praktische und der soziale/vergleichende sind mir zugegebenermaßen erst im Verlauf und nach Ende der Untersuchung bewusst geworden, da ich den *angelus* ursprünglich rein intuitiv nach einem Gespräch mit einer Sekretärin im Pfarrhaus Rudolfsheim ausgewählt hatte. Meine Überlegungen waren, im Sinne des auf die materielle Dimension orientierten Ansatzes, hauptsächlich praktischer Natur. Im Forschungsprozess selbst wurde mir aber klar, welche Auswirkung dieser selbst auf meine Praxis und Wahrnehmung hatte. Einerseits musste ich mein Gehör stark auf den Glockenklang konzentrieren, da dieser vor allem in den Randbereichen seines Klangraumes nur schwer wahrnehmbar ist. Dadurch wurde es mir fast unmöglich, irgendein Glockenläuten auszublenden, und es drängte sich stets in den Vordergrund meiner Wahrnehmung. Andererseits musste ich immer rechtzeitig in der Umgebung sein, um das Läuten nicht zu versäumen. In gewissem Sinn teilte der *angelus* meinen Forscher-Arbeitstag ein, auch wenn dies nicht durch das Gebet, sondern durch die Praxis der Durchmessung des Klangraumes geschah. Mit der Orientierung an Zeitpunkten wurde mir die praktische Bedeutung bewusst, die der *angelus* auf seine Rezipientinnen hat. Er bringt eine akustische Strukturierung des Alltags und führt zur Synchronisierung einer akustischen Gemeinschaft. Er ist ein ästhetischer Einschnitt in der Praxis des Individuums, der es auf der Ebene der Wahrnehmung mit anderen verbindet – auch wenn er von manchen als störend wahrgenommen oder als „Blechhefn“ bezeichnet wird.

Rudolfsheim – eine visuelle und eine akustische Karte

Über mehrere Wochen verteilt habe ich den Klangraum des Glockenturms, jeweils zum *angelus* und einmal auch zum freitäglichen Drei-Uhr-Läuten – anlässlich der Todesstunde von Jesus Christus –, der Pfarrkirche Rudolfsheim durchmessen, um seine Dimensionen und Eigenschaften zu erforschen. Zur Beschreibung desselben möchte ich auf die von Jean-Paul Thibaud (2003: 335ff) vorgeschlagene Terminologie zur Analyse von Klangräumen zurückgreifen und diese etwas anpassen. Zwar verwendet Thibaud diese Begriffe im Kontext des Walkman-Hörens, dennoch bin ich der Meinung, dass sie übertragbar sind. *Interphonic knots* sind Knotenpunkte, an denen sich zwei Klangräume überschneiden, in Thibauds Beispiel die Musik aus dem Walkman

und die Geräusche der Straße. Der *interphonic knot* ist ein Ort des gleitenden Übergangs von einem in den nächsten Klangraum, wobei die Rezipientin wählen kann, welchem Klang sie zuhören will und welchen sie ausblendet. Ein anderer Begriff bei Thibaud ist der *topophonic knot*, womit er Punkte bezeichnet, an denen Gebäude und Geländeformen sich auf den Empfang von Radiowellen auswirken. Eine Stadt ist nie eine Ebene, sondern hat stets offene Plätze, Parks, Alleen und vor allem viele Gassenschluchten. Diese beeinflussen auch die Ausbreitung von Schallwellen. So kann sich Schall zu einem gewissen Maß um Ecken biegen oder wird von Wänden reflektiert, dennoch gibt es Stellen an denen er, trotz geringer Entfernung, kaum wahrnehmbar ist. Als letzten Begriff von Thibaud möchte ich den der *visiophonic knots* einführen. Damit bezeichnet er all jene Punkte, an denen sowohl das Schallereignis hörbar als auch die Schallquelle und der Prozess der Schallerzeugung sichtbar ist. Im Fall des Turmes der Pfarrkirche Rudolfsheim sind die Glocken zwar durch die Jalousien verdeckt und von außen unsichtbar, dennoch will ich diesen Begriff zur Bezeichnung von Punkten, an denen der Turm seh- und hörbar ist verwenden. Dies scheint mir zulässig, da auf Grund von Erfahrungswerten fast jeder in Wien in der Lage ist, den Zusammenhang zwischen Glockenturm und Glockenklang zu ziehen – auch wenn der von Thibaud beschriebene Effekt der intersensorischen Erfahrung, der gleichzeitigen Sehens und Hörens, dabei verloren geht (Thibaud 2003: 337).²⁵.

Abb. 8 zeigt die visuelle Karte des Glockenturmes. Wegen der bis zu dreistöckigen Häuser, die auf beiden Seiten der Straßen stehen, ist die visuelle Charakteristik im Nahbereich stark sternförmig. Die großflächige Sichtbarkeit im Nordwesten ist dadurch bedingt, dass sich auf diesem Gebiet ein Kleingartenverein befindet, in dem die dünn gestreuten, kleinen Häuser nicht mehr als ein Stockwerk haben.

Abb. 9 zeigt die akustische Karte, die ich durch Abhören des Gebietes zum *angelus*-Läuten erstellt habe. Die Deckungsflächen mit der visuellen Karte zeigen die Lage der *visiophonic knots*. Die Charakteristik der Wahrnehmbarkeit des Glockenklanges ist im Gegensatz zur Sichtbarkeit des Turmes kreisförmiger, da sie über die Dächer hinweg auch in die Gassen eindringt und erst ab einer gewissen Distanz von den Häuserblocks abgeschirmt wird. Dabei ist er, wie mir Anrainer erzählt haben, auch in den

²⁵ Herr Gabriel erzählte mir zum Beispiel auch von Kirchen in den USA, bei denen das Glockenläuten von Lautsprechern ausgestrahlt wird. „Da kommt von einem 15Meter-Turm ein siebenstimmiges Geläute mit Glocken von der Größe der Pummerin abwärts“. Diese Praxis deutet daraufhin, dass der Glockenturm selbst schon als Schallquelle wahrgenommen wird.



Abb. 8: Die visuelle Karte des Rudolfshemer Kirchturmes

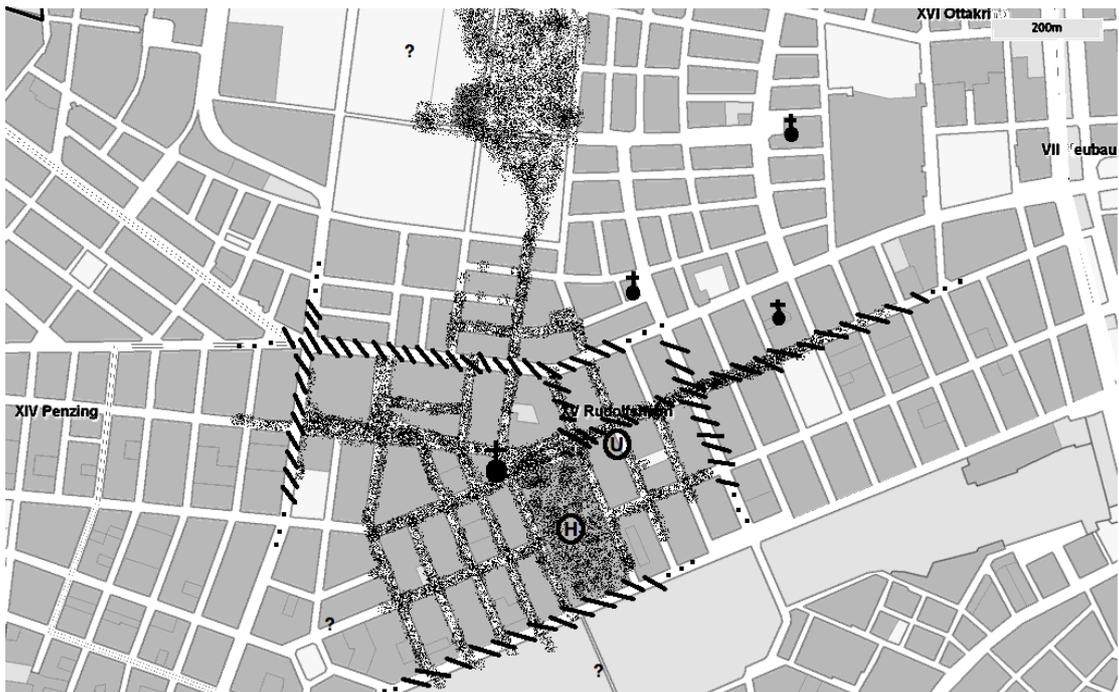


Abb. 9: ... und die dazugehörige akustische Karte

Wohnungen hörbar. Rund um die Kirche befinden sich Fußgängerzonen, die frei von Straßengeräuschen sind. Die Fläche im Südosten des Turmes ist ein Krankenhausareal (H), auf dem nur vereinzelt Gebäude stehen. Die Hörbarkeit der Glocken ist durch ‚interphonische‘ Phänomene wie Straßelärm viel mehr durch die Distanz zum Turm beschränkt als die Sichtbarkeit des letzteren. So ist er nach Osten hin nicht mehr bis

zur ehemaligen Pfarrgebietsgrenze vernehmbar. Auch im Nordosten ist er durch Abschirmung und Verkehr stark eingeschränkt und wird zusätzlich noch durch die Glocke der Pfarre Neufünfhaus überlagert. An den Hauptverkehrsrouten (schraffiert) ist er nur stark eingeschränkt wahrnehmbar. Ein interessantes Phänomen, das auch auf die tatsächliche Reichweite des Glockenklanges hinweist, ist, dass er in der Ruhezone des Kleingartenvereins, in der es noch dazu nicht so viele ‚topophonische‘ Barrieren gibt (mit Ausnahme der Häuserfronten im Süden und Osten). Der Kleingartenverein ist im Sinne Schafers eine *high-fidelity*-Zone, die auch optisch eher mit einem ländlichen Gebiet vergleichbar ist.

Die Wahrnehmung des Glockenklanges

Für die Umfrage zur Wahrnehmung habe ich mich vorrangig in Bereichen guter Hörbarkeit bewegt. Mein Vorgehen war, immer direkt nach dem *angelus* (meist zu Mittag und am Abend) jede Person in meiner Reichweite zu fragen, ob er oder sie die Glocke gerade Läuten gehört habe. Die maximale Zeitspanne, die zwischen Läuten und meiner Frage verstrichen sind, war bis zum nächsten Viertelstundenläuten. Das größte Problem stellten Sprachbarrieren dar.²⁶

Insgesamt habe ich 113 Personen befragt, 33 in der Fußgängerzone bis zur westlichen Pfarrgrenze und in einigen Seitengassen um die Kirche, 28 auf dem Krankenhausgelände, 19 im Bereich der U-Bahnstation (U), 27 im Gebiet des Kleingartenvereins und 6 an sonstigen Plätzen. 64 antworteten mir, sie hätten die Glocke gehört, 49 verneinten. Im Folgenden möchte ich ein paar Ergebnisse präsentieren, die meines Erachtens auf die bewusste und auch unbewusste Wahrnehmung des *angelus* und anderer Klänge im öffentlichen Raum der Stadt schließen lassen.

Ein Vergleich zwischen den beiden Ruhezeiten Krankenhaus und Kleingartenverein zeigt große Unterschiede der Wahrnehmung. Im Krankenhausgebiet gaben 27 der 28 Befragten an, das Läuten gehört zu haben, während es im Kleingartenverein nur 11 von 27 waren. Das hängt zum Teil natürlich auch mit der Entfernung des Kirchturmes zusammen, ist aber nicht nur darauf zu schließen. Aus einer *dwelling perspective* sind diese beiden Orte nämlich grundverschieden. Der Kleingartenverein ist vor allem

²⁶ Zusätzlich zu dem Problem, dass sich fast alle befragten Personen gewundert haben, was ich eigentlich von ihnen will und wieso mich das interessiert, ist der Glockenklang zu abstrakt, um durch Gesten beschrieben werden zu können, und auch das lautmalerische „bim-bam“ ist alles andere als weit verbreitet.

Wohnraum, da viele über die warme Jahreszeit aus ihren Stadtwohnungen dorthin übersiedeln. Zusätzlich gibt es auf dem Gebiet noch ein Restaurant mit großem Gastgarten, ein sozialer Raum, der vor allem zum gemeinsamen Essen und Trinken genutzt wird. Das Krankenhausareal hingegen ist ein Raum, der für die meisten (mit Ausnahme des Personals) außerhalb des Alltags liegt, also auch anders verstanden und wahrgenommen wird.

Insgesamt habe ich in Wohnräumen 16 Personen befragt, nur 8 davon haben den Glockenklang gehört. Dieses Phänomen kann man als Ergebnis einer Hörgewohnheit deuten, die natürlich besonders im Wohnraum, in dem man sich jeden Tag länger aufhält, ausgeprägt ist. Dazu zwei Beispiele: Erstens meinte eine Frau, sie habe die Glocke nicht gehört, weil sie lange neben einer Kirche gewohnt habe und den Klang einfach ausblende. Zweitens war ich einmal bei zwei Freunden in der Nachbarschaft der Kirche zu Besuch. Wir sprachen zuerst über meine Untersuchung, kamen aber dann auf ein anderes Thema. Während des Gespräches begann das Freitagsläuten, das sich über fast drei Minuten zog und in den Gesprächspausen gut vernehmbar war. Als ich die beiden nachher fragte, ob sie das Läuten gehört haben sagte er ja, während sie verneinte. Dies kann meines Erachtens damit erklärt werden, dass er erst seit zwei Jahren hier wohnt, sie hingegen im Nachbarhaus geboren ist und schon ihr ganzes Leben in dieser Umgebung verbracht hat. Der Glockenklang hat sich demnach schon als Hörgewohnheit bei ihr festgesetzt und kann als alltägliches Phänomen ausgeblendet und überhört werden.

Diese Gewohntheit des Glockenklanges zeigt auch das Beispiel der Konditorin im Kaffeehaus direkt neben der Kirche. Sie erzählte mir, dass sie schon seit sechsundvierzig Jahren dort arbeite und oft von Freunden und Kunden gefragt werde, ob sie das Läuten nicht störe. Sie meinte dann stets, ihr fiel das gar nicht mehr auf. Sie höre es eigentlich immer, aber sie blende es einfach aus. Was sie aber sofort bemerke, sei, wenn die Glocke außerhalb der regulären Zeiten läute, wie am vorigen Freitag, wo es etwas zu spät gewesen sei. Diese, zum Teil unbewusste, akustische Strukturierung des Alltags wurde von mehreren Leuten, die ich an ihrem Arbeitsplatz befragte, angedeutet. So meinte ein Verkäufer am Markt am westlichen Ende der Fußgängerzone, dass er das Mittagsläuten am Samstag eigentlich immer höre, da er dann mit seiner Kollegin zusammen den Stand wegräumen würde. (Im Moment der Befragung hatte er die Glocke aber überhört, da er gerade beim Essen war). Und auch gaben alle sieben von mir befragten Angestellten in den Kaffeehäusern rund um die Kirche und vier Anrai-

ner an, dass sie das Morgenläuten immer gut hören würden. Dieses Läuten signalisiert auf einer sehr praktischen Ebene das Ende der Ruhezeit und den Beginn des Arbeitstages – eine Eigenschaft, die auch durch die in der Stadt weit verbreitete Verschiebung des Läutens von sechs auf sieben Uhr wegen der Störung der Ruhe der Anrainer unterstrichen wird.

Eine weitere interessante Erkenntnis über die Wahrnehmung der Glocke zeigt sich im Bereich der Straße bei Leuten, die unterwegs waren. Die meisten von mir in dieser Situation Befragten warteten gerade auf die Straßenbahn. 13 von 15 gaben hier an, das Läuten gehört zu haben.

Die Strukturierung des Alltags

Die von mir durchgeführte Untersuchung hat natürlich stets nur ein spezifisches Schallereignis untersucht, den Glockenklang zu einer bestimmten Uhrzeit. Dennoch ist aus den kurzen Wortwechseln, die ich manchmal mit den Befragten geführt habe, hervorgegangen, dass viele die Glocke normalerweise schon hören – 9 Personen gaben dies sogar explizit an. Die aktive Wahrnehmung des Glockenklanges ist demnach immer auch von der Situation abhängig, in der sich eine Person gerade befindet. Sie steht also in einem direkten Verhältnis mit der Praxis.

Was die Ergebnisse auch zeigen, ist, dass Hören eine selektive Aktivität ist und gewisse Laute überhört werden können, wie das Phänomen des „Ausblendens“ zeigt, das mir von zwei Personen beschrieben wurde. Das Gehör unterscheidet somit zwischen Lauten, die praktisch bedeutende Informationen liefern, und solchen, die dies nicht tun. Da der *angelus* heute nicht mehr durch das *angelus*-Gebetes in der täglichen Praxis verankert ist, hat sich seine Bedeutung von der eines Signals zum Großteil gelöst. Als Grundton der Stadt gewöhnen sich alle, die in diesem Lebensraum wohnen an ihn und registrieren ihn kaum mehr, was auch die hohe Anzahl der Personen erklärt, die angaben, den das Glockenläuten nicht gehört zu haben. Wie das Beispiel der Konditorin zeigt, der auffällt, dass die Glocke am Freitag zu spät läutet, wird dieser Grundton aber dennoch wahrgenommen, besonders, wenn er sich nicht an die gewohnte Regelmäßigkeit hält.

Die Praxis des *angelus*-Gebetes ist zwar nicht mehr üblich, aber das *angelus*-Läuten hat weiters eine Bedeutung bei der Strukturierung des Alltags. Viele von mir Befragte (wie auch ich selbst) wussten gar nicht, was es mit dem *angelus* auf sich hat und interpretierten es einfach als Stundenläuten, das eben um sieben Uhr früh, zu Mittag

und um sieben Uhr abends etwas länger ist. Trotzdem wird es gedeutet und fließt als praktische Struktur in den Alltag ein, sei es als Beginn und Ende des Arbeitstages, als zeitliche Orientierung oder, wie eine Kellnerin in einem Kaffeehaus nicht weit der Kirche angedeutet hat, als fortwährende Bestätigung dafür, dass die Person, die da läute, von Sinnen sei.

Ob bewusst oder unbewusst bringt der Glockenklang eine zeitliche und auch kulturell geprägte Struktur in den Alltag, die in manchen Momenten gehört und in manchen auch überhört wird. Dennoch ist er immer präsent, dominiert in bestimmten Räumen die Lautsphäre und ist bezeichnend für deren Charakteristik. Der *Adhan*, dessen soziale und praktische Bedeutung ich im nächsten Kapitel besprechen will, teilt diese grundsätzlichen Eigenschaften mit der Kirchenglocke, obwohl er sich in seiner Form völlig von ihr unterscheidet.

3. *Adhan* – Der islamische Gebetsruf

Wie ich von diese Wort und von diese besondere Tätigkeit verstehe, das ist ein Art von Verkündigung. Zum Beispiel in Österreich ich mache diese Anzeige, ich habe diese Aktion in mein Geschäft, wenn jemand will, kann es kaufen. [...] Zu dieser Zeit, heute ist schon seltener jetzt, ich rufe: ‚Oh! Ich habe eine sehr gute Apfel, wenn jemand will, kann herkommen!‘ Das ist auch eine Art von *Azan*. (Experteninterview 11)

Dieser Vergleich, den der *Qur’an*-Experte Nasem Haeri mir gegenüber aufstellte, deutet die kulturelle Dimension an, die den islamischen Gebetsruf *Adhan* vom vorher beschriebenen Glockenklang unterscheidet. Zwar sind sie sich in ihrer sozialen Rolle als gemeinschaftliche Klänge ähnlich, dennoch sind die Form und Herstellung dieser beiden akustischen Artefakte stark verschieden.

Die Schreibweisen für den *Adhan* in der lateinischen Umschrift und auch im *Qur’an* selbst sind vielfältig – mit *Azan*, *Ezan* und *Adhan* sind nur die Beispiele genannt, die mir in meiner Forschung untergekommen sind. Ich werde mich deshalb in diesem Text der Verständlichkeit wegen auf die in der Überschrift verwendete Schreibweise beschränken.²⁷

3.1 Der *Adhan* als akustisches Artefakt

Obwohl der *Adhan* in de Praxis kaum außerhalb der Öffentlichkeit vorkommt und nur schwer abseits seines sozialen Kontextes verstanden werden kann, möchte ich ihn in diesem Kapitel doch analytisch von diesem teilweise trennen. Diese Trennung spiegelt einerseits die Positionen von Muezzin und Rezipientin wider, andererseits ermöglicht sie eine bessere Beschreibung des Herstellungsprozess des *Adhan*. Der Muezzin ist in seiner Praxis aber immer auch von der eigenen Wahrnehmung des *Adhan* als imperialistischer Klang und Grundton eines Ortes beeinflusst. Weiters ist der islamische Gebetsruf als soziales Ereignis immer von seiner Wahrnehmung im öffentlichen

²⁷ Ausnahmen sind dabei die Interviewpassagen, in denen ich versucht habe, die jeweilige Aussprache widerzuspiegeln.

Raum abhängig, da er erst durch diese seine eigentliche Bedeutung bekommt. Aus diesen Gründen werden in diesem Abschnitt einige offene Enden und Fragen nach der sozialen Bedeutung des *Adhan* aufkommen, an die ich in Kapitel 4.2 anknüpfen will.

3.1.1 Die Geschichte des *Adhan* – Bilal, der erste Muezzin

In mehreren Gesprächen wurde auf den *Hadith* über die Entstehung des *Adhan* hingewiesen. *Hadithe* sind Überlieferungen über den Propheten Mohammed und seine Gefährten und Gefährtinnen, aus denen durch Islamgelehrte Empfehlungen und Vorschriften über das Verhalten für Muslime und Musliminnen abgeleitet werden. Der erwähnte *Hadith* soll auch für meine Geschichte des *Adhan* den Ausgangspunkt bilden soll.

When the Muslims arrived at Medina, they used to assemble for the prayer, and used to guess the time for it. During those days, the practice of Adhan for the prayers had not been introduced yet. Once they discussed this problem regarding the call for prayer. Some people suggested the use of a bell like the Christians, others proposed a trumpet like the horn used by the Jews, but 'Umar was the first to suggest that a man should call (the people) for the prayer; so Allah's Apostle ordered Bilal to get up and pronounce the Adhan for prayers. (*Hadith* nach Sahih Bukhari, 1/11, 578 in: CMJE, Zugriff 11. Aug 2009)

Diese Überlieferung enthält mehrere Elemente, die für die Qualität und auch die praktische Bedeutung des *Adhan* wichtig sind. Erstens wird die Problematik der fünf Gebetszeiten im Islam angesprochen. Ihr Beginn richtet sich nach dem Stand der Sonne: Kurz vor Sonnenaufgang; wenn die Sonne im Zenith steht; wenn der Schatten doppelt so groß ist wie der Gegenstand, der ihn wirft; kurz nach Sonnenuntergang; und bei Ende der Dämmerung.²⁸ Gemessen an einem 24-Stunden-Tag verschieben sich die Gebetszeiten dadurch täglich leicht. Die Gebete sollen immer zwischen diesen Ereignissen, am Besten aber zu deren Beginn verrichtet werden. Das zweite Element ist das gemeinschaftliche Gebet, zu dem die Muslime in dieser Geschichte zusammenkommen. Die Thematiken der Gebetszeiten und des Gemeinschaftsgebetes werde ich in Kapitel 3.2 noch genauer besprechen.

Die anderen beiden Elemente befassen sich mit der Form und Gestaltung des *Adhan*, aber auch mit dem *Muadhdhin*, oder Muezzin – dem, der den *Adhan* macht. Im Film

²⁸ Diese Gebetszeiten gelten nur für Sunniten. Schiiten zum Beispiel können das Nachmittagsgebet gleich im Anschluss an das Mittagsgebet machen

The Message (Akkad/Craig 1976), den ich mir auf Empfehlung einiger Gesprächspartner und -partnerinnen hin angeschaut habe, wird erzählt, dass die Idee, den Gebetsruf mit der menschlichen Stimme durchzuführen, einem der Anhänger Mohammeds im Traum eingegeben worden sein soll. Auf einer praktischen Ebene betrachtet ist die Verwendung der Stimme im Gegensatz zu Glocke und Horn eine akustische Differenzierung und auch Abgrenzung zu jüdischen und christlichen Gemeinschaften. Zusätzlich erzeugt die menschliche Qualität der Stimme vor allem im Vergleich zum ‚übermenschlichen‘ Glockenklang einen Raum, in dem neben dem Spirituellen auch das Soziale von großer Bedeutung ist. Als viertes Element ist die Person des Bilal Al-Habashi, des ersten Muezzin bemerkenswert, unter anderem weil viele meiner Gesprächspartner und -partnerinnen mir von ihm erzählten. Einige beschrieben ihn als äthiopischen oder abessinischen Sklaven, wahrscheinlich dunkler Hautfarbe, den Mohammed befreit gehabt habe.²⁹ In einem Interview wurde mir auch erzählt, dass einige von Mohammeds Gefährten dagegen gewesen seien, dass Bilal den *Adhan* rief, weil dieser einen Sprachfehler gehabt habe (er lispelte). Trotzdem habe Mohammed auf seiner Entscheidung bestanden. Diese Handlung wurde mir damit erklärt, dass beim *Adhan* weder Herkunft, Aussehen noch Schönheit der Sprache eine primäre Rolle spielen, sondern dass es vor allem um die gute Absicht ginge (Interview 14). Die Internetseite ‚Enzyklopädie des Islam‘ schreibt, dass Bilal „aufgrund seiner wunderbaren und kräftigen Stimme [...] von Prophet Muhammad (s.) zum ersten Gebetsrufer des Islam ernannt“ wurde. Nach dem Tod Mohammeds soll er, außer beim Ableben von Fatima, Mohammeds Tochter, nie wieder den *Adhan* gerufen haben (m-haditec, Zugriff 14. Dez 2009).

In den folgenden zwei Abschnitten möchte ich genauer auf den Text und die vorgeschriebene Form des *Adhan*-Vortrages eingehen.

²⁹ Diese Beschreibung deckt sich mit der Darstellung im Film *The Message* (Akkad/Craig 1976). Weiters bedeutet der Beiname Al-Habashi ‚Der Abessiner‘, was auf seine Herkunft schließen lässt (m-haditec, Zugriff 14. Dez 2009)).

3.1.2 Der Text des *Adhan*

Der Text beim *Adhan* ist das Element, das ihn am stärksten vom Glockenklang unterscheidet. Er bildet im *Adhan* neben der Erinnerung an das Gebet eine zweite Informationsebene zwischen dem Muezzin und den Personen, die den Ruf hören. Gleichzeitig ist der Text auch das bestimmende Element des *Adhan*, da er weltweit, bis auf kleine Unterschiede zwischen den Glaubensrichtungen³⁰, immer derselbe ist.

Allahu akbar, Allahu akbar (2x)	Allah ist der Größte, Allah ist der Größte
Asch-hadu al-la ilaha il-Allah (2x)	Ich bezeuge, dass es keinen Gott gibt, außer Allah
Asch-hadu anna	Ich bezeuge, dass Muhammad der Gesandte
Muhammada-r-Rasulu-llah (2x)	Allahs ist
Hayya 'ala-s-Salah (2x)	Kommt zum Gebet
Hayya 'ala-l-Falah (2x)	Kommt zum Heil
Allahu akbar, Allahu akbar	Allah ist der Größte, Allah ist der Größte
La ilaha il-Allah	Es gibt keinen Gott, außer Allah

(Umschrift und Übersetzung: Suleiman, Zugriff 6. Dez 2009)

Nasem Haeri, den ich nach der Herkunft dieses Textes fragte, konnte mir dazu keine genaue Auskunft geben, meinte aber, dass Teile davon im *Qur'an* stehen und der Prophet Mohammed sie wahrscheinlich, wie auch das Gebet, vermittelt habe (Experteninterview 11).³¹ Die ersten drei Verse des *Adhan* entsprechen dem islamischen Glaubensbekenntnis. Das Wort *Falah* im fünften Vers wurde in den Interviews immer unterschiedlich übersetzt – als „gute Tat“, „Seeligkeit“, „Erfolg“. Haeri verwendete den Ausdruck „richtiger Erfolg“ und erklärte mir, dass damit der Erfolg am Jüngsten Tag, also am Ende der Welt gemeint sei (Experteninterview 11). Diese Interpretation deckt sich mit den Ausführungen von Samir Suleiman (Zugriff 6. Dez 2009).

Bei den verschiedenen Glaubensrichtungen und Schulen des Islam gibt es leichte Unterschiede im Text des *Adhan*, die im Hinzufügen von Versen bestehen. So wird bei Sunniten beim Morgengebet nach „Kommt zum Heil“ die Zeile „Das Gebet ist besser als Schlaf“ eingeschoben, eine Tradition, deren Entstehung auch in einem Hadith erwähnt wird (siehe *Hadith* nach Muwatta 3, 3.1.8 in: CMJE, Zugriff 11. Aug 2009).

³⁰ Im Rahmen meiner Forschung habe ich nur Kontakt zu mehreren sunnitischen und zwei schiitischen Gebetsräumen gehabt. Die hier gebrachten empirischen Angaben beziehen sich deshalb ausschließlich auf diese zwei Gruppen.

³¹ Diese Aussage deckt sich mit einem *Hadith* nach Sahih Muslim (4, 740 in: CMJE, Zugriff 11. Aug 2009) in dem steht, dass der Text mit Ausnahme der zwei letzten Zeilen direkt von Mohammed unterrichtet wurde.

Schiiten haben die Zusatzzeilen „Kommt zur besten Tat“ und „Wir bestätigen, dass Ali der *Wali* (Kalif, Vertreter, Freund des Propheten) ist“ (Experteninterviews 10 und 11). Diese dienen einerseits als Erkennungszeichen, andererseits ist, wie mir Nasem Haeri erzählte, die Frage der Nachfolge des Propheten für die Schiiten sehr wichtig (Experteninterview 11). Diese beiden Zusatzverse sind eine Charakteristik in der schiitischen Tradition des *Adhan*, die auch der Abgrenzung von den Sunniten dient. Laut Haeri ist die Zeile über die Nachfolge nach der Meinung der schiitischer Gelehrter kein Teil des *Adhan*, und wird manchmal weggelassen, wenn Sunniten beim Gebet sind (Experteninterview 11).

Der *Adhan* wird, wie auch das islamische Gebet, immer und überall in arabischer Sprache durchgeführt.³² Der Text ist somit die Essenz dieses akustischen Artefaktes, die ihn weltweit für alle Muslime und Musliminnen erkennbar macht (Interview 5). Seine richtige Aussprache ist auch das entscheidende Kriterium für die Bewertung und Anerkennung des *Adhan* durch die Rezipientinnen.

Hauptsache dass man das richtig ausspricht, die arabische Worte richtig ausspricht. Gibt auch doch Araber, die das auch falsch aussprechen, also mit Grammatik oder so. [...] Wenn man das richtig ausspricht und [...] die genauen Worte auch sagt, also nicht extra oder was anderes, das ist richtiger *Adhan*. (Interview 6)

Die Beherrschung des Textes ist aber auch die einzige praktische Bedingung für die Durchführung des *Adhan* (Experteninterview 1). In arabischsprachigen Ländern stellt dies kaum ein Problem dar, da Kinder dort den *Adhan* auf der Straße hören und früh verstehen lernen. In Ländern wie der Türkei, Bosnien oder dem Iran, wo der *Adhan* auch von den Minaretten gerufen wird, ist die Situation ähnlich, da er nicht nur im Alltag wahrgenommen, sondern auch in der Schule oder von den Eltern gelernt wird (Interviews 5, 6, 12, 13). Muslime und Musliminnen, die in Ländern aufgewachsen sind, wo kein *Adhan* auf der Straße zu hören ist, lernen ihn im religiösen Unterricht, der *Qur'an*-Schule, oder selbständig. Die arabische Aussprache kann dabei ein Hindernis darstellen, wie mir eine Interviewpartnerin, die vor zwei Jahren zum Islam übergetreten war, erzählte (Interview 8).

³² Einzige Ausnahme ist die Türkei, in der der *Adhan* vorübergehend im Lauf der Reformen durch Mustafa Kemal Atatürk auf türkisch gerufen wurde. Diese Umstellung wurde aber später wieder zurückgenommen (Interview 5b).

3.1.3 Der Rahmen und die vorgeschriebene Form des *Adhan*-Vortrages

Der richtige Zeitpunkt

In seiner Funktion als Gebetsruf dient der *Adhan* der Erinnerung an das Gebet. Der richtige Zeitpunkt spielt eine große Rolle, da es nach muslimischem Verständnis besser ist, das Gebet pünktlich zu Beginn einer Gebetszeit zu verrichten (siehe Topbaş 2008: 195). Das Morgengebet hat aus einer praktischen Perspektive einen besonderen Status. Erstens ist der morgendliche *Adhan* vor Sonnenaufgang ein Weckruf, der so laut sein sollte, dass er alle in Reichweite aus dem Schlaf holt.³³ Zweitens markiert er im *Ramadan*, dem islamischen Fastenmonat, den Beginn der Fastenzeit, da in dieser Zeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang nichts in den Körper aufgenommen werden darf. In einem *Hadith* nach Sahih Muslim wird erzählt, dass Bilal den *Adhan* am Morgen so ausgerufen hat, dass noch genug Zeit war, vor Sonnenaufgang eine letzte Mahlzeit zu sich zu nehmen, bevor ein zweiter Muezzin den Beginn des Fastens verkündete (6, 2407 in: CMJE, Zugriff 11. Aug 2009). Der *Adhan* zum Abendgebet *Magrib* beendet den Fasttag.³⁴ Die Genauigkeit der Gebetszeit ist im *Ramadan* besonders wichtig, da man den Fasttag nachholen muss, wenn man nur eine Minute zu früh oder zu spät isst oder trinkt (Interview 6b, 7).

Ein weiteres Kriterium für den Zeitpunkt des *Adhan* ist die praktische Vorbereitung auf das muslimische Gebet, für das es bestimmte Kleidungsvorschriften gibt. Das Gebet soll auch immer in einem Zustand der körperlichen Reinheit (*Wudu*) erfolgen, die durch eine rituelle Gebetswaschung erlangt wird und bestimmten Regeln unterliegt. Wie mir eine Gesprächspartnerin erklärte, soll der *Adhan* deshalb so ausgerufen werden, dass noch genug Zeit für diese Waschung bleibt (Experteninterview 10).

Zu *Jumua*, dem großen Gemeinschaftsgebet am Freitag, zu dem zumindest alle Männer kommen sollten, wird der *Adhan* öfters ausgerufen. In einem *Hadith* nach Buhkari (2/13, 36 in: CMJE, 11. Aug 2009) steht, dass der *Adhan* in Medina dreimal gemacht wurde, als die Zahl der Muslime wuchs. Im Gebetsraum eines türkischen Kulturzentrums in Wien habe ich beobachtet, dass dort am Freitag der *Adhan* immer zweimal, von verschiedenen Personen, ausgerufen wurde. Davor, ungefähr eineinhalb

³³ Aus diesem Grund ist es empfohlen, dass der Morgen-*Adhan* von jemandem mit einer besonders lauten Stimme gemacht wird (Experteninterview 1). Durch die heute übliche Installation von Lautsprecheranlagen hat sich dies aber erübrigt.

³⁴ Im Rahmen meiner Forschung hatte ich die Ehre, zum gemeinsamen Fastenbrechen (auf Türkisch *Iftar*) im *Ramadan* eingeladen zu sein. Noch während der *Adhan* ausgerufen wurde, aßen alle eine Dattel, als Zeichen, dass sie das Fasten brechen wollten, wie mir ein Tischnachbar erklärte.

Stunden vor Beginn des Gebets, wurde *Sela* gemacht, ein Ruf zur Beklagung der Toten, wie mir der zuständige Imam erzählte (Experteninterview 13b). Nach dem *Sela* hält der Imam dieses Kulturzentrums die Freitagspredigt, die in allen Moscheen üblich ist. Die beiden *Adhan*-Rufe erfolgen durch andere Personen während der Predigt. Das öftere Ausrufen soll es möglichst vielen ermöglichen, rechtzeitig zum gemeinsamen Gebet zu kommen. In einem anderen Gebetsraum habe ich auch beobachtet, dass das *Jumua*-Gebet nach hinten verschoben wird, damit auch die, die bis Mittag arbeiten, teilnehmen können (Interview 6).

Neben dem *Adhan*, der dazu dient, an das Gebet zu erinnern und die Leute zum Gemeinschaftsgebet zu sammeln, gibt es noch *Iqama* (oder *Kamet* auf Türkisch), der das Gebet in der Moschee einleitet. Wie mir Haeri erklärte, heißt *Iqama* übersetzt „aufstellen“. Gemeint sei damit einerseits das Aufstellen in Reihen beim Gemeinschaftsgebet. Andererseits spräche es die Metapher an, dass das Gebet wie eine Säule und Stütze der Religion aufgestellt werden solle – eine Wendung die sich auch in den „Fünf Säulen des Islam“³⁵ wieder findet. Bei *Iqama* ist der Text ähnlich dem *Adhan*, jedoch werden die Verse nicht wiederholt und nach „hayya ’ala-l-Falah“ die Phrase „Qad qamati-s-salah“ zweimal hinzugefügt. Diese Zeile bedeutet soviel wie „Das Gebet hat schon begonnen“ (Experteninterview 2b). Im Gegensatz zum *Adhan* wird *Iqama* auch vor dem alleinigen Gebet aufgesagt (Interview 5).

Die Bedeutung des richtigen Zeitpunkts wird auch in der Redewendung „ein *Adhan*, aber nicht zur richtigen Zeit“ (Experteninterview 11) widergespiegelt. Dies bezieht sich auf die frühere Verwendung des *Adhan* als Alarmsignal, um Menschen zu sammeln – eine Parallele zum Gebrauch von Kirchenglocken in christlichen Gemeinden bei Feuer und in Kriegszeiten. Das außerordentliche Erklingen des *Adhan* wirkt dadurch alarmierend, dass damit eigentlich ein Ort produziert wird, der nicht der alltäglichen Ordnung entspricht.

Der „richtige“ *Adhan*

Obwohl die genaue Vortragsform des *Adhan* relativ frei ist, gibt es einige Regeln und Empfehlungen. So sollte der Muezzin selbst im *Wudu*, dem Zustand der Reinheit, sein. Dies hat den Grund, dass der *Adhan* ein Teil des Gebetes ist und somit ähnlichen Vorschriften unterliegt (Experteninterview 2). Der Ruf sollte auch nach Mekka ge-

³⁵ Neben dem Gebet (*Salah*) sind dies das Glaubensbekenntnis (*Shahada*), die Pflichtabgabe (*Zakat*), die Pilgerfahrt nach Mekka (*Hajj*) und das Fasten zu im Monat *Ramadan* (siehe Topbaş 2008: 28).

richtet sein, wobei der Muezzin sich bei den Versen „Hayya ’ala-l-Salah, Hayya ’ala-Falah“ nach links und rechts wendet. Diese Praxis kommt daher, dass der *Adhan* vom Minarett in alle Richtungen gerufen wird, damit auch alle ihn hören können (Experteninterview 1).

Wichtig beim *Adhan*-Vortrag sind die Pausen, die nach jedem Vers eingelegt werden. Aus der Perspektive der Praxis haben sie eine doppelte Bedeutung. Die, die den *Adhan* hören, sollen in diesen Pausen die Worte des Muezzin wiederholen und nach „Hayya ’ala-l-Salah“ und „Hayya ’ala-Falah“ den Satz „Es gibt keine Macht und keine Kraft außer mit Allah“ sagen (Interview 7; Hadith nach Muslim 4, 748 in: CMJE Zugriff 11. Aug 2009). Für den Muezzin dient die Pause als Möglichkeit Luft und Kraft für den nächsten Vers zu schöpfen (Experteninterviews 2 und 13). In dieser zweifachen Bedeutung der Pause drückt sich auch das praktische Verhältnis von Muezzin und Zuhörerschaft aus, das ich noch in Kapitel 3.2 besprechen werde.

Wie schon im vorigen Abschnitt erwähnt, ist auch die richtige Aussprache der Verse des *Adhan* von großer Bedeutung. Weiters ist aber auch empfohlen, dass jemand den *Adhan* machen soll, der eine „schöne Stimme hat“ (Experteninterview 1). Der Ausdruck „schöne Stimme“, den ich in mehreren Interviews gehört habe, bezieht sich dabei vor allem auf die melodiose Ausführung des *Adhan*, die gleichzeitig die stärkste Charakteristik seiner Form ist.

[E]s gibt eine Melodie bei *Adhan* und bei *Qur’an*-Rezitation, ist anders als Musik, aber es hat ein bestimmte Regel und Melodie, die in arabischer Sprache akzeptierbar [ist] und die Sprache schöner macht. [...] Die meisten Imame und *Muadhdhin* wissen das und praktizieren es. (Experteninterview 1)

Die angesprochenen Regeln beziehen sich auf die Rhythmik der arabischen Sprache, im Speziellen der Vortragssprache. Es gibt im *Adhan*, wie auch bei der *Qur’an*-Rezitation Vorschriften (*Tahwid*), welche Silben kurz gesprochen werden sollen und welche man länger aushalten und melodios verzieren kann (Experteninterview 1 und 13b; Interview 6b). Für den Imam ist die Beherrschung dieser Regeln verpflichtend, für den Muezzin nicht (Experteninterview 2).

Die Melodie des *Adhan*

Die Melodieführung spielt im *Adhan* eine besondere Rolle, da sie zwar keinen expliziten Vorschriften unterliegt, aber dennoch neben dem Text und den Pausen der dritte

charakteristische Bestandteil dieses akustischen Artefaktes ist. Wie im vorigen Zitat bemerkt, gelten für die Melodie bei *Qur'an*-Rezitation und *Adhan* die gleichen Regeln. Prinzipiell ist sie vollkommen dem Empfinden des Muezzin überlassen und enthält auch die Möglichkeit zur individuellen Kreativität. Nach religiöser Ansicht besteht aber eine strenge Abgrenzung der *Adhan*-Melodie zur Bezeichnung als „Musik“. Erstens, weil Musik im muslimischen Verständnis immer auch mit Musikinstrumenten gemacht wird, und zweitens, weil sie im Kontext der Unterhaltung steht, der *Adhan* hingegen als sozialer Ruf vorrangig der Verkündigung der Gebetszeit dient (Experteninterviews 1, 2, 3).³⁶ So herrscht auch in Moscheen ein Verbot der meisten musikalischen Formen. Dieser Abgrenzung steht auf der anderen Seite aber eine Verwandtschaft zwischen *Adhan* und normalem Gesang gegenüber:

[D]ie schöne Stimme, dass man die Sprache in schöner Stimme herausbringt, in Arabisch, auch heißt Gesang. (Experteninterview 1)

Diese Parallele in der sprachlichen Bezeichnung von *Adhan*- und Liedvortrag gibt es auch im Türkischen (Experteninterview 3). Die Benennung des *Adhan* als Gesang wurde aber von allen meinen Gesprächspartnern und -partnerinnen vermieden, ein Verhalten, das laut der Volksmusikforscherin Hande Sağlam vor allem auf seine gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung zurückzuführen ist (Experteninterview 3).

Die Melodieführung orientiert sich beim *Adhan* am *Maqam*-System, dem harmonischen und melodischen Pendant zum in Österreich und vielen anderen europäischen Traditionen heute gebräuchlichen Dur/Moll-System. *Maqame* bilden die Grundlage für die musikalischen Formen in arabischsprachigen Gesellschaften, aber auch im Raum der Türkei und des Iran.³⁷ Wie Ali Jihad Racy beschreibt, vereint die Musik in diesen Regionen vor allem das Fehlen von Mehrstimmigkeit und die enge Verbindung zwischen Sprache und Musik, die besonders im Arabischen sehr stark ausgeprägt ist (Racy 1984: 11). Die Oktave wird im *Maqam*-System nicht wie im Dur/Moll System in zwölf Halbtöne, sondern in vierundzwanzig Vierteltöne geteilt. Aus diesem Tonmaterial leiten sich die verschiedenen *Maqame* ab, die aus einer theoretischen Tonleiter, bestimmten Haupttönen und charakteristischen Melodiewendungen bestehen (Racy 1984: 12).

³⁶ Ein Ausnahme sind hier die Sufis, die Musik auch als Gottesdienst ausüben.

³⁷ Wenn ich hier Staatsbezeichnungen verwende, darf das nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich diese Traditionen auch über Staatsgrenzen erstrecken und innerhalb eines Staates mehrer verschiedene existieren können,

Since Islam is the prevalent religion of the Arab world, Qur'anic chanting is the quintessential religious expression, transcending ethnic and national boundaries. This form is non-metric, solo-performed, and based upon the established rules of *tajwīd*, the Islamic principles of recitation. (Racy 1984: 13)

Für den *Adhan* gelten dieselben Charakteristiken, die hier für den *Qur'an*-Vortrag beschrieben werden. Die genaue Verwendung der verschiedenen *Maqame* hat einen Bezug zur jeweiligen musikalischen Tradition, wobei es regionale Unterschiede gibt (Experteninterview 3). So klingt der *Adhan* im Gebiet von Saudi-Arabien anders als im Irak, in Syrien anders als in Ägypten. Die *Adhan*-Traditionen pflanzen sich auf verschiedene Arten fort. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Lernen der Melodien über die akustische Sozialisierung in einer Umgebung, in der der *Adhan* fünfmal täglich auf der Straße, im Radio und im Fernsehen hörbar ist. Ein zweiter Aspekt, wie schon angeführt, ist das Lernen des Textes in der Schule und durch die Eltern (Experteninterview 2b, 13; Interviews 6 und 7). Weiters gibt es überall auch private Lehrer und Unterricht zur richtigen Rezitation von *Qur'an* und *Adhan* im Rahmen der Ausbildung von Imamen, wobei die Melodieführung mündlich überliefert wird (Experteninterview 3). Auch bekannte Muezzine, deren Aufnahmen leicht verfügbar sind und von vielen gehört werden, spielen eine wichtige Rolle.³⁸ Die dadurch entstehenden Traditionen sind zum Teil so charakteristisch, dass man am *Adhan* die Herkunft des Muezzins erkennen kann, wie mir ein Gesprächspartner erzählte (Interview 4).

Eine besondere Tradition hat die Türkei, wo für die fünf verschiedenen Gebete fünf *Maqame* verwendet werden. Wie mir der Imam İlhan Erkan erklärte, sollen dadurch die Stimmungen eines Menschenlebens, das mit dem täglichen Lauf der Sonne verglichen wird, dargestellt werden – die Geburt am Morgen, der Höhepunkt der Kraft zu Mittag, das Alter am Nachmittag und der Tod mit Sonnenuntergang. Der *Adhan* zu Sonnenuntergang wird dabei am schnellsten durchgeführt und erst beim Nachtgebet ist er wieder länger. Laut İlhan Erkan hat dies den Grund, dass nach muslimischem Glauben die Welt an einem unbestimmten Tag mit Sonnenuntergang enden wird, und das Gebet vorher fertig sein soll. (Experteninterview 13). Eine andere Gesprächspartnerin meinte aber, dies sei nur einer von mehreren Interpretationsversuchen, warum das Gebet Sonnenuntergang kürzer ist als die anderen (Email 10). In einem Lehrbuch

³⁸ Viele Gesprächspartner und -partnerinnen gaben mir auf meine Frage nach dem *Adhan* Namen von berühmten Muezzinen, die ich mir im Internet anhören könne (wie zum Beispiel Abdussamed) oder spielten mir Aufnahmen von Muezzinen, die ihnen gut gefielen, auf ihren Mobiltelefonen vor.

für das Gebet fand ich zum Beispiel den Hinweis, dass die Zeit für das Abendgebet, von Sonnenuntergang bis Ende der Dämmerung, die kürzeste Gebetszeit sei, weshalb man dieses Gebet möglichst sofort verrichten sollte (siehe *Lehrbuch des Gebets für Moslem Knaben*). Die Erklärung von İlhan Erkan scheint sich auf dieses natürliche Phänomen zu beziehen. Demnach ahmt auch der *Adhan* zu *Magrib* dieses Ereignis in seiner Länge nach. Die Durchführung des *Adhan* in bestimmten *Maqamen* in der Türkei ist zwar sehr gebräuchlich, aber nicht so streng und letztendlich hängt die genaue Form des *Adhan* immer noch vom Muezzin ab (Experteninterview 3). Die Rezitationsweise spielt in der Türkei eine besonders große Rolle, was sich nicht nur in den differenzierten Formen des *Adhan*, sondern auch in einem jährlich stattfindenden, nationalen Wettbewerb zur Kürung des besten Muezzins ausdrückt.³⁹ Zudem gibt es auch für die *Qur'an*-Rezitation zehn verschiedene Makame, in denen ein Imam unterrichtet wird (Experteninterview 13).

3.1.4 Das Geschlecht des Muezzin

Die Individualität der Melodie des *Adhan* zeigt die Bedeutung der Person des Muezzins auf. Wie schon am männlichen Artikel, „der“ Muezzin, erkennbar ist, handelt es sich dabei fast ausschließlich um Männer. Prinzipiell sind Frauen nicht vom *Adhan* ausgeschlossen, da dazu ein Verbot nötig wäre, das von einem Gelehrten durch den *Qur'an* bewiesen werden müsste. Laut Nasem Haeri ist das aber unwahrscheinlich, da es keine explizite Stelle zu diesem Thema im *Qur'an* und in den *Hadithen* gibt (Experteninterview 11). Die Frage, ob Frauen den *Adhan* öffentlich vorgetragen dürfen, ist deshalb auch eine Streitfrage unter den verschiedenen Gelehrten (Experteninterview 11; Interview 14).

Ich bekam verschiedene Erklärungsansätze für das Fehlen weiblicher Muezzine. Ein wesentlicher Faktor ist dabei sind die verschiedenen Rollen von Frauen und Männern im öffentlichen und privaten Bereich und besonders die Klassifizierung von Männern in Beziehung zu Frauen. Für Frauen gibt es eine Unterscheidung zwischen der Familienangehörigen, das heißt Vater, Onkel, Bruder, Ehemann, und „fremden“ Männern, die den genannten Kategorien nicht angehören (Experteninterview 11). Vor „fremden“ Männern, also auch in der Öffentlichkeit außerhalb der Familie, sollten Frauen

³⁹ Den Aspekt der Ästhetik des *Adhan* werde ich in Kapitel 3.2 genauer beleuchten.

eher zurückhaltend sein und keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen (Experteninterview 10). Dem entgegen steht aber die Tatsache, dass zum Beispiel im Parlament der Islamischen Republik des Iran sehr wohl auch Frauen vortragen und auch *Adhan* eine Art von Vortrag ist (Experteninterview 11).

Ein weiterer Erklärungsansatz bezieht sich auf die Verrichtung des Gebetes und hat Parallelen zu Kleidungsvorschriften und dem getrennten Gebet von Männern und Frauen, bei dem die Frauen entweder hinter den Männern, oder in einem anderen Raum beten müssen. Die weibliche Stimme, wie auch die Form des weiblichen Körpers, könne sehr anziehend wirken und Männer von der ordentlichen Verrichtung des Gebetes ablenken (Experteninterview 10). Dieser Ansatz erscheint mir interessanter, da er einerseits die Wahrnehmung des *Adhan* und seiner Qualität anspricht, die direkt und körperlich mit dem Muezzin zusammenhängt, andererseits auch auf die Tradition seiner gesellschaftlichen, *genderten* Praxis und die daraus entstandenen Hörgewohnheiten, in denen der „männliche“ *Adhan* dominiert, hinweist. Auf meine Frage, ob auch Frauen *Adhan* machen, bekam ich immer die Antwort, dass es zwar nicht verboten sei, aber dass es „meistens“, „normalerweise“ oder „üblicherweise“ Männer machen (Interviews 6, 8 und 11). Die Ausnahme sind reine Frauengruppen, die unter Ausschluss von Männern beten. Zwei der sechs praktizierenden Musliminnen, mit denen ich gesprochen habe, gaben an, einen *Adhan* von einer Frau in diesem Rahmen gehört zu haben (Interview 14). Das Gebet in der Frauengruppe ist somit ein sozial geprägter Raum, der durch den weiblichen *Adhan* eine Lautsphäre besitzt, die für Männer offiziell nicht erfahrbar ist. Die Frage, die sich hier aufwirft, ist, ob und wie sich ein qualitativer Unterschied zwischen ‚männlichem‘ und ‚weiblichem‘ *Adhan* gestaltet und ob es Unterschiede in ihrer Rezeption gibt. Die empirische Untersuchung dieser Frage ist auf Grund der Beschaffenheit des Gebetsrufes und seines gesellschaftlichen Kontextes nur schwer möglich und blieb mir durch mein soziales Geschlecht völlig verschlossen. Man muss aber anmerken, dass der ‚weibliche‘ *Adhan* ein relativ seltenes Ereignis ist, da gemeinschaftliche Gebete, bei denen ausschließlich Frauen teilnehmen, nicht so oft vorkommen und meistens Männer anwesend sind, die den *Adhan* übernehmen (Interviews 6 und 14). Der Muezzin ist somit „meistens“, „normalerweise“ oder „üblicherweise“ ein Mann und die männliche Stimme ist eine typische Charakteristik des *Adhan*.

3.1.5 Zum Herstellungsprozess des *Adhan*

Die vorangegangenen drei Abschnitte haben sich hauptsächlich mit den gesellschaftlichen, traditionell bedingten Normen und Regeln des *Adhan*-Vortrags beschäftigt. Da der *Adhan* als akustisches Artefakt aber immer ein Vorgang, eine Handlung, eine Praxis ist, können diese Normen und Regeln nur als Ideale verstanden werden, an die sich ein Muezzin anzunähern versucht, oder nicht. Der Herstellungsprozess des *Adhan* darf nicht als starrer Ablauf verschiedener körperlicher Techniken verstanden werden, sondern vielmehr als eine dynamische Praxis, die veränderlich ist und sich immer den gegebenen Umständen anpasst. In diesem Sinne ist auch meine Verwendung der Worte ‚Praxis‘ und ‚praktisch‘ zu verstehen, die vor allem die Interaktion des Menschen mit seiner materiellen und sozialen Umwelt unterstreichen sollen.

Der Muezzin als Praxis

In Ägypten gibt es [...] zwei Leute, einen Imam, und einen, der verantwortlich für Moschee überhaupt [ist] – Aufmachen, Zumachen, Sauberkeit und so weiter. Er ist also so wie Hauswart [...] und wenn er so arbeitet dann kann er auch [...] schon *Adhan* machen und so weiter. [...] Das ist so wie Beruf bei uns. (Experteninterview 2)

[Muezzin] ist nicht ein Beruf, aber in arabischen Länder, mit der Zeit [...] ist ein Beruf geworden [...], weil... diese Person sollte fünfmal pro Tag *Adhan* machen und fünfmal das Gebet auch führen. Es ist auch viel Zeit. (Interview 6)

Die Tatsache, dass der Muezzin in Ägypten und in anderen Ländern ein Angestellter ist, der vom Staat bezahlt wird (Interview 6), deutet an, dass das, was bei uns als Muezzin verstanden wird, nur zum Teil mit dem *Adhan* und der Gestalt des Muezzin Bilal zu tun hat. Der *Adhan* ist vielmehr eine von vielen Aufgaben eines Imam oder eines Moscheebediensteten, vergleichbar mit Messnern und Messnerinnen in christlichen Kirchen. Das wird noch deutlicher, wenn man die Situation in Wien betrachtet, wo es keine derartige bezahlte Stelle in muslimischen Gebetsräumen gibt, und alle Arbeiten von Freiwilligen verrichtet werden. Ein Gespräch in einem arabischen Gebetsraum⁴⁰ nach dem Gebet soll dies illustrieren.

N: Wieso hast du das [*Adhan*, Anm.] heute gemacht?

M: So einfach

⁴⁰ „Arabisch“ heißt in diesem Fall, dass die meisten Besucher des Gebetsraumes arabisch sprechen und auch die Freitagspredigt auf Arabisch gehalten wird.

N: Einfach so?

M: Ja

N: Macht das immer irgendwer, oder?

M: [...] Es kann irgendwer machen, ja, aber am meistens... also da in der Moschee also [...] die Freunde von ihm die machen das, weil andere Leute sind... sozusagen schüchtern. Aber [...] kann irgendjemand das machen es gibt nichts, Hauptsache dass er das... richtig kann. (Interview 6)

Drei meiner Interviewpartner haben mir erzählt, dass sie den *Adhan* das erste Mal in Wien gemacht haben (Interview 2, 4, 6). In ihrem Heimatland war dazu nicht die Notwendigkeit, da es zuständige Personen dafür gab. In Wien wird diese Zuständigkeit aber von der Person gelöst und der Muezzin wird von einer Position, einem Beruf zu einer Praxis. Muezzin ist immer der, der gerade den *Adhan* macht. Es gibt aber Unterschiede zwischen türkischen und arabischen Moscheen, die ich in Kapitel 4.1 anhand einiger Beispiele beschreiben werde.

Der Ort des *Adhan*

Das Minarett ist der traditionelle Ort des *Adhan*-Vortrags und hat aus einer praktischen Betrachtungsweise mehrere Funktionen. Auf Grund seiner Höhe ist es ein bevorzugter Beobachtungspunkt. Aus dieser Eigenschaft leitet sich auch indirekt sein Name ab – ‚Minarett‘ stammt vom arabischen Wort für ‚Licht‘, da es früher mit Fackeln erhellt war (m-haditec, Zugriff 14. Dez 2009). Auf der anderen Seite ist das Minarett durch seine Höhe auch eine kulturell geprägte Landschaftsmarke, die von Weitem sichtbar ist. Für den Muezzin bietet es aber vor allem die physische Position um den *Adhan* über die Häuser hinweg so weit wie möglich zu rufen und von so vielen Menschen wie möglich gehört zu werden. Der Weg auf das Minarett war in seiner täglichen, fünfmaligen Wiederholung Bestandteil des Herstellungsprozesses des *Adhan*, da die große Reichweite seines Klangraumes ebenfalls eine seiner ursprünglichen Charakteristiken ist. Durch die Entwicklung und Verbreitung von Lautsprecher-Systemen, die auf den Minaretten installiert und mit einem Mikrofon verbunden sind, ist für den Muezzin der Gang auf das Minarett heute nicht mehr notwendig, wie

auch der Direktor des Islamischen Zentrums Fareed Alkhotani mir gegenüber anmerkte.⁴¹

Das heißt, durch Technologie kann man das anwenden in der Religion und erleichtert die Aufgabe und macht die religiöse [Pflicht] in besserer Weise und erleichterter Weise. (Experteninterview 1)

Dieser positiven Bewertung steht aber auch eine kritische Betrachtung dieser Entwicklung gegenüber. Zwar kann durch die Verstärkung der Lautsprecher die Reichweite des *Adhan* vergrößert werden, jedoch wird die größere Lautstärke nicht von allen, auch von Muslimen und Musliminnen, gut geheißen (Interviews 4 und 8), ein Aspekt, den ich im Kapitel 3.2 behandeln werde. Die neue Technologie des *Adhan* führt auch zu einer Veränderung der Praxis und des Ortes des *Adhan*. Der Muezzin erspart sich den Aufstieg auf das Minarett, ihm entgeht aber dadurch erstens der visuelle Eindruck der Aussicht vom Turm und zweitens wird das weiter oben beschriebene Rufen in alle Richtungen überflüssig. Durch das Mikrofon und die Lautsprecher bekommt der *Adhan* außerdem einen erweiterten Klangkörper, der Teil der Praxis und Teil des Klanges selbst wird.⁴² Die Beherrschung des Umganges mit dem Mikrofon und die Einstellung der Tonanlage sind somit auch neue Elemente in der Praxis des Muezzin.

Das Minarett verweist aber vor allem auf die Bedeutung des Ortes, von dem aus der *Adhan* gemacht wird. Wie der Muezzin Halit Aslan im Film *Muezzin* (Brameshuber 2009) anmerkt, spielt das Minarett, wie das Atelier für einen Künstler, auch eine Rolle für die Ausübung des *Adhan* selbst.

If you ask me to chant now, it won't be the same as I do in the minaret. You can never get that emotional concentration. (Halit Aslan in: Brameshuber 2009)

In Wien habe ich zwei Praktiken beobachtet, die nach meiner Ansicht als eine praktische Aufwertung der oft im Souterrain eingerichteten Gebetsräume zu verstehen sind. Eine hängt mit der Existenz von Lautsprecheranlagen in fast allen Gebetsräumen zusammen, die neben der Verstärkung der Stimme des Imams auch den Zweck haben, dass die Frauen, die in einem anderen Raum beten als die Männer, *Adhan*, *Iqama* und

⁴¹ Wie mir der Islamexperte Almir Ibirc erzählte, gibt es bereits Firmen, die auf die Tonanlagen für Minarette spezialisiert sind (Experteninterview 9). Dies hat eine direkte Entsprechung im Bereich von Unternehmen wie der Firma Graßmayer, die sich mit Kirchturmtechnik beschäftigen.

⁴² So ist das Rauschen der Lautsprecher im öffentlichen Raum und auf Tonaufnahmen eine der Charakteristiken des *Adhan* geworden, wie auch Grasmayr senior bei einer Führung durch die Glockengießerei anmerkte.

den Imam hören können. In zwei größeren Gebetsräumen, die ich besucht habe, wurde das Lautsprechersystem aber zusätzlich noch dazu benützt, ein künstliches Echo über die Stimme des Muezzin und des Imam zu legen, das das Klanggefühl eines riesigen Domes nachahmte. Dieses Echo verweist einerseits auf die Kuppeln großer Moscheen, hat sich auf der anderen Seite aber schon davon abgelöst durch die Aufnahmen von bekannten Muezzinen, die im Internet und auf CDs kursieren und zum Teil mit diesem künstlichen Echo ausgestattet sind.⁴³ Die zweite Praxis zur Aufwertung des Ortes des *Adhan* ist das Drehen nach links und rechts bei den Worten „Hayya ’ala-l-Salah, Hayya ’ala-Falah“, das ich bei zwei Imamen innerhalb von Gebetsräumen beobachtet habe. Auf einer praktischen Ebene hat sich die Bedeutung dieser Bewegungen durch den Ortswechsel vom Minarett in den Gebetsraum verändert, da der ursprüngliche Grund, die flächendeckendere Hörbarkeit des *Adhan*, verloren gegangen ist. Stattdessen bekommen diese Gesten einen neuen Inhalt. Durch ihre traditionelle Bedingtheit rufen sie das Minarett hervor, das aber nur der sehen kann, der die Geschichte dieser Bewegungen kennt. Dabei schafft nicht die Situation des Minaretts den Bewegungsablauf, sondern, in einer umgekehrten Kausalkette, der Bewegungsablauf die Situation des Minaretts. Durch diese beiden Praktiken erzeugt der Muezzin den Ort, in dem er den *Adhan* macht, gewissermaßen zum Teil selbst und beeinflusst auch die Wahrnehmung des Gebetsraumes durch die anderen Anwesenden.

Die Durchführung des *Adhan*

Der Durchführung des *Adhan* geht immer eine emotionale Vorbereitung voran, die ich als Teil des *Adhan* behandeln will, da sie den Herstellungsprozess und das Ergebnis beeinflusst. Zu dieser gehört, wie schon erwähnt, der Zustand ritueller Reinheit (*Wudu*) durch die Gebetswaschung. Dies hat aber neben der physischen Sauberkeit auch die mentale Vorbereitung zum Zweck, zu der früher auch der Aufstieg ins Minarett gehört hat. Diese mentale Einstellung auf den *Adhan* wurde von einigen meiner Gesprächspartner angesprochen.

Was man beim *Adhan* berücksichtigen soll [...] dass man die Absicht [hat], ‚jetzt ich rufe zum *Adhan*‘, ‚*Adhan* zum Gebet‘. Das ist eine religiöse Aufgabe, dass die Leute verständigt werden und zum Gebet kommen, in Gottes Namen, damit die Leute es hören und sich vorbereiten für [das] Gebet. (Experteninterview 1)

⁴³ Ein ehrenamtlicher Muezzin, dessen *Adhan* ich zu Forschungszwecke aufgezeichnet hatte, bat mich die Aufnahme, die ich ihm davon geben wollte, ebenfalls mit einem solchen Echo zu versehen.

Also es ist nicht gleiche Gefühl wie man singt, [...] und deswegen muss man achten – also muss nicht aber sollte man – den Gefühl mithaben, dass er steht vor Gott und er macht das für Gott, nicht für die Menschen. Ich mach das nicht, damit die Leute mir sagen: ‚Super, du hast ein gute Stimme und so.‘ Wenn man das so macht, dann bekommt keine Belohnung von Gott. Die Absicht von seinem *Adhan*, muss man wirklich darauf achten, dass diese Absicht ist rein und nur für Gott. Wenn man daran glaubt, dann bekommt [man] diese Hilfe von Gott, dass man die Menschen beeinflussen [kann] mit seiner Stimme. (Experteninterview 2)

Wie der im zweiten Zitat sprechende ehrenamtliche Muezzin Ahmed andeutet, spielt die Konzentration auf die spirituelle und soziale Bedeutung und damit einhergehend die Ablenkung von der eigentlichen Melodieführung und vom Herstellungsprozess des *Adhan* eine wichtige Bedeutung für seine Qualität. Der vorher schon zitierte Halit Aslan aus dem Film *Muezzin* bemerkt dasselbe Phänomen im Rahmen des jährlichen, nationalen Muezzin-Wettbewerbes in der Türkei.

You know, we normally chant five times a day. But in the competitions it's different. There is a competitive atmosphere, which does not exist up in the minaret. When the time to prayer comes, you just concentrate on your emotions. But not so in the competitions. (Halit Aslan in: Brameshuber 2009)

Wichtig bei der Vorbereitung ist auch das Finden der richtigen, individuellen Tonlage für den *Adhan*, da jede Stimme ihre eigene Charakteristik hat und in manchen Tonhöhen besser klingt als in anderen. Dies merkt auch einer der Beobachter beim Wettbewerb im Film *Muezzin* an, als sich einer der Bewerber von der Stimmlage des vorangegangenen Muezzin beeinflussen lässt und seinen *Adhan* zu hoch anlegt (in: Brameshuber 2009). Beim Vergleich von zwei *Adhan*-Aufnahmen von Ahmed ist mir Ähnliches aufgefallen. Der Tonhöhenunterschied der beiden Aufnahmen beträgt nicht einmal einen Halbtonschritt im europäischen Zwölfton-System, trotzdem ist hörbar, dass sich der Muezzin in der tieferen Lage anscheinend wohler fühlt und seine Stimme freier bewegen kann. Zur Kontrolle der Melodie hielten die meisten Muezzine, die ich auf Aufnahmen oder persönlich gesehen habe, während des *Adhan* eine oder beide Hände zu den Ohren. Dies ermöglicht den Schall der Stimme, der ja vom Gehör weg gerichtet ist, besser wahrzunehmen. Wie mir Ahmed erzählte, macht er das aber zusätzlich, damit er „auch genießen“ (Experteninterview 2) kann. Dieses „genießen“ ist meines Erachtens nicht als das Genießen, zum Beispiel, einer Suppe zu verstehen, sondern als das Genießen durch die intensive Konzentration auf die Herstellung des

Adhan, seines Klanges und seiner Ästhetik. Die Pausen im *Adhan* sind, wie schon an-gemerkt, die Möglichkeit Kraft zu schöpfen, ein bis zweimal Luft zu holen und sich neu zu konzentrieren. Einige der türkischen Muezzine im Film *Muezzin* (Brameshuber 2009) und auch der Imam İlhan Erkan nehmen in den Pausen die Hände von den Oh-ren und drehen den Kopf vom Mikrophon weg. Die Pause ist dadurch nicht nur ein Loch zwischen zwei Versen, sondern ein Teil des *Adhan*.

Die Entwicklung des eigenen Stils

Wie diese Ausführungen gezeigt haben, ist die Konzentration auf die Praxis des Mu-ezzin, den Akt des *Adhan* ein sehr wichtiger Aspekt in seiner Produktion. Dies hängt vor allem mit seiner Beschaffenheit als akustisches Artefakt zusammen. Der *Adhan*, der in der Öffentlichkeit vorgetragen wird, kann nämlich im Gegensatz zu permanen-ten Artefakten, wie Möbelstücken, Kleidung oder Zeichnungen, nicht mehr im nach-hinein bearbeitet werden. Die Entwicklung der persönlichen Form des *Adhan* geht seinem Vortrag voraus und ist neben körperlicher Übung vor allem durch die persön-liche Wahrnehmung und Erfahrung geprägt.

In seinem Text *Les Techniques du corps* (1936) beschreibt Marcel Mauss die ver-schiedenen, kulturell geprägten Techniken, mit denen Menschen ihren Körper benut-zen. Mit Technik meint er damit „un acte *traditionel efficace*“ (Mauss 1936: 371), ei-ne traditionelle, wirkungsvolle Handlung. Diese Formulierung bezieht sich darauf, dass für Mauss die Erziehung und Überlieferung zentral für die Verwendung des ei-genen Körpers ist.

Was passiert, ist eine prestigeträchtige Imitation. Das Kind, der Erwachsene, imitiert Hand-lungen, die erfolgreich waren und von denen es beobachtet hat, dass sie bei Personen, in die es Vertrauen hat und die Autorität über es haben, erfolgreich waren. [...] Das Individuum übernimmt die Abfolge von Bewegungen aus denen die Handlung zusammengesetzt ist, die vor oder mit ihm von anderen durchgeführt wurde. (Mauss 1936: 369; meine Überset-zung)⁴⁴

Diese Beschreibung des Lernprozesses durch Mauss ist auch auf die Melodie beim *Adhan* anwendbar. Es bedarf aber einer Erweiterung der Begriffe „Vertrauen“ und „Autorität“ um den Gedanken von angesehenen Personen und Vorbildern. Der *Adhan*

⁴⁴ Originaltext: „Ce qui se passe, c’est une imitation prestigieuse. L’enfant, l’adulte, imite des actes qui ont réussi et qu’il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. [...] L’individu emprunte la série des mouvements dont il a est composé à l’acte exécuté ou avec lui par les autres.“

als öffentliches Ereignis, dessen Urheber nicht persönlich bekannt ist, ist für die, die ihn hören, unmittelbar und direkt wie eine persönliche Bekanntschaft. Der Erfolg der Handlung des *Adhan* liegt im ästhetischen Empfinden der Zuhörer und auch in der religiösen Bedeutung des *Adhan* als Gottesdienst. Durch seine Präsenz im öffentlichen Raum und in den Medien lernt der Muezzin mögliche Melodieführungen kennen, die er bewertet und selbst in seinem *Adhan* wieder verarbeitet. Dabei lässt sich ein Unterschied zwischen dem professionellen (oder leidenschaftlichen) und dem zweckmäßigen Muezzin erkennen. Der professionelle Muezzin versucht seinen *Adhan* so weit wie möglich zu entwickeln, um seinen eigenen ästhetischen Kriterien zu entsprechen.

Ja die Stimme ist schon mit der Zeit geändert auf [...] die jetzige Melodie. Ich habe vorher was anderes gehabt. Das ist die *Adhan*, die jetzige, das ist die... meine typische. Es gefällt mir ganz besonders, deswegen mag ich nicht wieder zu ändern. (Experteninterview 2b)

Dieses Finden der eigenen Melodie, des eigenen Stils wurde mir von zwei anderen Muslimen ebenfalls beschrieben, und beide sagten, dass sie den *Adhan* immer so machen würden, wie sie ihn mir demonstriert hatten (Interview 5 und 6). Beim Vergleich unterschiedlicher Aufnahmen von ihnen und dem ‚professionellen‘ Muezzin Ahmed lässt sich diese Aussage mehr oder weniger bestätigen. Ahmed hat dieselbe Melodieführung auf beiden Aufnahmen und der Tonhöhenunterschied beträgt, wie schon angemerkt, kaum einen Halbtonschritt. Bei den beiden anderen ist die Sicherheit in Melodieführung und auch Tonhöhe, die sich bei ihnen zum Teil während des *Adhan* verändert, zwar nicht so groß, dennoch ist die Melodie, der eigene Stil deutlich wieder zu erkennen. Der Muezzin gibt somit, egal ob er dabei professionell vorgeht oder nicht, seinem *Adhan* eine individuelle Form und Charakteristik,.

4.1.6 Die zweiseidige Situation des Muezzin

Wenn man den Herstellungsprozess des *Adhan* mit dem des Glockenklanges vergleicht, lässt sich neben der materiellen Komponente des Klangkörpers vor allem eine stark unterschiedliche soziale Komponente ausmachen. Beim Beispiel der Kirche Rudolfsheim in Kapitel 2.5.2 sieht man, dass die Produktion des Klangkörpers, seine Installation im Glockenturm, seine Wartung und schließlich der Knopfdruck in der Kanzlei, der ihn zum klingen bringt, von verschiedenen Personen durchgeführt wer-

den, die somit alle an der Herstellung des akustischen Artefakts beteiligt sind. Beim *Adhan* hingegen ist der Muezzin zwar von Vorbildern, Lehrern und Hörgewohnheiten beeinflusst, bleibt aber dennoch der alleinige Produzent, der bei jedem Ruf die gesamte Melodie neu schaffen muss. Diese performative Komponente des Vortrages ist ein besonderes Element des *Adhan*. Dabei tritt die Person des Muezzin im öffentlichen Raum in den akustischen Vordergrund und ins Zentrum der akustischen Gemeinschaft. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass zwar jeder muslimische Mann den *Adhan* machen kann, um zum Gebet zu rufen, es aber nicht jeder tut.

Was soll ich sagen, [...] ich finde das schön, dass ich das mach, aber [...] lieber hör ich das von jemand anderem, weil dann hat so eine schöne Wirkung. Aber wenn du das [*Adhan*, Anm.] machst, musst du ganz laut sprechen und so, das ist, ein bisschen stressig. Dann spürst du das auch nicht, spürst du was anderes. (Interview 6)

Eine weitere Begründung, die mir mehrere Gesprächspartner anboten, war, dass sie keine „schöne Stimme“ für den *Adhan* hätten. Einer meinte, er mache oft *Iqama* für sich selbst vor dem Gebet, doch vor anderen Leuten habe er sich noch nie getraut den *Adhan* vorzutragen (Interview 12). Diese beiden Aussagen zeigen die zweiseitige Situation des Muezzin. Zwar verrichtet er auf der sozialen Ebene einen angesehenen Dienst an der Gemeinschaft, dabei begibt er sich aber in die kritische Position, dass sein *Adhan*, auch wenn dies nicht sein eigentlicher Zweck ist, von anderen und besonders von ihm an bestehenden Hörgewohnheiten gemessen wird. Diese unterschiedlichen Bedeutungen des *Adhan* für den Muezzin und die, die ihn hören und seine ästhetischen Aspekte sollen im nächsten Abschnitt beleuchtet werden.

3.2 Der *Adhan* als gemeinschaftlicher Klang

In Kapitel 3.1 habe ich den *Adhan* als Praxis und akustisches Artefakt, isoliert von seinem Klangraum darzustellen. Praktisch existiert der *Adhan* aber fast nur in der Öffentlichkeit, und kaum jemand macht ihn für sich alleine, da es dafür *Iqama* gibt. Im öffentlichen Raum steht der Muezzin in einem direkten Dialog mit der akustischen Gemeinschaft. In diesem Sinne spielen die praktische und die kommunizierende Ebene des *Adhan* eine wichtige Rolle in seiner Wahrnehmung, die ich im Folgenden betrachten werde.

3.2.1 Zur praktischen Bedeutung des öffentlichen *Adhan*

K: Wie soll ich sagen ... es hat mich irgendwie beruhigt und ich hab mich wirklich wohler gefühlt, weil wenn man *Ezan* hört und dann beten geht, fühlt man sich irgendwie wohler. [...] Ist wirklich ein sehr gutes Gefühl, also sollte mal jeder kosten, würde ich sagen.

N: Ich hab schon einmal gekostet. Also ich war dann nicht beten, aber ...

K: Aber beten gehört auch eigentlich dazu. [...] Also wenn man *Ezan* hört und beten geht, ist die Atmosphäre und alles wirklich viel anders, als wenn man nur *Ezan* hört und normales Leben weitergeht. (Interview 5b)

Als stiller Zuhörer vieler Muezzine und Beobachter der anschließenden gemeinschaftlichen Gebete wurde ich regelmäßig an meine Kindheit erinnert, in der ich jeden Sonntag in die Kirche ging. In meiner Zeit als Ministrant lernte ich die gemeinschaftliche Praxis des katholischen Gottesdienstes von verschiedenen Seiten kennen, das gemeinsame Singen, Beten, Niederknien, Aufstehen und der rituelle Verzehr von Oblaten. Im Falle des islamischen Gebetes enthielt ich mich diesem körperlichen Zugang aus ethischen Überlegungen. Dennoch wurde mir durch meine stille Teilnahme und in vielen Gesprächen die zentrale Bedeutung des Gebetes, die vor allem in dessen körperlicher Praxis besteht, für die Wahrnehmung des *Adhan* bewusst. Gebet und *Adhan* sind dabei zu einem einzigen sozialen Ritual verschmolzen und beeinflussen sich gegenseitig.

Die Schaffung des heiligen Ortes und der heiligen Zeit

Durch die Einheit von Klang und Raum wirkt sich der *Adhan* auch auf den alltäglichen Lebensraum aus. Der Muezzin schafft in diesem mit seinem Ruf einen heiligen Ort und eine heilige Zeit, die einerseits durch die Reichweite, andererseits durch die Dauer des *Adhan* beschränkt sind.⁴⁵ Auf der Erfahrungsebene bestehen sie aber durch

⁴⁵ In einem *Hadith* wird diese zeitliche und räumliche Beschränktheit ebenfalls erwähnt: „AbuHuraira reported the Messenger of Allah (may peace be upon him) as saying: When Satan hears the call to prayer, he turns back and breaks the wind so as not to bear the call being made, but when the call is finished he turns round and distracts (the minds of those who pray), and when he bears the Iqama he again runs away so as not to hear its voice and when it subsides, he comes back and distracts (the minds of those who stand for prayer).“ (*Hadith* nach Muslim 4, 753 in: CMJE, Zugriff 11. Aug 2009)

die Praxis des Gebetes weiter. So ist es empfohlen, direkt nach dem *Adhan* in die Moschee und gehen, die *Wudu* vorzunehmen und anschließend das freiwillige Gebet zu verrichten, wie es der Überlieferung nach auch Mohammed gemacht haben soll. Danach wird der heilige Ort für das gemeinschaftliche Gebet durch *Iqama* neu geschaffen. Aus der Perspektive der Praxis sind der heilige Ort und die heilige Zeit, die durch den *Adhan* geschaffen werden, als eine mentale und emotionale Vorbereitung auf das islamische Gebet zu verstehen, wie einer meiner Gesprächspartner anmerkte.

Eigentlich heißt ja *Ezan* nichts Anderes, dass man die anderen Sachen, die weltlichen Sachen sag ma mal, auf die Seite schiebt und sich dem Gott widmet. Das is eigentlich *Ezan*, nichts Anderes. (Interview 5)

Diese mentale Vorbereitung wurde mir auch von zwei anderen beschrieben (Experteninterviews 10 und 11). Sie zeigt die Abgetrenntheit des Gebetes vom restlichen Alltag und seine spezielle Rolle in diesem, ein Aspekt, den ich später noch genauer besprechen werde.

Auf der Ebene der Wahrnehmung ist die emotionale Vorbereitung auf das Gebet, der Ausbruch aus dem ‚weltlichen‘ Alltag von großer Bedeutung. Wenn ich hier von „Emotion“ oder „emotional“ spreche, beziehe ich mich auf Kay Miltons (2007) Herangehensweise an diese Begriffe. Diese ist, wie er selbst meint, von einer ökologischen Perspektive geprägt und schreibt Emotionen einen Ursprung abseits sozialer Interaktion (*presocial*) zu (Milton 2007: 62). Er lehnt seine Argumentation unter anderem an William James an, der ein Modell eines zweistufigen Prozesses von Emotionen anbieten.

There is a physical response (quickenig heartbeat, muscle tension, sweating) that takes place when the body encounters a stimulus (which could be anything that causes a sensory reaction – a sight, a sound, a smell) and there is the subjective experience of that response ... the feeling of fear or excitement which we get when our bodies do these things. (Milton 2007: 63f)

Diese Zweiteilung durch James erfolgt gemäß der Trennung von Biologie und Kultur, von physischer Reaktion und individueller Interpretation. Milton weist aber diese strikte Trennung ab, indem er sagt, dass Emotionen weder dem einen, noch dem anderen ausschließlich zuschreibbar sind, sondern vielmehr die Grenzziehung zwischen Biologie und Kultur zu hinterfragen ist (Milton 2007: 67). Emotionen stehen bei Milton in einem dreiteiligen Lernzusammenhang. Der Körper kann erstens lernen, auf

gewisse Reize unterschiedlich zu reagieren. Zweitens können diese körperlichen Reaktionen, abhängig vom Individuum aber auch vom kulturellen Kontext, unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert, das heißt gefühlt, werden. So wird Nervosität vor einer Prüfung anders empfunden als vor einer Verabredung, auch wenn die körperlichen Vorgänge ähnlich sind (Milton 2007: 68). Der dritte Teil des Lernzusammenhanges ist die Handlung, die auf dieses subjektive Gefühl folgt und die am stärksten sozialen Normen und Gewohnheiten unterworfen ist (Milton 2007: 68).

Bei der Schaffung des heiligen Ortes und der heiligen Zeit durch den *Adhan* spielt die Dimension des Lernens von Emotionen eine große Rolle. Zwar kann durch den *Adhan* dieselbe Körperreaktion bei verschiedenen Menschen hervorrufen werden, jedoch sind bereits bei der Interpretation dieser körperlichen Vorgänge große Abweichungen möglich, die sich in erster Linie anhand von kulturellem Wissen ergeben. So ist das Verstehen oder Nicht-Verstehen des Textes eine Grundlage für die Deutung des *Adhan*. Auch die Kenntnis seiner Geschichte wirkt sich auf die Wahrnehmung dieses Klanges aus.

Für mich heißt *Ezan* eigentlich sehr vieles, weil ich auch den Sinn verstehe, was dahinter steckt, mich an den ersten irgendwie erinnern, der das rezitiert hat, weil er war ein wirklich ein sehr perfekter Gefährte vom Propheten sag ma mal. Und die Bedeutung weiß ich auch [...] ‚Allah ist der Größte, Allah ist der Größte, es gibt keinen Gott außer Allah[...]‘ ... das... das ist für mich, also wunderbar, finde ich. (Interview 5)

Wie diese Aussage zeigt, spielt bei kulturellen Klängen wie dem *Adhan* auch der kulturelle Hintergrund der Rezipientin eine Rolle. Das alleinige Verständnis des Textes führt zu einem anderen emotionalen Zustand, als wenn man auch die überlieferte Bedeutung der Worte kennt. Aber auch wenn der kulturelle Hintergrund zweier Personen gleich ist, kann die individuelle Erfahrung verschieden sein. Der Schlüssel zum Verständnis der oben angeführten Interviewpassage und der Bezeichnung des *Adhan* als „wunderbar“ ist aber meines Erachtens in der Praxis des fünfmaligen Gebetes zu finden. Nur praktizierende Muslime oder Musliminnen, die die fünf Säulen des Islam befolgen und die täglichen Gebete verrichten, können die Empfindung des heiligen Ortes und der heiligen Zeit erfahren, die durch den *Adhan* eingeleitet wird und den Raum für die Praxis des islamischen Gebetes schafft. Dieser Raum ist durch das Erklingen des *Adhan* materiell existent und für die gesamte akustische Gemeinschaft erfahrbar, ob er als „heilig“ oder „störend“ empfunden wird, ist aber vom kulturellen

Hintergrund und der individuellen Geschichte des Rezipienten abhängig.

Das Gebet im Islam als körperliche Praktik – die Strukturierung des Alltags⁴⁶

Früher hab ich *Azan* als selbstverständlich genommen, weil ich hab nicht gebetet. Ich hab angefangen mit Gebet als ich zweiundzwanzig war, also bisschen alt und das war, ja, etwas wie, also, normale Sache für mich. Aber als ich angefangen mit Gebet, ich habe gemerkt, ‚Ah, das ist ein Ruf zum Gebet‘, und es hat mir mehr gefallen, und ich hab das wirklich, geschätzt, dass in mein Land, gibt es *Azan*. [...] Das tut irgendwie gut, wenn man hört als Muslim. (Interview 4)

Auf die Frage, was *Adhan* für sie bedeute, gaben alle meine Gesprächspartner und -partnerinnen an erster Stelle an, dass er an das Gebet erinnere – oder genauer gesagt daran, dass „jetzt“ die Zeit zum Gebet sei. Dies verweist noch einmal auf die enge, praktische Verknüpfung vom *Adhan* mit dem islamischen Gebet, von dem er in gewissem Sinn ein Teil ist. Obwohl es hier jetzt nicht um die genauen Handlungsabläufe des islamischen Gebetes gehen soll, ist die Ausführung gewisser Aspekte desselben notwendig für das Verständnis der praktischen Bedeutung des *Adhan*.

Wie schon an anderer Stelle vermerkt ist das fünfmalige Gebet ein fixer Bestandteil des Alltages von praktizierenden Muslimen und Musliminnen. Ein Interviewpartner wies mich sogar darauf hin, dass das Gebet den Unterschied zwischen „richtigen Muslimen“ und „Muslimen mit Ausweis“ mache (Interview 6). Wichtig ist bei der Durchführung der mentale und emotionale Zustand des oder der Betenden. Osman Nuri Topbaş (2008) schreibt dazu in einer religiösen Anleitung zum Islam:

Die Seele sollte ausschließlich vom Geiste des Gebets, dem Lobpreis Allahs und den heiligen Versen des Qur’an eingehüllt sein. Der Betende [sic] soll sich von allen weltlichen Beschäftigungen losreißen. Eine Seele, die sich nicht von der Beschäftigung mit der Welt trennen kann, ist unfähig, sich auf das Gebet zu konzentrieren. (Topbaş 2008: 171)

Das Losreißen von den „weltlichen“ Beschäftigungen⁴⁷ wurde in vielen meiner Gespräche erwähnt oder angedeutet. Der *Adhan* und die Praxis des Nachsprechens der Verse spielen dabei eine große Rolle, da sie den Raum und die Zeit abseits des „weltlichen“ Alltags schaffen, in dem eine emotionale Einstellung auf die Praxis des Gebetes begünstigt ist. Vielmehr noch werden der heilige Raum und die heilige Zeit spe-

⁴⁶ Wenn ich im Folgenden ‚Gebet‘ schreibe, meine ich damit immer das islamische Gebet.

⁴⁷ Aus einer praktischen, auf die materiellen Aspekte von Kultur und Gesellschaft fokussierten Betrachtungsweise ist eine Unterscheidung zwischen „weltlich“ und „geistlich“ nicht sinnvoll ist.

ziell für die Verrichtung des Gebets eröffnet. Diese Tatsache drückt sich einerseits in der allgemeinen Empfehlung aus, gleich nach Hören des *Adhan* das Gebet zu verrichten, und besonders für Männer, dazu in die nächste Moschee zu gehen (von dessen Muezzin man zum Gebet gerufen wird). Auf der anderen Seite hat der *Adhan* auch eine Erinnerungsfunktion und gibt vielen die Motivation zum gemeinschaftlichen Gebet zu gehen.

Zum Beispiel ich bleibe jetzt zu Hause und ich höre *Azan* [...], ich erinnere mich an, na, jetzt ich muss Beten machen, nicht zu Hause Fernseher oder Schlafen oder Spielen. Na, ich gehe nach der Moschee. Wenn ich hab vergessen oder ich habe keine Kraft oder keine Lust, mit *Azan* habe Lust. ‚Ja, jetzt ich habe etwas zu machen,‘ [...] ... Wie lange dauert? Fünf Minuten! (Interview 12)

Der Aspekt der Motivation wird durch die im Text enthaltene *Shahada* als Erinnerung an die Glaubensgrundlage des Islam verstärkt.

Aus der *emischen* Perspektive des Islam ist das Gebet ein Ausbruch aus dem „weltlichen“ Alltag hin zu einem „Gespräch mit dem Schöpfer“ (Experteninterview 10). Dieser Ausbruch ist, wie die obige Interviewpassage zeigt, zeitlich begrenzt und durch Vorschreibung der körperlichen Bewegungsverläufe auch auf einer physischen Ebene genau bestimmt. Danach geht der „weltliche“ Alltag wieder weiter.

Wenn einer von euch neben seinem Haus einen Fluß hat und sich täglich fünf mal in diesem Fluß wäscht, glaubt ihr, dass an seinem Körper noch etwas Schmutz haften kann? (*Hadith* nach Bukhari 6 zit.: Topbaş 2008: 193)

Wie diese Metapher, die Mohammed, dem Propheten des Islam zugeschrieben wird, andeutet, hat das Gebet als körperliche Praxis eine strukturierende Wirkung auf den Alltag des Muslims und der Muslimin. Diese Strukturierung hat sowohl eine mentale, das Denken betreffende, als auch eine physische Dimension. Diese sind zwar analytisch trennbar, in der Praxis aber verwoben. Zum Einen bildet das Erkennen des Gebetsrufes und die mentale Aufnahme und Verarbeitung seines Textes, sei es bewusst oder unbewusst, den Ausgangspunkt für die Praxis der Wiederholung der Worte des *Adhan* und das anschließende Gebet. Zum Anderen sind gerade diese körperlichen Praktiken dabei beteiligt, den erwünschten mentalen und emotionalen Zustand für die Verrichtung des Gebets zu erreichen. Im Prozess der *subjectivation* sind die physische, die mentale und die emotionale Dimension untrennbar verbunden.

One is a subject by being subject to his/her own drives. But those drives are shaped by

„techniques of the self“ proposed or imposed by society. (Warnier 2001: 19)

Die Gebetspraxis stellt aus dieser Perspektive eine physische Basis für die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit dar, im Sinne Foucaults eine „technique of the self“ (siehe Warnier 2001: 10f). Im Gespräch mit Nasem Haeri deutete dieser ebenfalls die Bedeutung des Gebets für die persönliche Entwicklung an.

Das Gebet im Islam hat diese Funktion, dass man erinnert sich an Gott, und indirekt erinnert sich an sich, das heißt erkennt sein richtiges Selbst. (Experteninterview 11)

Dieses Erkennen des „richtigen Selbst“ ist strukturiert durch die Gebetspraxis und ihre vielen Gebote, die neben den Bewegungen und Gebetsformeln auch Kleidung, Räumlichkeiten, Körperpflege und vieles mehr vorgeben. Der *Adhan* hat in diesem Prozess eine Schlüsselposition, da er durch die Strukturierung des Alltags auch indirekt die Persönlichkeit strukturiert.

Die physische Wirkung des *Adhan* macht sich besonders durch die sich am Stand der Sonne orientierenden Gebetszeiten bemerkbar. Dabei nimmt vor allem der Morgen-*Adhan* eine besondere Rolle ein, da er als Weckruf zu Sonnenaufgang gilt und deshalb auch in der entsprechenden Lautstärke ausgestrahlt wird. Diese ist so hoch, dass jeder im Umkreis der Moschee aufgeweckt wird, wie mir einige meiner Gesprächspartner und -partnerinnen erzählten (Interviews 3, 12, 14). Dabei gibt es, mit steigender Entfernung zum Äquator, im Verlauf des Jahres große Schwankungen. So ist in Wien im Sommer das Frühgebet teilweise schon um vier Uhr und das Nachtgebet erst gegen elf. Im Winter hingegen sind Mittags-, Nachmittags- und Abendgebet im Zweistundentakt und zu *Jumua* kann es passieren, dass das Nachmittagsgebet direkt im Anschluss an das große Gemeinschaftsgebet gemacht wird, wie ich einmal beobachtet habe. Diese durch den Stand der Sonne und die Jahreszeiten bedingte Strukturierung hat erheblichen Einfluss auf den Alltag von Musliminnen und Muslimen. Dabei ist aber auch zu bemerken, dass es sich bei den Gebetszeiten nur um Empfehlungen handelt. Auch wenn der *Adhan* den bevorzugten Raum für das Gebet zu Beginn der Gebetszeit eröffnet, muss es nicht gleich verrichtet werden.⁴⁸

Manchmal macht man gerade etwas, oder man hat kein *Wudu* und muss zuerst sich waschen vor dem Gebet, manchmal fährt man gerade mit dem Auto, manchmal isst man und will nicht dass das Essen kalt wird. (Interview 8)

⁴⁸ Dies geht mit einem Grundsatz des Islam einher der mir gegenüber öfters erwähnt wurde: „Die Religion wird es euch nicht schwer machen“.

Theoretisch, wenn man das hört [...] dann muss man gehn und das Gebet verrichten. [...] Tatsächlich ... nein, das [...] tun nur wenige Leute, die gehn gleich in die Moschee und beten. (Interview 6)

Die Strukturierung des Alltages und der Persönlichkeit im Prozess der *subjectivation* durch den *Adhan* vollzieht sich demnach relativ flexibel und ist neben geographischen und gesellschaftlichen Faktoren, wie ich in Kapitel 4 noch besprechen werde, vor allem vom individuellen Umgang mit den Gebetszeiten abhängig. Dennoch ist die akustische Struktur stets vorhanden und hat auch Auswirkungen, denen sich das Individuum nur schwer entziehen kann.

Die ‚Macht des Muezzin‘

Die Präsenz des Muezzin durch seinen Ruf in der Alltagswelt und seine gleichzeitige Unerreichbarkeit gibt ihm auch eine Machtposition, die ich im Folgenden kurz besprechen möchte. Der Ausdruck ‚Macht des Muezzin‘ soll hier nicht falsch verstanden werden. Es handelt sich dabei weniger um eine Macht, die im Sinne Max Webers in sozialen Beziehungen verankert ist, sondern um eine direkte, physische Machtausübung.

Sozial betrachtet, und auch aus dem Verständnis des Islam, sind der Muezzin und die, die ihn hören, gleichberechtigt, mehr noch, der Muezzin leistet sogar einen Dienst an der Gesellschaft. Die ‚Macht des Muezzin‘ ist aber auf der physischen Ebene zu finden, als das Vermögen zur Strukturierung des Alltags.⁴⁹ Durch die durchdringende Eigenschaft von Schall ist die physische Machtsphäre des *Adhan*, wie schon am Beispiel der Kirchenglocke demonstriert, relativ groß und nicht auf den öffentlich zugänglichen Raum beschränkt. Sie wirkt auch in den Wohnraum hinein und macht diesen im Moment des Klangereignisses zu einem gemeinschaftlichen Raum. Zusätzlich berührt der *Adhan* durch die von Schafer (1983) angesprochene, „persönliche“ Qualität des Gehörsinnes den Menschen sehr direkt und dringt in seine Privatsphäre ein. Wie Don Ihde (2003) aus eigener Erfahrung beschreibt, wirken sich vor allem plötzliche, nicht kontinuierliche Geräusche wie der *Adhan* stark auf die mentale Ebene aus.

If suddenly the sounds of the environment increase in intensity and volume, particularly if not constant, I begin to find resistance to the maintenance of ‚inner‘ focus to ‚outer‘ sound. (Ihde 2003: 61)

⁴⁹ Man könnte deshalb auch von der ‚Macht des *Adhan*‘ sprechen. Dies würde aber die Rolle des individuellen *Adhan*-Produzenten bei der Machtausübung unterbewerten.

Die physische Ausübung von Macht durch den Muezzin wirkt auf einer sehr persönlichen Ebene, was sich besonders in seinem Anspruch, die Menschen aus dem Schlaf zu holen, ausdrückt. Durch seine Verbindung mit der Praxis des Gebets ist er aber in Ländern mit einem ausreichend hohen Anteil muslimisch Gläubiger zu einem gewissen Maß legitimiert. Was aber sehr wohl in Frage gestellt wird und auch von einigen meiner Gesprächspartnern und -partnerinnen angesprochen wurde (Interviews 4, 6, 8), ist die Installation von Lautsprecheranlagen zur „Erleichterung“ des *Adhan*. Diese geht einher mit einer größeren möglichen Lautstärke, die auch von manchen praktizierenden Muslimen und Musliminnen als Belastung angesehen wird.

Manchmal es is wirklich extrem. Zum Beispiel bei uns in Ägypten – so große Anlagen und viele Moscheen, und dann, wenn du schlafen willst, oder wenn du krank bist oder irgendwas, manchmal es is so ein bisschen Belastung. Also muss man auch die anderen respektieren. (Interview 6)

Die Kritik bezog sich dabei immer nur auf die Lautstärke, nie auf den *Adhan* selbst. Dieser ist als strukturierendes Element im Alltag akzeptiert und auf einer praktischen Ebene in diesen integriert.⁵⁰ So lässt sich auch die Tatsache, dass zum Beispiel in Rudolfsheim der *angelus* von sechs auf sieben Uhr morgens verlegt wurde, mit seiner mangelnden Verankerung in der Alltagspraxis erklären. Da er seine religiöse Bedeutung verloren hat, wurde ihm auch die Legitimationsbasis entzogen. Was übrig bleibt, ist der mächtige Glockenklang, der in der akustischen Gemeinschaft auf Widerstand trifft. Beim *Adhan* hingegen bildet die Lautstärke und Hörbarkeit nach wie vor auch ein verbindendes, gemeinschaftliches Element.

Die Synchronisierung der *Umma*

[J]eder hat's gehört auf der Straße und da war wirklich jeder leise, weil man hört das und man muss das ja nachsprechen. [...] Nachdem, er das gesagt hat, ja also da hat jeder eben die Gebetswaschung gemacht, [...] und da haben wir uns alle bereitgemacht eben, die Gebetskleidung angezogen also die Frauen, und dann haben wir uns gemeinsam hingestellt und haben gebetet. (Interview 7)

Dieser Bericht von der ersten Erfahrung des *Adhan* in Ägypten illustriert sehr deutlich einen Effekt, den ich als ‚Synchronisierung der Gesellschaft‘ bezeichnen möchte. Im

⁵⁰ So wurde die „Macht des Muezzins“ auch von keinem meiner muslimischen Interviewpartner und -partnerinnen angesprochen. Erst der Filmemacher Sebastian Brameshuber, der einige Jahre in Istanbul verbracht hatte warf diesen Aspekt in einem Gespräch auf.

Fall des *Adhan* erfolgt sie über ein akustisches Signal und betrifft die akustische Gemeinschaft dieses Klanges. Dabei ist weniger wichtig, ob man das Signal hört oder überhört, da in einer Umgebung mit einem genügend hohen Anteil an Muslimen und Musliminnen (der ja auch eine Bedingung für die Hörbarkeit des *Adhan* ist) auf das Signal eine gemeinschaftliche Reaktion folgt. Diese drückt sich den Erfahrungsberichten meiner Gesprächspartner und -partnerinnen nach vor allem in einem Innehalten im alltäglichen Treiben oder sogar, wie mir von der Türkei und von Sri Lanka erzählt wurde, in völliger Stille aller Menschen, egal welches Glaubensbekenntnisses, aus (Interview 14).

Von mehreren meiner Gesprächspartner und -partnerinnen wurde die große Bedeutung der Gemeinschaft (*Umma*) im Islam und des *Adhan* als sozialem Ruf angesprochen (Interviews 1, 5b, 7, 14). Für den Islam als Gesellschaftsreligion, in der theoretisch alle Mitglieder gleichberechtigt sind, spielt dabei die Einheitlichkeit eine große Rolle. Ein Interviewpartner wies mich darauf hin, dass im Gegensatz zu einer individuellen Armbanduhr der öffentlich hörbare *Adhan* diese Einheitlichkeit der *Umma* durch eine Synchronisierung im Moment der Wahrnehmung des *Adhan* ermöglicht (Interview 5b). Diese Synchronisierung beschränkt sich nicht nur auf die Wahrnehmung, sondern findet durch das Nachsprechen des *Adhan*-Textes auch auf einer praktischen Ebene statt und wird durch das gemeinschaftliche Gebet fortgesetzt. Der *Adhan* ist der Auslöser dieses Prozesses der Synchronisierung, aber auch ein Teil davon, wie mir Nasem Haeri in einer Geschichte über von Ayatollah Khamenei, dem Führer der Islamischen Revolution im Iran, verdeutlichte.

Er hat vor ein paar Jahren betont, als eine gute Ding und notwendige Ding in Gesellschaft, dass Leute sollen *Azan* aufrufen [...] Und ich erinnere mich, er hat zum Beispiel betont, es sollen auch Menschen es sagen, nicht immer mit CD-Player, mit Radio. (Experteninterview 11)

Haeri spricht hier die gängige Praxis an, den *Adhan* nicht von einem Muezzin machen zu lassen, sondern aufzuzeichnen und zur gegebenen Zeit per Knopfdruck über das ohnehin installierte Lautsprechersystem abzuspielen. Auf meine Frage, was der Unterschied zwischen einem Muezzin und der Aufnahme eines Muezzins sei, meinte Haeri:

[V]ielleicht für diese menschliche Bedeutung, weil wenn ein Mensch von Herzen etwas sagt, es klingt anders. Das ist meine Wahrnehmung, Meinung dazu. Es klingt anders, wenn

ein Radio oder eine nicht-lebendige Ding es spielt. [...] Es [die Aufnahme, Anm.] hat schon mit Menschen zu tun, aber es ist zumindest nicht live. (Experteninterview 11)

In dieser Gleichzeitigkeit der Herstellung des *Adhan* durch den Muezzin, seiner Rezeption durch die akustische Gemeinschaft und der daraus resultierenden Praxis des Nachsprechens, des Antwortens liegt der Aspekt, der Glockenläuten und Muezzinruf wohl am stärksten unterscheidet und den ich im Folgenden näher betrachten will.

3.2.2 Der *Adhan* als ästhetische Kommunikation

In der Synchronisierung von Muezzin und Hörer beziehungsweise Hörerin liegt die kommunikative Dimension des *Adhan*. Durch den Einsatz der menschlichen Stimme für den Gebetsruf und das Wiederholen der Worte in den Pausen des Muezzin, das einem Antworten gleichkommt, ist im *Adhan* ein Element der direkten Kommunikation enthalten. Somit ist der *Adhan* nicht nur ein akustisches Artefakt, sondern auch eine soziale, rituelle und kommunikative Praxis. Die Synchronisierung der *Umma* erfolgt über diese soziale Ebene, da im Moment des Antwortens die Einheitlichkeit und Gleichzeitigkeit hergestellt wird. Dadurch werden auch aus der akustischen Gemeinschaft, die praktizierenden Muslime herausgefiltert, da nur diese an dem kommunikativen Ritual teilnehmen. Obwohl der Muezzin sich theoretisch an alle Menschen richtet, können nur die antworten, die erstens den Text und zweitens die Praxis kennen.

Der Kommunikationsprozess im *Adhan* ist aber keinesfalls ausgeglichen. Dies liegt einerseits daran, dass der Muezzin im Minarett oder in dem Zimmer, wo das Mikrofon für das Lautsprechersystem steht, die Antwort meistens nicht hören kann. Andererseits sind die Pausen, die von den Rezipienten für die Antwort genutzt werden können, in der Praxis des Muezzin mit einer anderen Bedeutung, der des Atmens und Schöpfens von Kraft, belegt. Für den Muezzin besteht die Kommunikation nur in der indirekten Auswirkung, dass die Leute, die seinen Ruf hören, in die Moschee zum gemeinschaftlichen Gebet kommen.

Der *Adhan* als Motivation zum Gebet

Wie ich schon bei der Beschreibung des *Adhan* als akustisches Artefakt in Kapitel 3.1 bemerkt habe, ist seine primäre, ursprüngliche Funktion und praktische Wirkungswei-

se, Menschen zum gemeinsamen Gebet zu sammeln. Darin liegt die eigentliche Aufgabe des Muezzins, wie auch Isa Aydın im Film *Muezzin* ausdrückt.⁵¹

One of imam's duties is to attract people to the mosque. The more people he brings to the mosque, the more successful he is. [...] In the minaret I always think if my call to prayer can make one more person come to the mosque. (Isa Aydın in: Brameshuber 2009)

Durch die Armbanduhr und das Mobiltelefon ist der *Adhan* nicht mehr das einzige Mittel, an die Gebetszeiten zu erinnern. In manchen individuellen Fällen des schon beschriebenen Phänomens des Überhörens von Alltagsgeräuschen wird der *Adhan* nicht einmal dieser Aufgabe gerecht.⁵² Was den *Adhan* aber im Gegensatz zu einer Uhr auszeichnet, ist seine „spirituelle“, oder besser, emotionale Dimension, die mit dem ästhetischen Empfinden des Rezipienten zusammenhängt.

Auch wenn das in, also die Morgengebet, die um drei Uhr, und ich bin in Ägypten und ich höre das, und der *Muazzin* hat so eine schöne Stimme, dann ich gehe nur in die Moschee, damit ich das höre. Das hat so eine Zaubererwirkung. [...] Und das ist nicht nur meine Meinung, aber das ist die Meinung von vielen. Also viele können nur durch *Azan* in die Moschee gehen. Sie haben das gehört, es [...] klingt so gut, ja, dann sie lassen alles und gehn in die Moschee, damit sie das weiterhören beim Gebet, [...] diese schöne Stimme, und dann sie spüren weiter dieses angenehme und schöne Gefühl. (Interview 6)

Diese Beschreibung des ästhetischen Empfindens des *Adhan* steht der rein funktionalen Bedeutung als Gebetsruf entgegen, nach der prinzipiell jeder den *Adhan* machen kann und jeder Muezzin, egal wie „gut“ oder „schlecht“ er seinen *Adhan* ausführt, in gleicher Weise „belohnt“ wird (Interview 7). Die explizite Abgrenzung zur Bezeichnung als ‚Musik‘ folgt demselben Verständnis des Muezzin als rein religiöser, sozialer Position. Was dieser Haltung aber widerspricht oder sie zumindest relativiert, ist eine Aussage von Fared Alkhotani.

Es wurde empfohlen, wer die gute Stimme hat, *Adhan* zu machen. (Experteninterview 1)

Diese Empfehlung bezieht sich auf Bilal, den ersten Muezzin, der angeblich eine schöne Stimme gehabt haben soll (m-haditec, Zugriff 14. Dez 2009). Die Bedeutung der ‚Schönheit‘ als Motivation, in die Moschee zu gehen, wurde auch vom ehrenamt-

⁵¹ Isa Aydın ist Imam und Muezzin in einem. Wenn er „Imam“ sagt, ist dies also auch auf den Muezzin zu beziehen.

⁵² So erzählte zum Beispiel einer meiner Gesprächspartner, dass in seiner Heimatstadt Damaskus die Leute manchmal auch anhand der Uhr die Gebetszeit bestimmen, sollten sie den Muezzin nicht gehört haben (Interview 4).

lichen Muezzin Ahmed angesprochen und bedarf einer genaueren Betrachtung.

Ein kleiner Ausflug in die Ethnologie der Ästhetik

Das kommt darauf an, was du magst. [...] Weil *Azan* ist nicht wie *Salat*. *Salat* gibt es [...] bestimmte Sachen, die man machen muss. Aber *Azan*, ich glaube, dass das is ein Geschmacksache und darf man alles machen, is kein Problem. Kannst du länger machen, [...] wenn das dir gefällt. [...] Ich mag das ganz kurz. (Interview 4)

Die Diversität der *Adhan*-Interpretationen ist nicht nur in Bezug auf regionale Musiktraditionen und Formen der Melodieführung zu beobachten, sondern ist bereits auf der individuellen Ebene des Geschmacks zu finden. So habe ich bei meiner Forschung verschiedenst ausgeführte *Adhane* gehört, die von eineinhalb bis sechs Minuten dauerten. Diese großen zeitlichen Schwankung sind durch die melodiose Ausführung bedingt, hängen aber in weiterer Folge auch vom Lungenvolumen und der Gesangstechnik⁵³ des Muezzins ab, wie mir der Imam Ilhan Erkan verdeutlichte (Experteninterview 13). Die *Adhan*-Interpretation ist eben auch von der Ausbildung des jeweiligen Muezzins abhängig, ob er eher ‚professionell‘ oder eher ‚zweckmäßig‘ vorgeht. Die Frage, die sich hier stellt, ist, woher diese große Variabilität an *Adhan*-Formen, die vom einfachen Aufruf bis zu virtuosen Gesängen reichen, kommen, wie sie sich entwickeln und verbreiten. Dazu soll ein kurzer Einblick in Theorien zur Ästhetik behilflich sein.

In ihrem Entwurf einer materialistischen Ästhetik beschreibt Brigitta Benzing (1978) ästhetische Aktivität als eine universelle Eigenschaft der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt (Benzing 1978: 58). Ästhetik hat dabei einen Doppelcharakter.

Wir müssen vielmehr ausgehen von einem ästhetischen Bedürfnis, ästhetischen Handeln und einer ästhetischen Kommunikation als vorwiegend sinnlich-affektiver Aneignung der Welt, mit der Untrennbarkeit eines konstanten und eines variablen Bestandteils [...] (Benzing 1978: 82)

Die konstante, oder „natürliche“ Komponente der Ästhetik ist bei Benzing bedingt durch die physische Einheit aller Menschen – besonders in der Erfahrung der Welt über die menschlichen Sinne –, ihre „natürliche“ Umwelt und die Qualität der für den

⁵³ Die Bezeichnung entspricht nicht dem Verständnis der meisten Muslime und Musliminnen. Trotzdem scheint sie mir aus Gründen des Vergleichs sinnvoll.

ästhetischen Ausdruck verwendeten Materialien. Die variable Komponente setzt sich vor allem aus der gesellschaftlichen (besonders der technologischen und ideologischen) Entwicklung und der „*Gestaltungspotenz* des einzelnen Menschen als tätigem Subjekt“ (Benzing 1978: 79) zusammen. Kommunikation steht dabei im Mittelpunkt. Einerseits ermöglichen „[a]kustische Kommunikation, visuelle Kommunikation und deren Kombinationen [...] vorrangig die Verständigung über Reales und Realitätsfremdes“ (Benzing 1978: 59) im ästhetischen Ausdruck. Andererseits bedingt erst die so geführte ästhetische Kommunikation die ästhetische Normierung und die Entstehung eines gesellschaftlichen, ästhetischen Kodex (Benzing 1978: 80). Den Ursprung dieses Prozesses der Entstehung ästhetischer Normen verortet sie mit Verweis auf Georg Lukács in der „unmittelbaren, materiell-produktiven Tätigkeit des Menschen“ (Benzing 1978: 71).

Sylvia Schomburg-Scherff (1986) analysiert Ästhetik ebenfalls auf einer materiellen, in der menschlichen Praxis verankerten Ebene.

Alle Lebensäußerungsformen der Menschen [...] lassen das Bemühen erkennen, die Lebenswirklichkeit nicht allein konkret praktisch, sondern auch ästhetisch, d.h. durch Ordnen, Formen und Gestalten zu bewältigen. (Schomburg-Scherff 1986: 231f)

In ihrer Argumentation unterstreicht sie besonders die ordnende Dimension des menschlichen, ästhetischen Verhaltens in zeitlicher und räumlicher Hinsicht (Schomburg-Scherff 1986: 245). In Anlehnung an Gustav Theodor Fechner sieht sie ästhetisches Empfinden weniger von formalen Kriterien sondern vor allem von persönlichen Assoziationen abhängig. Diese bieten den individuellen Kontext in dem Erfahrung mit positiven Bedeutungen und Werten verknüpft werden. Der kulturelle Zusammenhang wirkt hier insofern, als er beeinflusst, welche Bedeutungen und Werte im ästhetischen Empfinden verknüpft werden (Schomburg-Scherff 1986: 33f).⁵⁴

Im Gegensatz zu den Ansätzen von Benzing und Schomburg-Scherff, die sich in ihrer Betrachtung vor allem auf visuelle Ästhetik beschränken, bieten Hubert Knoblauch und Helga Kotthoff (2001) eine Betrachtung verbaler Ästhetik, die mir in Bezug auf den *Adhan* als verbale Kommunikation sinnvoll scheint. Der Schwerpunkt von Knoblauch und Kotthoffs Betrachtung liegt auf der kommunikativen Dimension von Ästhetik. Aus diesem Verständnis heraus argumentieren sie, dass in den meisten alltäglichen

⁵⁴ So erzählte mir zum Beispiel ein Gesprächspartner, als ich ihn bat, seine Empfindungen beim Hören des *Adhan* in seiner Heimat zu beschreiben, bringen, dass es „schön“ war, weil es ihn sofort an seine Kindheit erinnert hat, als er mit den anderen zum Gebet ging (Interview 6).

chen kommunikativen Aktivitäten eine „proto-ästhetische“ Dimension enthalten ist.

By proto-aesthetics we mean that already ‚aesthetically unmarked‘ forms of everyday communication exhibit certain features which provide the basis for more obviously marked aesthetic forms. (Knoblauch/Kotthoff 2001: 18)

Die Bezeichnung „Proto-Ästhetik“ mag zwar etwas unglücklich gewählt sein, da dadurch der Begriff ‚Ästhetik‘ nur auf bewusst ästhetische Handlungen bezogen, und nicht von einer generellen ästhetischen Dimension menschlicher Praxis ausgegangen wird. Dennoch ist diese Differenzierung insofern sinnvoll, als damit die Entwicklung einer expliziten Ästhetik aus der menschlichen Kommunikation beschreibbar wird. Diese kann individuell gestaltet und geformt werden, wobei die Formen und Gestaltungsarten aber nicht dem Kommunikationssystem entstammen, sondern ein Ausdruck der kommunizierenden Person sind. Dadurch kann neben der inhaltlichen auch eine sinnliche, emotionale Ebene von Information vermittelt werden (Knoblauch/Kotthoff 2001: 11f). Diese Ästhetisierung der Kommunikation verschiebt aber laut Knoblauch und Kotthoff auch den Fokus, weg vom Inhalt und hin zum künstlerischen Ausdruck, oder „from an object of primary interest to an object of secondary interest, accompanied by awareness“ (Knoblauch/Kotthoff 2001: 18).

Die Ästhetik des *Adhan*

Diese drei Ansätze ermöglichen eine Betrachtung der Ästhetik des *Adhan* und der Diversität seiner Formen. Die menschliche Stimme ist dabei die wichtigste Konstante und bildet zusammen mit der arabischen Sprache und ihrer Rhythmik das Material der ästhetischen Aktivität. Die Gesangs-Technik und die typischen melodiosen Wendungen sind Teil der gesellschaftlichen Komponente. Wie ich schon ausgeführt habe ist die Gestaltung des *Adhan* immer vom individuellen Verständnis des jeweiligen Muezzin abhängig. Dieses ist aber einer gesellschaftlichen Normierung unterworfen, die sich einerseits in den rhythmischen Regeln ausdrückt, andererseits durch den *Adhan* als Bestandteil der Lautsphäre geprägt wird. Die ästhetische Kommunikation, die die Normierung des *Adhan* nach sich zieht, ist somit weniger explizit, als sie über die Präsenz des Gebetsrufes im öffentlichen Raum erfolgt, der wiederum andere Muezzine beeinflusst.

Das Ordnung schaffende Element, das Schomburg-Scherff anspricht, ist beim *Adhan* stark ausgeprägt, da es sein zentraler Bestandteil ist. Die Strukturierung des Tages

anhand des Sonnenstandes ist besonders im Fall der fünf *Maqame* in der Türkei ersichtlich. Diese Tradition ist eine direkte Widerspiegelung der menschlichen Umwelt, wie sie Benzing mit Verweis auf Wladimir I. Lenin beschreibt (Benzing 1978: 48f). Durch den ästhetischen Ausdruck wird die Realitätserfahrung verarbeitet und vom Muezzin mit der akustischen Gemeinschaft kommuniziert. Er ist somit auch jemand, der Struktur schafft und dieser eine besondere Form gibt.

In der ästhetischen Dimension des *Adhan* liegt auch seine Verwandtschaft zur Musik. Dies wurde mir klar, als ich mit einem Gesprächspartner über den Ausdruck „schöne Stimme“, der in fast allen meinen Interviews in Bezug auf den Muezzin vorkam, sprach.

Wenn du sagst, okay, du hast ein Lied – gehn wir weg von *Azan* – ein Lied, einfaches Lied. Du kannst das Lied zum Beispiel von mir hören. Ich hab nicht so eine schöne Stimme. Aber du, kannst du von irgend... Michael Jackson oder so was, er hat eine schöne Stimme, dann sagst du: ‚Ja, ich kann das weiter hören.‘ Das ist die schöne Stimme. Er hat schöne Stimme, ich hab keine schöne Stimme, obwohl das Lied is dasselbe. Das is, was ich mit schöne Stimme gemeint habe (Interview 6)

Die „schöne Stimme“ wird hier als die Stimme eines Sängers, der ein Lied „singt“ beschrieben und Gesang und *Adhan*-Rezitation somit auf einer praktischen und ästhetischen Ebene einander gleichgestellt.

Im Gegensatz zu Knoblauch und Kotthoffs Beschreibung ist der künstlerische Ausdruck im *Adhan* aber nicht nur ein „sekundäres Interesse“. Seine ästhetische Dimension ist vielmehr inhärenter Bestandteil seiner primären Funktion, die Leute zum Gebet zu sammeln. Auch Benzings Aussage, dass „[m]usikalische Formen der akustischen Kommunikation in der Bedeutung dem *Wort* untergeordnet“ (Benzing 1978: 59) seien, greift hier meiner Ansicht nach zu kurz. Zwar habe ich in meinen Gesprächen oft gehört, dass es egal sei, wie man den Gebetsruf mache, ob man eine schöne Stimme habe oder nicht, dennoch ist die künstlerische Ausführung meines Erachtens ein integrales Element des *Adhan*. Anstatt ihn in verschiedenen Attribute, wie ‚Funktion‘ und ‚Stil‘ aufzusplittern, erscheint es mir zielführender, Julian Thomas folgend, dieses akustische Artefakt in seiner Gesamtheit zu betrachten, da erst dadurch seine soziale und praktische Wirkung ersichtlich wird (Thomas 1996: 79). Durch die künstlerische Gestaltung, das „framing“ (Knoblauch/Kotthoff 2001: 18) der Einladung zum Gebet als ästhetischer Klang werden die emotionale Einstellung auf das Gebet und die

Motivation, in die Moschee zu gehen, verstärkt. Schomburg-Scherff kommt dieser Qualität des Ästhetischen meines Erachtens am nächsten, wenn sie mit einem Zitat von Klaus E. Müller die „Ästhetisierung der Macht“ anspricht.

[D]enn leichter fügt man sich der Tyrannei eines Herrschers, der nicht lediglich mit Schrecken regiert, sondern seine Erhabenheit auch in Schönheit zu kleiden weiß, an der man sich delectieren und die man bewundern, ja verehren kann [...] (Müller zit.: Schomburg-Scherff 1986: 247)

Zwar will ich hier nicht andeuten, dass Tyrannei und das islamische Gebet in einem direkten Zusammenhang stehen, jedoch gelingt es Müller die Motivation zum Gehorsam und zur Befolgung der Regeln und Vorschriften durch die Ästhetik zu beschreiben, die ich weiter oben anhand von Interviewpassagen dargestellt habe. Die Ästhetik ist somit nicht nur ein Nebeneffekt, eine individuelle Note des Muezzin, sondern, wie die Aussage von Isa Aydın bereits gezeigt hat, mit seiner Aufgabe, Menschen durch seinen Ruf zum Gebet zu sammeln verbunden. Somit ist auch die künstlerische Ausführung Teil des *Adhan*.⁵⁵

Die Kunst des *Adhan* in der Türkei⁵⁶

Die Fokussierung auf die künstlerische Gestaltung des *Adhan* kann diese aber auch zum „primären Interesse“ werden lassen, wie das Beispiel des nationalen Muezzin-Wettbewerbs in der Türkei zeigt. Die Ästhetik des *Adhan* hat in der Türkei einen besonderen Stellenwert, wie sich schon in den fünf verschiedenen Makamen für die Gebetszeiten ausdrückt. Durch den alljährlichen Wettbewerb wird die ästhetische Dimension des *Adhan* jedoch von seiner sozialen und religiösen Dimension als Gebetsruf isoliert. Dies hat nicht nur Auswirkungen auf die Praxis des Muezzin, wie das Zitat von Halit Aslan in Kapitel 3.1 angesprochen hat, sondern eröffnet auch eine Möglichkeit für die explizite Kommunikation und Objektivierung des ästhetischen Empfindens des *Adhan* und damit einhergehend dessen gesellschaftliche Normierung. Durch den Wettbewerb erfolgt eine öffentliche Bewertung, die beim *Adhan* als rein sozialem Ruf nicht üblich ist und meist hinter der Bezeichnung „schöne Stimme“ verborgen wird. Der Wettbewerb erzeugt und fördert einen Diskurs über die Ästhetik des

⁵⁵ Dies zeigt sich auch darin, dass es zum Beispiel in der Türkei für Imame, die ja auch den *Qur'an* rezitieren, verpflichtend oder zumindest empfohlen ist, eine entsprechende Ausbildung zur Beherrschung der Makame zu haben (Experteninterview 13; Öndeş in: Brameshuber 2009).

⁵⁶ Die in diesem Absatz gebrachten Beschreibungen beziehen sich alle auf den Dokumentarfilm *Muezzin* (Brameshuber 2009).

Adhan, in dem gewisse Formen und Melodieführungen anderen gegenüber bevorzugt werden. Durch den Vergleich entsteht eine Vorstellung, wie der „beste *Adhan*“ klingen soll. Dabei geht es nicht nur um die Melodie und die Fähigkeiten des Muezzins, sondern auch um die Qualität seiner Stimme, wie Habil Öndeş, einer der Beobachter des Wettbewerbs, in Bezug auf einen Teilnehmer ausdrückt.

Halit's type of voice is not a call to prayer voice. Well, it is [...] but there were more attracting voices. He lost because of his type of voice. (Öndeş in: Brameshuber 2009)

Diese Vorstellung des „besten *Adhan*“ wird reproduziert, indem die Gewinner des Wettbewerbes von den großen und berühmten türkischen Moscheen Angebote bekommen, dort als Muezzin zu arbeiten. Dadurch wird diese ästhetische Vorstellung institutionalisiert und praktisch erfahrbar. Die optisch imposanten Moscheen in Istanbul demonstrieren damit einerseits ihre Größe auch auf der akustischen Ebene, andererseits bekommt der ‚beste *Adhan*‘ auch den ‚besten‘ Klangraum – sowohl auf akustischer Ebene, durch die besonderen Klangeigenschaften der großen Gewölbe, als auch auf visueller, durch die prunkvolle Gestaltung der Moscheen.

Durch das Herausnehmen aus dem sozialen Kontext und die Bewertung im Wettbewerb wird die dünne Grenze zwischen *Adhan* und Musik, die hauptsächlich sozialer Natur ist, überschritten, wie auch Halit Aslan, ebenfalls Wettbewerbsteilnehmer, andeutet.

I consider myself a musician as well. I chant five times a day from my heart. That is a kind of music as well. (Aslan in: Brameshuber 2009)

Die von mir gebrachten Ausführungen über die Ästhetik des *Adhan* haben vor allem den Hintergrund, die Verbindung der individuellen und sozialen Dimensionen von Ästhetik aufzuzeigen, die beim *Adhan* eine große Rolle spielen und mir erst im Verlauf der Forschung klar wurden.⁵⁷ Das individuelle, ästhetische Empfinden des *Adhan* steht im Verhältnis zu seiner sozialen und praktischen Bedeutung. Es selbst ist aber durch musikalische Traditionen, Hörgewohnheiten, die Wahrnehmung des *Adhan* in der Öffentlichkeit geprägt. So ist die künstlerische Ausführung des *Adhan* untrennbar mit seiner sozialen Rolle verknüpft. Die Beseitigung des sozialen Kontext verändert auch den *Adhan* selbst und macht ihn zu einem reinen Kunstobjekt, das nicht nur sei-

⁵⁷ Hier ein Dank an Sebastian Brameshuber, der mich, dank seiner vollkommen anderen Herangehensweise an das Thema, auf diesen Aspekt gebracht hat.

ne soziale Dimension verliert, sondern neue Charakteristiken und Kriterien entwickelt, die in einem neuen sozialen Raum wirken, wie das Beispiel des Wettbewerbes zeigt. Da die Bedeutung als Gebetsruf dabei verloren geht, wird der *Adhan* auf seine ästhetische Dimension reduziert. Der dadurch entstehende, wettbewerbstaugliche *Adhan* hat mit der sozialen Praxis des Muezzin nur noch die Entstehungsgeschichte gemein.

Der Wandel der Bedeutung des *Adhan* vollzieht sich auch bei der Verbreitung dieses akustischen Artefaktes in neue Räume. Die Praxis des Muezzin, die ich in diesem Kapitel beschrieben habe, ist vor allem von ihrer Präsenz im öffentlichen Raum geprägt. Diese öffentliche Anwesenheit des *Adhan* als Grundton von Orten und Regionen ist immer auch eine Frage der Kontrolle der Lautsphäre, wie die Situation in Wien zeigt, die ich im nächsten Kapitel beschreiben will.

4. Der *Adhan* in Wien

Bei meiner Forschung in Wien bin ich dem *Adhan*, den ich im vorigen Kapitel mit Hilfe von Erzählungen meiner Informanten beschrieben habe, natürlich nicht begegnet. Stattdessen fand ich in den islamischen Kulturzentren spezielle, institutionalisierte, kulturell geprägte Räume, in denen ein formal ähnlicher, praktisch aber völlig unterschiedlicher *Adhan* existierte. Migration, der räumliche Wechsel des Lebensmittelpunktes, der meist auch mit einem Wechsel von einem sozialen Umfeld in einen anderen einhergeht, spielte in vielen meiner Gespräche über die Bedeutung des *Adhan* in Wien eine Rolle. Für Migranten und Migrantinnen und deren Nachkommen stellt die materielle Umgebung des Gebetsraumes ein Brücke zu ihrer Herkunft dar. Der *Adhan* ist an diesem Ort ein akustisches Element, das nicht mehr nur der emotionalen Vorbereitung auf das Gebet dient, sondern mit neuen Bedeutungen aufgeladen wird. Diese wurden mir in vielen Interviews explizit und implizit beschrieben und sollen hier dargestellt werden. Dabei will ich zuerst die Praxis des *Adhan* in drei verschiedenen Gebetsräumen, die ich besucht habe, beschreiben, um ihre Veränderung und damit auch den neuen Kontext dieses akustischen Artefakts anschaulich zu machen.

4.1 Die Praxis des *Adhan* in Wien

Der *Adhan* in der Form, in der ich ihn in Kapitel 3 beschrieben habe, existiert in Wien nicht. Er gehört nicht zum Grundton dieser Stadt, die stark vom Läuten der Kirchenglocke geprägt ist. Dies hängt vor allem mit der christlichen Tradition Österreichs zusammen. Als kulturelle Klänge sind Glockenläuten und *Adhan* immer an bestimmte kulturelle (religiöse)⁵⁸ Kontexte gebunden und Ergebnis historischer Entwicklungen. Als imperialistische Klänge sind sie aber auch ein Zeichen von Macht – ob sich muslimische oder christliche Gruppen in einer Region durchsetzen oder beide nebeneinander gleichberechtigt existieren, ist ausschlaggebend für die Gestaltung des öffent-

⁵⁸ Ich schreibe hier religiös in Klammer, da es sich im Fall der Form dieser beiden akustischen Artefakte hauptsächlich um kulturelle Unterschiede handelt.

lich zugänglichen Lebensraumes. Die Lautsphäre, der Grundton eines Ortes kann somit Auskunft über historische, kulturelle Entwicklungen in Bezug auf diese beiden (und auch andere) Gruppen geben.

4.1.1 Der *Adhan* als Element der ‚*international soundscapes*‘

Von den bereits angesprochenen Dimensionen der Globalisierungen Appadurais sind für die Praxis des *Adhan* mit Ausnahme der *financescapes* alle von Bedeutung. Als akustisches Artefakt und menschliche Praktik bewegt er sich auf den *ethno-* und *tech-noscapes*, als kultureller und imperialistischer Klang wird er über die *media-* und *ideo-scapes* verbreitet. Die lokale Existenz, Praxis und Form des *Adhan* steht dabei immer in Beziehung zur Bewegung von Menschen, zur Verbreitung von musikalischen Formen und Techniken, zu religiösen und säkularen Ideologien und zu seiner Präsenz in den Medien. Die in Kapitel 3.1 beschriebenen regionalen Traditionen sind immer im Kontext der Verbreitung und Anpassung zu verstehen und verweisen in Verbindung mit dem weltweit präsenten Islam stets auf den globalen Zusammenhang. Der lokale *Adhan* ist somit auch immer ein Ausdruck der globalen *scapes*. Der Begriff ‚*international soundscapes*‘, den ich in der Überschrift dieses Abschnittes verwende, ist ein Versuch, kulturelle Klänge in einen globalen Kontext zu bringen und sie nicht aufgesplittert und über verschiedene Dimension verteilt, sondern in ihrer Ganzheit zu betrachten. In Appdurais Sinn wären diese *soundscapes* genauso als sich über den ganzen Planeten erstreckende Landschaften zu verstehen. Kulturelle Klänge können sich darin aus ihren Kontexten lösen und in neue übergehen, in dem sie in Interaktion mit Menschen und anderen Klängen der lokalen Lautsphäre neue Formen bilden. Bei diesen Vorgängen handelt es sich um transnationale, kulturelle Prozesse im Sinne Glick-Schillers, bei denen soziale Netzwerke und Migrationsvorgänge eine zentrale Rolle spielen. Die Frage nach Machtzentren und -peripherien, die Hannerz aufwirft, kann die ungleichmäßige und diskontinuierliche Verteilung von Klängen beantworten, die an manchen Orten stark präsent sind, an anderen unterdrückt und aus der Öffentlichkeit zum Großteil ausgeschlossen sind.

4.1.2 Die Moschee an der Alten Donau

In Wien leben laut der Volkszählung von 2001 rund hundertzwanzig tausend Muslime und Musliminnen.⁵⁹ Diese kommen zum Großteil aus der Türkei, aber auch aus Bosnien, Ägypten, Nigeria und vielen anderen Ländern. Der Islam ist in Österreich seit 1912 eine anerkannte Religionsgemeinschaft und theoretisch sind Muslime und Musliminnen in ihrer Religionsausübung den Christen gleichgestellt. Praktisch gibt es aber speziell bei der Praxis des *Adhan* starke Einschränkungen.

Die einzige wirkliche Moschee in Wien steht bei der Alten Donau und ist von der Stadt berechtigt, dreimal täglich den *Adhan* in der Öffentlichkeit auszurufen – zu Mittag, am Nachmittag und am Abend (Experteninterview 1). Der *Adhan* fällt am Morgen und in der Nacht wegen der möglichen Störung der Nachtruhe aus. Dennoch hört man heute keinen *Adhan* vom Minarett, obwohl die Lautsprecheranlage installiert und funktionstüchtig ist. Die Stummheit des Minaretts hängt damit zusammen, dass dem *Adhan* in seinem Territorium, seinem Klangraum, die Legitimierung durch die Praxis der Anrainer fehlt, wie Alkhotani andeutet.

Die Projizierung [des *Adhan*, Anm.] ist zu U-Bahnstation und Donau, damit die Stimme zu Nachbarn nicht so laut kommt. Weil hier aus der Nachbarschaft, aus dieser Siedlung, kommen vielleicht fünfzehn, zwanzig Muslime, [...] und diese Bedeutung, dass wir die Nachbarn hören lassen, besteht nicht, sondern nur wer zur Donau kommt und den Spaziergang oder die Zeit verbringt hier, kann hierher kommen und beten und wieder gehen. (Experteninterview 1)

Für die Nachbarn ist der *Adhan* einerseits ein störender Klang, der nicht Teil ihrer Hörgewohnheiten ist, andererseits gefährdet er durch seine vielen unbekannte und unverständliche Melodie das Gefühl der *familiarity* und erzeugt sogar im eigenen Wohnraum einen fremden Ort. Die öffentliche Ausstrahlung des *Adhan* führte zu Beschwerden und dem Einschreiten der Magistratsabteilung für Integrations- und Diversitätsangelegenheiten als Vermittler. Das (vorläufige) Ergebnis dieser Entwicklungen ist, dass das Minarett seit gut zwei Jahren verstummt ist. Alkhotani erklärte mir, dass, bis die Lautstärke des Mikrophons im Einverständnis mit den Nachbarn richtig eingestellt sei, der *Adhan* nicht öffentlich ausgerufen würde.

⁵⁹ Die Daten in diesem Absatz stammen von den Hompages der Statistik Austria und der Islamischen Glaubensgemeinschaft.

Diese pragmatische Herangehensweise ist zum Beispiel auch mit der Situation in Frankreich vergleichbar, wie sie Chems-Eddine Hafiz und Gilles Devers beschreiben.

Aus realistischer Betrachtung haben die Muslime in Frankreich den Gebetsruf vom Minarett aufgegeben und rezitieren den *adhân* nur im Inneren der Moschee. Die Muslime enthalten sich aus einer Sorge um Diskretion, aber auch wegen dem Gefühl, dass der Ruf des Muezzin keine Chancen hätte, akzeptiert zu werden, da er nicht in die französischen Traditionen passt. [...] Die Frage [nach dem *Adhan*, Anm.] könnte in Bezug auf das Freitagsgebet gestellt werden, aber die muslimische Gemeinschaft bevorzugt, sich mit essentielleren Fragen auseinander zu setzen. (Hafiz/ Devers 2005: 120; meine Übersetzung)⁶⁰

Die ‚französischen Traditionen‘ die hier angesprochen werden sind vor allem Traditionen der Lautsphäre, Hörgewohnheiten, die Teil der Alltagserfahrung der Ansässigen sind. Eine Veränderung der Lautsphäre ist einerseits eine Veränderung der Qualität und der *familiarity* des Ortes und stößt dementsprechend auf Widerstand. Andererseits ist das effektive Fehlen des *Adhan* außerhalb der Moschee ein akustischer Ausdruck von Machtkonstellationen. Wer kann die Lautsphäre gestalten und damit Orte produzieren und verändern? Welche Klänge sind durch ihre Akzeptanz in der Öffentlichkeit legitimiert? Wie entstehen Traditionen in der Lautsphäre eines Ortes, einer Region, eines Landes und wie werden diese Traditionen kontrolliert und reproduziert? Im Fall der Moschee an der Alten Donau zeigt sich wie auch im französischen Beispiel die fehlende Legitimation dieses imperialistischen Klages. Das theoretische Recht zur Ausübung des *Adhan* steht seiner praktischen Abwesenheit gegenüber und das Minarett der Moschee an der Alten Donau ist dadurch genauso stumm wie die Minarette der „Moschee an der Wien“ (Caravias 2008), der Karlskirche, die von den goldenen Adlern der Habsburger Monarchie gekrönt sind.

Durch das Fehlen des öffentlichen *Adhan* in Wien gibt es auch keine Synchronisierung der *Umma*, wie ich sie in Kapitel 4.2 beschrieben habe. Dennoch spielt der *Adhan* weiterhin eine Rolle für die Muslime und Musliminnen in Wien. Er hat dabei verschiedene, neue Klangräume abseits der allgemeinen Öffentlichkeit gefunden, die ich in meiner Forschung aufgesucht habe und im nächsten Abschnitt beschreiben will.

⁶⁰ Originaltext: „Par réalisme, les musulmans de Franc ont renoncé à l’appel à la prière à partir du minaret et ne pratiquent l’*adhân* qu’à l’intérieur de la mosquée. C’est pas un souci de discrétion que les musulmans s’abstiennent, mais aussi avec le sentiment que l’appel du muezzin aurait pas de chances d’être accepté car il n’entre pas dans les traditions françaises. [...] La question pourrait être posée pour la prière du vendredi mais la communauté musulmane a préféré se concentrer sur des questions plus essentielles.“

4.1.3 Von der Straße in den Gebetsraum

In Wien ist der *Adhan* nur noch in den hundert bis zweihundert Moscheen und Gebetsräumen zu hören. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um umfunktionierte Räumlichkeiten, meist ehemalige Geschäftslokale und Untergeschosswohnungen, die unter der Bezeichnung ‚Kulturzentrum‘ laufen und, ähnlich einer Moschee, neben den gemeinschaftlichen Gebeten auch *Qur'an*-Unterricht für Kinder und anderen Bildungsveranstaltungen abhalten. Der Unterschied zu einer richtigen Moschee, das heißt einem Gebäude, das zum Zweck des gemeinsamen Gebets und der Lehre des Islam gebaut worden ist, ist neben der äußeren Unscheinbarkeit und dem fehlenden Minarett vor allem die Asymmetrie des Gebetsraumes, die sofort beim Betreten ersichtlich wird. Die Linien auf dem Teppichboden, an denen sich die Reihen des Gemeinschaftsgebets orientieren, stehen in einem schiefen Winkel zur Wand, die Gebetsnische (*Mihrab*), die die Richtung nach Mekka angibt, befindet sich in einer Ecke.⁶¹ Eine digitale Uhr, die neben der Gebetsnische hängt, gibt die aktuelle Zeit und die fünf Gebetszeiten des jeweiligen Tages an. Sie ist auf den oft mit Ornamenten, Fliesen und Holzschnitzereien verzierten Wänden das eindeutigste Indiz dafür, dass man sich nicht in der Türkei oder Ägypten befindet, sondern in Österreich. Dies ist der Ort des *Adhan* in Wien. Viele meiner Gesprächspartner und -partnerinnen nannten ihn ‚Moschee‘, sei es aus Gewohnheit, sei es, um ein Gefühl der Gewohnheit zu erhalten. Ich werde mich an den Begriff Gebetsraum halten, um den Unterschied zur Moschee zu verdeutlichen.

In diesem Abschnitt will ich drei Beispiele für die Praxis des *Adhan* in Wien bringen, um ihre Veränderung im Kontext kultureller Flüsse zu beleuchten.

„Der frühe Vogel ...“

Obwohl die meisten der Gebetsräume in Wien türkischsprachig sind und fast ausschließlich von Menschen mit türkischem Migrationshintergrund besucht werden, machte ich meine ersten Erfahrungen hauptsächlich in einem arabischsprachigen Gebetsraum. Der Imam war zu den meisten Gebetszeiten nicht anwesend, weil er anderwärtig beschäftigt war. Die Arbeit, die in diesem Gebetsraum anfiel, wurde wie in

⁶¹ Ich kenne das islamische Gebet so gut wie nur aus solchen asymmetrischen Räumen, da sich nur in der Moschee an der Alten Donau die *Mihrab* genau im Zentrum der nach Mekka zeigenden Wand befindet. Interessant wäre hierbei natürlich auch die Frage, was die Auswirkungen dieser Asymmetrie auf die Gebetspraxis ist, falls es ein bemerkenswerte gibt.

allen Wiener Gebetsräumen von Freiwilligen übernommen, wie zum Beispiel Mustafa, nebenbei Taxiunternehmer und Betreiber einer Kantine gleich neben dem Gebetsraum, oder Mohammed, Arzt im Allgemeinen Krankenhaus. Mohammed war auch mein Partner in vielen Gesprächen und erklärte mir, dass in diesem Gebetsraum immer irgendjemand den *Adhan* mache. Des Öfteren habe ich beobachtet, wie zu Beginn der Gebetszeit die anwesenden Muslime (meistens waren es nicht viel mehr als vier) ein paar Worte gewechselt haben, woraufhin einer von ihnen den *Adhan* vortrug, ohne besondere künstlerische Ausführungen, sondern einfach als Aufruf zum Gebet. Selbst mein Verdacht, dass zum Freitagsgebet immer Iad, auf dessen schöne Stimme mich Mustafa hingewiesen hatte, extra für den *Adhan* in den Gebetsraum kam, wurde von Mohammed zerstreut.

Er macht das am meisten, weil er früh herkommt [...]. Er macht, ich weiß nicht, er macht gerade eine Kurs da in der Nähe, und nach dem Kurs kommt er dann gleich. Ich komme am Freitag ein bisschen zu spät, weil ich muss vom AKH kommen. [...] Vorigen Freitag hab ich das gemacht, weil er war nicht da, und ich bin auch ein bisschen früher gekommen [lacht]. [...] Wer kommt pünktlich der, kann das machen (Interview 6)

Wie ich in Kapitel 4.1.5 schon beschrieben habe, ist der Muezzin hier eine Praxis und hat mit dem Muezzin in Ägypten oder der Türkei nur gemein, dass er derjenige ist, der zur rechten Zeit da ist, um den Gebetsruf zu machen. Im Gegensatz zum *Adhan* in Ländern, wo er öffentlich hörbar ist, funktioniert der *Adhan* in Österreich aber umgekehrt, wie mir in einem anderen Gebetsraum klar wurde.

Die umgekehrte Wirkung des *Adhan*

Der zweite Gebetsraum, den ich besuchte, befand sich gleich im Anschluss an ein kleines türkisches Lebensmittelgeschäft, und genauso wie die Aufschrift auf vielen Nahrungsmitteln war auch die Sprache der Besucher und Besucherinnen fast ausschließlich türkisch. Bei den Gebeten gab es eine gewisse Stammkundschaft, fünf bis sechs Männer gehobenen Alters, die sich täglich vor den Gebetszeiten auf dem Platz vor dem Kulturzentrum trafen, um zu plaudern und anschließend gemeinsam beteten. Den *Adhan* machte hier ausschließlich der *Hoca* (Imam) Murat, der täglich fünfmal von seiner Wohnung im Nachbarbezirk zu Fuß zum Gebet pilgerte. Murat hatte im Rahmen seiner Ausbildung zum *Hoca* auch Unterricht in der Rezitation des *Adhan* erhalten und beherrschte drei der in der Türkei üblichen Makame. *Iqama* machte stets

ein anderer, damit sich der *Hoca* besser auf seine Aufgabe als Vorbeter konzentrieren könne, wie man mir erklärte. Diese Aufteilung habe ich auch in einem anderen Türkischen Gebetsraum, von dem ich nachher noch erzählen werde, beobachtet. Im Falle des vorigen, arabischen Beispiels machte immer derselbe *Adhan* und *Iqama*.⁶²

Diese Aufgabenteilung bei der stets der *Hoca* den *Adhan* macht, führte einmal zu einer interessanten Situation. Ich kam kurz vor Sonnenuntergang ins Kulturzentrum um mit Murat zu sprechen (und auch um mir den *Adhan* anzuhören) und fand den Gebetsraum schon mit der üblichen Gruppe alter Männer gefüllt, im Gespräch miteinander. Auf meine Frage nach dem *Hoca* sagte man mir, er sei im Nachbarraum und hielte dort ein Seminar, käme aber gleich. Ich setzte mich also hin und wartete mit den anderen gemeinsam. Nach einigen Minuten wurde einer der Männer unruhig und fing an mit den anderen zu diskutieren. Er deutete aus dem Fenster wo die Sonne soeben am Untergehen war. Daraufhin ging er zur Gebetsnische und machte den *Adhan*. Als Murat wenig später noch immer nicht da war, beschlossen die Männer, ohne ihn anzufangen, einer machte *Iqama*, und sie beteten gemeinsam. Nachher scherzte einer, der *Hoca* sei wahrscheinlich verstorben, sonst wäre er rechtzeitig gekommen. Dieses Ereignis machte mir klar, dass der *Adhan* im Gebetsraum gewissermaßen umgekehrt funktioniert. Die Menschen werden nicht durch ihn in die Moschee zum gemeinsamen Gebet gerufen, sondern sie kommen, um den *Adhan* zu hören. Erst als klar wurde, dass der *Hoca* es nicht zum Beginn der Gebetszeit schaffen werde, wurde den Männern im Gebetsraum bewusst, dass der *Adhan* trotzdem vorgetragen werden sollte, und scheinbar widerwillig machte sich einer auf, diese Aufgabe zu verrichten. Der *Adhan*, den sie in der Türkei im öffentlichen Raum kannten, wird in Wien im Gebetsraum zum Teil eines Ritual, das die Verbindung zur Heimat aufrechterhält. Durch den *Adhan* und die von mir schon in Kapitel 3.1.5 beschriebene Erschaffung des Minarets mittels der traditionellen Bewegungsabläufe wird die räumliche, geometrische Distanz zwischen Wien und der Türkei im *experiential space* überbrückt. Im Moment der Erfahrung des Rituals ist es den Rezipienten möglich, in ihrer Wahrnehmung in ihre an eine Ort aus ihrer persönlichen Geschichte zurückzukehren, was durch den ornamentalen Schmuck und die türkische Sprache im Gebetsraum unterstützt wird.

⁶² Dieser Unterschied hängt wahrscheinlich mit der besonderen Bedeutung der *Adhan*-Ästhetik in der Türkei zusammen, die ich in Kapitel 3.2 beschrieben habe.

Klein Anatolien

Der letzte Gebetsraum, den ich beschreiben will, war ebenfalls in einem türkischsprachigen Kulturzentrum untergebracht. Der Verein hatte den gesamten, dreistöckigen Gebäudekomplex, in dem früher ein Fitness-Center untergebracht gewesen war, mit einem Kredit gekauft, den die Mitglieder zusammen zurückzahlten. Im Erdgeschoss befand sich ein Lebensmittelgeschäft und ein Café, im Keller ein Waschraum, im ersten Stock ein riesiger Gebetsraum, im zweiten eine Kantine und im dritten eine Sporthalle. Im ganzen Gebäude wurde, außer mit mir, Türkisch gesprochen, alle Aufschriften waren auf Türkisch und auch der Fernseher, der im Café in einer Ecke stand, strahlte türkische Sendungen aus. Der Imam, von allen ‚Ilhan Hoca‘ genannt, beherrschte alle fünf türkischen Makame und gab auch selbst Unterricht für *Qur'an*- und *Adhan*-Rezitation. Auch er war, wie Murat, zu fast allen Gebetszeiten da und rezitierte den *Adhan*. Das interessante am Gebetsraum, der sich schön geschmückt über das ganze Stockwerk erstreckte, waren die Mikrofonbuchsen, die wie normale Steckdosen in die Wand eingelassen waren. Eine befand sich vorne bei der *Mihrab*, wo auch das Mikrofon des Imam stand, die andere am anderen Ende des Raumes bei einem Podest, von dem aus derjenige, der *Iqama* machte, sein Gebet verrichtete. Diese Buchsen waren mit Lautsprechern in allen Stockwerken verbunden. Durch diese Installation konnte der *Adhan* und alles andere, was im Gebetsraum vorgetragen wurde, über Lautsprecher ins ganze Gebäude übertragen werden. Die daraus folgende Wirkung will ich am Beispiel des Freitaggebets, dem ich zweimal beigewohnt habe, beschreiben.

Wie schon beschrieben wird zu *Jumua* der *Adhan* immer zweimal ausgerufen. Im Falle dieses Gebetsraumes begann der Ilhan Hoca seine Predigt immer mit *Sela*, eine Stunde vor Anfang des Gebets. Ich kam eine Viertelstunde später und setzte mich ganz hinten neben das Podest. An einem mir willkürlich erscheinenden Zeitpunkt während der Predigt stand einer der Männer auf dem Podest auf, ging vor den Gebetsraum und machte im Stiegenhaus den *Adhan*. Anschließend kam er wieder herein um der Predigt, die einstweilen weitergegangen war, weiter zuzuhören. Währenddessen kamen immer wieder Männer in den Gebetsraum. Als der Imam mit seinem Vortrag fertig war, nahm der andere der beiden Männer auf dem Podest das an der Wand angesteckte Mikrofon und rief den *Adhan* das zweite Mal aus. Der Effekt war, dass eine Minute später Männer und Jugendliche aus allen Stockwerken, zum Teil auch in Sportgewand gekleidet, in den Gebetsraum strömten und dieser in kürzester Zeit

komplett mit Betenden gefüllt war. Der über die Lautsprecheranlage ausgerufene *Adhan* hat im Mikrokosmos des Kulturzentrums mehr oder weniger dieselbe praktische Bedeutung wie im öffentlichen Raum in der Türkei. Auf der Ebene der Wahrnehmung und der Praxis wird dadurch ein Gefühl der *familiarity* möglich, in einer Umgebung, in der kaum noch etwas an die räumliche Verortung des Kulturzentrums in Wien erinnert.

Diese drei Beispiele zeigen die Veränderung der Praxis des *Adhan* im Kontext von Wien, die vor allem durch seine Verschiebung vom öffentlichen in den privaten Raum bedingt ist. ‚Privat‘ ist dabei allerdings nur die Lautsphäre, da die Gebetsräume grundsätzlich für alle zugänglich sind – mit Rücksicht auf die geschlechtliche Trennung bei den Gebeten. Mit dieser Verschiebung des *Adhan* in eine private Lautsphäre verändert sich aber auch seine Wahrnehmung und Bedeutung, wie ich im nächsten Kapitel ausführen will.

4.2 Zur Bedeutung des *Adhan* für Muslime und Musliminnen in Wien

Das Fehlen des *Adhan* im öffentlichen Raum spiegelt sich im Fehlen des Effektes der Synchronisierung der *Umma*, den ich in Kapitel 3.2 beschrieben habe, wider. Die Einhaltung der Gebetszeiten und die emotionale Vorbereitung auf das Gebet wird in diesem Kontext eine individuelle Angelegenheit. Bevor ich mich mit der Bedeutung des *Adhan* in Wien auseinandersetze, möchte ich deshalb die alternativen Formen der Erinnerung an die Gebetszeiten beschreiben. Dadurch will ich sichtbar machen, welche Bedeutungen der *Adhan* durch seinen Rückzug aus dem öffentlichen Raum verloren hat und wie sich dies auf die Alltagspraxis auswirkt.

4.2.1 Alternativen zum öffentlichen *Adhan*

Die Muslime und Musliminnen, die ich im Lauf meiner Forschung kennen gelernt habe, haben verschiedene Praktiken entwickelt, mit den Gebetszeiten umzugehen.

Diese sind einerseits Rückbesinnung auf alte Formen oder andererseits völlig neue Entwicklungen und neue Arten des *Adhan*.

Vom Ohr zum Auge

Vor allem die, die den *Adhan* nicht als öffentlich hörbaren Klang kennen gelernt haben, verwenden Formen der Bestimmung der Gebetszeiten, die an die Zeit vor dem Gebetsruf erinnern. So erzählten mir eine Muslimin, die in Mitteleuropa geboren war, dass sie anhand des Standes der Sonne und der Uhrzeit die Gebete verrichte.

Ich bin eigentlich eher an die Uhr und Sonne gewöhnt. Also, mein Mann kommt aus Ägypten, und dort ist es üblich, dass man wirklich am Anfang von jeder Gebetszeit den *Azan* hört, also, er ist sicher daran gewöhnt, dass er nicht braucht die Uhr *anzuschauen*, nicht braucht die Sonne *anzuschauen*. Er hört das einfach. (Interview 8; meine Betonung)

Es ist ein bisschen ... nicht komplizierter, aber man muss mehr aufpassen, weil man das nicht *hört* und man muss daran denken, dass man das Gebet dann nicht vergisst (Interview 8; meine Betonung)

Der Unterschied dieser Alternativen zum öffentlich hörbaren *Adhan* ist neben ihrer Individualität in erster Linie die sinnliche Wahrnehmung. Während man den *Adhan* „hört“, muss man die Sonne und die Uhr „anschauen“. Das daraus folgende Phänomen des Vergessens der Gebete wurde mir auch von einem anderen Interviewpartner mit Migrationserfahrung beschrieben.

Wenn ich höre *Azan*, ich erinnere mich an ‚Jetzt ich muss *Salah* machen‘, ob du willst oder nicht. [...] Aber wenn ich höre nicht, ich vergesse, ich habe keine Lust, ich schlafe, ich habe keine Kraft ... Und wenn ich vergesse heute, vergesse morgen, vergesse nach morgen und ich habe keinen *Salah* gemacht. (Interview 12)

Für die, die mit dem öffentlichen hörbaren *Adhan* aufgewachsen sind, macht das Fehlen dieses Klanges vor allem eine Umstellung in den Hörgewohnheiten notwendig – und zwar nicht in der Integration einer neuen Lautsphäre, sondern in der Wahrnehmung der Abwesenheit gewohnter Klänge. Die Aufmerksamkeit, die notwendig gewesen ist, um den Beginn der Gebetszeit akustisch zu erkennen, muss in neue Kanäle geleitet werden, vom Gehörsinn zum Sehsinn.

Ja das war für mich schwierig ... als ich hierher gekommen bin, am Anfang, hab ich viele Gebete verpasst, deswegen weil ich hab nie daran gewohnt, dass ich das Gebet mit Uhr bestimme hier. Dort, bei uns, ich kann arbeiten, lernen, schlafen und dann höre ich den *A-*

zan. Das ist ein Vorteil. (Interview 6)

Der akustische *Adhan* ist auf einer praktischen Ebene der Bestimmung der Gebetszeit durch die Uhr überlegen. Mit dem Gehör spricht er einen Sinn an, der so gut wie immer offen für Wahrnehmung ist und ständig alle akustischen Ereignisse registriert, unabhängig von der Richtung des Signals ist und eine direkte Ansprache der Person ermöglicht. Er ist somit auch Ausdruck einer *culture of the senses*, in der der Gehörsinn eine zentrale Position in sozialen, kommunikativen Prozessen einnimmt.⁶³ Die Umstellung auf die neuen Begebenheiten nimmt zwar einige Zeit in Anspruch – im vorher beschriebenen Fall waren es sechs Monate (Interview 6) –, aber sämtliche meiner Gesprächspartnerinnen und -partner meinten, dass es auch ohne den *Adhan* möglich sei, die Gebete einzuhalten. Wichtigstes Werkzeug dafür ist das Gebetsbuch, in dem alle Gebetszeiten des Jahres für Wien⁶⁴ vermerkt sind. Kinder, die in Österreich aufwachsen, lernen diese Art der Bestimmung der Gebete von ihren Eltern und entwickeln Methoden, wie sie mit der Einhaltung der Zeiten umgehen. Eine Schülerin erklärte mir ausführlich, wie sie regelmäßig im Gebetsbuch nachsah, und meinte, es sei kein großes Problem, die Gebete auch ohne *Adhan* rechtzeitig zu verrichten. Ein besonderer Fall ist das Morgengebet, bei dem der *Adhan* ja auch gleichzeitig ein Weckruf ist. In Bezug auf das frühe Aufstehen erzählte sie mir, dass sie in den Sommerferien oft bis drei Uhr aufbliebe und erst nach dem Morgengebet schlafen gehe. Sie erklärte mir diese Praxis damit, dass sie danach bis Mittag, zum nächsten Gebet, beruhigt schlafen könne. Während der Schulzeit, im Winter, steht sie hingegen um fünf Uhr auf und macht ihr Gebet, bevor sie zur Schule geht (Interview 7). Dieses Beispiel deutet an, dass die Strukturierung des Alltags ohne öffentlichen *Adhan* ein individuelle Angelegenheit ist, und jeder eigene, mit seinem Alltag zu vereinbarende Wege findet.⁶⁵

⁶³ Ein Beispiel dafür sind auch die türkischen Verkäufer auf Märkten in Wien, meist Männer, die oft lautstark ihre Waren anpreisen. Diese Praxis ist laut Schafer in Europa bereits 1960 großflächig verschwunden (Schafer 1983: 91), und hat einem wuchernden Leuchtreklamedschungel Platz gemacht.

⁶⁴ Da die Gebetszeiten ortsabhängig sind, sind im Gebetsbuch für Wien die Zeitdifferenzen zu den anderen Österreichischen Landeshauptstädten angeführt.

⁶⁵ Dies trifft besonders auf Frauen zu, die traditionell nicht regelmäßig in die Moschee zum gemeinsamen Gebet müssen. Aber auch von einem männlichen Gesprächspartner wurde mir berichtet, wie er mit den Überschneidungen von Arbeits- und Gebetszeit umgeht (Interview 6).

Der konservierte *Adhan*

Neben dem Gebetsbuch als visuelle Form der Bestimmung der Gebetszeiten habe ich in Wien vor allem akustische Alternativen zum öffentlichen *Adhan* kennen gelernt. Zum Teil handelt es sich dabei um Aufzeichnungen von Muezzinen, die zum rechten Zeitpunkt abgespielt werden. Das Mobiltelefon spielt dabei eine wichtige Rolle, da erstens einige der Muslime und Musliminnen, mit denen ich in Wien gesprochen habe, mindestens eine *Adhan*-Aufnahme darauf gespeichert gehabt haben. Zweitens ist es auch gleichzeitig ein Wecker für das Morgengebet, wie mich ein Interviewpartner hinwies (Interview 12). Eine Gesprächspartnerin erzählte mir auch, dass sie vor dem Gebet immer den *Adhan* mit dem Mobiltelefon oder auf YouTube abspiele, um sich emotional vorzubereiten (Interview 14). Solche Praktiken können zwar zu einem gewissen Ausmaß die Aufgaben des *Adhan* übernehmen, sind aber dadurch beschränkt, dass man dennoch auf das Gebetsbuch zur Bestimmung der Zeiten angewiesen ist.

Eine andere Form des konservierten *Adhan* sind Digitaluhren, auf denen die fünf Gebetszeiten dem Tag und dem Ort entsprechend angezeigt werden. In fast allen Gebetsräumen, die ich besucht habe, waren solche Uhren installiert, da sie vor allem dort zur Bestimmung der richtigen Gebetszeit dienen. Einmal wurde mir die Funktion einer solchen Uhr vorgeführt, die nicht nur die Zeit anzeigte, sondern außerdem, falls erwünscht, zu Beginn der Gebetszeit die Aufnahme eines *Adhan* über einen kleinen Lautsprecher abspielte. Man konnte dabei zwischen verschiedenen Muezzinen wählen, einem aus Mekka, einem aus Medina, einem aus Ägypten und einem aus der Türkei. In meiner späteren Forschung wurde ich auch auf Computerprogramme hingewiesen, die gleich funktionieren und im Internet gratis erhältlich sind. Ich habe daraufhin selbst eines dieser Programme getestet, *Prayer Time PC Pro* von Guided Ways Technology, einer muslimischen Internetplattform.⁶⁶ Die persönlichen Einstellungsmöglichkeiten sind bei diesem Programm sehr weit reichend, von der Auswahl verschiedener Berechnungsmethoden der Gebetszeiten, über Zeitzonen und Datumskorrekturen bis hin zu fünf verschiedenen Muezzinen, wobei man selbst auch eigene Aufnahmen hinzufügen kann. Weiters gibt das Programm auch Auskunft über die Gebetsrichtung anhand des Sonnenstandes, Feiertage und die verschiedenen Gebetsformeln in Arabisch und Englisch. Ein Ehepaar erzählte mir, dass sie über ein Jahr ein solches Computerprogramm verwendet hatten. Auf meine Frage, welchen Muezzin

⁶⁶ Auch die Computerfirma Apple zum Beispiel bietet auf ihrer Homepage ein solches Programm an, das sogar in das Betriebssystem integriert ist.

sie ausgewählt hätten, meinte der Mann, ursprünglich aus Ägypten stammend, er würde dabei nach der Stimme entscheiden und auch immer wieder wechseln. Vor allem im Fastenmonat *Ramadan* verwende er das Programm sehr häufig.

In diesem Monat, also, fühlt man sich ein bisschen ... das ist ein andere Situation [...] ... Für mich ist angenehm, *Azan* zu Hause zu hören. Das erinnert mich vielleicht an mein zu Hause in Ägypten und so. (Interview 8)

Der Computer-*Adhan* ist ein Annäherung an den öffentlichen *Adhan*, weist aber einige gravierende Unterschiede auf. Erstens ist er auf den privaten Raum beschränkt und kann nicht das Gefühl der akustischen Gemeinschaft, die zusammen demselben Klang lauscht und dem Muezzin antwortet, erzeugen. Zweitens, wie die Frau des oben genannten Ehepaars meinte, sei es besser, den *Adhan* von einem Menschen zu hören (Interview 8). Nasem Haeri sprach ebenfalls diesen Aspekt des aufgezeichneten *Adhan* in der bereits erwähnten Geschichte über Ayatollah Khamenei an.

Es ist besser, wenn ein Mensch den *Azan* macht. Ayatollah Khamenei hat das betont, wahrscheinlich auch wegen der menschlichen, sozialen Bedeutung des *Azan*. Wenn ein Mensch etwas von Herzen sagt, klingt es anders, als wenn die Aufnahme vom Band kommt. Auch wenn sie von einem Menschen gemacht wurde, ist es dennoch nicht ‚live‘. (Experteninterview 11)

Was Haeri hier andeutet ist der kommunikative Aspekt des öffentlichen *Adhan*, der beim Abspielen einer Aufnahme fehlt – sei es zu Hause am Computer oder im Gebetsraum von einer CD, wie es in seinem Kulturzentrum meistens der Fall war. Das Gefühl der Gleichzeitigkeit, der Gemeinschaft in der Wahrnehmung des *Adhan* und in der darauf folgenden Praxis des Gebetes ist beim individuellen und konservierten *Adhan* nicht vorhanden – oder zumindest nicht so unmittelbar erfahrbar.

Der transnationale *Adhan*

Die wohl am ehesten mit dem *Adhan* im öffentlichen Raum vergleichbare Alternative stellen die vielen arabischsprachigen, türkischen und auch iranischen Fernsehsender dar. Diese strahlen zum Teil, wie zum Beispiel die staatlichen Sender von Ägypten, den *Adhan* fünfmal täglich aus. Das Fernsehprogramm macht dabei eine Pause und geht erst nach Ende des *Adhan* weiter, wie mir ein Interviewpartner berichtete (Interview 12). Zwei in Mitteleuropa geborene Musliminnen erzählten mir, sie hätten den *Adhan* auf diese Weise über das Fernsehen kennen gelernt. Da sie als Frauen selten

zum Gemeinschaftsgebet gingen, sei dies weiterhin ihr vorrangiger Zugang zu diesem Klang (Interview 7 und 8). Durch das Satellitenfernsehen ist diese Alternative für Muslime und Musliminnen in Österreich eine der wenigen Möglichkeiten, den Effekt der Gleichzeitigkeit und damit der Synchronisierung im *experiential space* zu erfahren. Dabei handelt es sich um einen transnationalen, kulturellen Prozess, der Personen, die räumlich getrennt sind, diese Gleichzeitigkeit ermöglicht.⁶⁷ In dieser Synchronisierung wird durch die Orientierung des *Adhan* am Stand der Sonne aber auch die räumliche Distanz erfahrbar, wie eine Interviewpartnerin andeutete.

Wenn zum Beispiel jetzt meine Mama fernschaut, oder so, [...] da hörn wir ihn [den *Adhan*, Anm.] meistens und sagen auch nach, aber die haben ja ganz andere Uhrzeit, also sind eine Stunde vor uns, oder so. Da bet ich eben noch nicht, [...] weil bei uns in Wien noch nicht die Zeit gekommen ist um zu beten. (Interview 7)

Im Fall des Iran wurde mir aber auch von einem Sender der IRIB (*Islamic Republic of Iran Broadcasting*) berichtet, der extra für die Ausstrahlung in Europa gemacht wird und auf dem der *Adhan* in mitteleuropäischer Zeit erfolgt (Interview 14). Im mitteleuropäischen Raum wird dadurch eine transnationale, akustische Gemeinschaft geschaffen, die nur über das gemeinsame Hörerlebnis verbunden ist.

4.2.2 Was bleibt vom *Adhan*?

Die ursprüngliche Bedeutung des *Adhan* als Gebetsruf, der auch dem Sammeln von Menschen zu einem gemeinschaftlichen Ritual dient, ist in Wien verloren gegangen. Da er im öffentlichen Raum nicht wahrnehmbar ist, hat er auch nicht mehr dieselbe Wirkung der Strukturierung des Alltags und der Synchronisierung der *Umma*. Zwar existieren spezielle Räume, in denen der *Adhan* weiterhin diese Aufgaben hat, diese befinden sich jedoch außerhalb der Alltagserfahrung der meisten Muslime und Musliminnen. Die Frage, die sich hier stellt, ist das zentrale Interesse dieser Arbeit, und soll noch einmal wiederholt werden: Was ist die praktische Bedeutung des *Adhan* für Muslime und Musliminnen in Wien? Ich habe die Frage nach der individuellen Bedeutung des Gebetsrufes an alle meine Gesprächspartner und -partnerinnen gerichtet. Dabei überlies ich es zum Großteil ihnen selbst, zu bestimmen, was ‚Bedeutung‘ und

⁶⁷ Appadurais Idee des *mediascape* beschreibt eben diesen gedachten, globalen Raum, der sich über nationalstaatliche Grenzen erstreckt.

‚von Bedeutung‘ sei. Die meisten meinten, dass es eben ein Aufruf zum Gebet sei. Ich bin aber in den Gesprächen auch auf andere, bewusste und unbewusste, Bedeutungen gestoßen, die hier Platz bekommen sollen.

Der *Adhan* als Souvenir

N: Warst du eigentlich irgendwann in Palästina wieder?

A: Ich war drei oder vier Mal, ja ja ja

N: Und wie war das, wie du dort wieder ... *Azan*

A: [gleichzeitig:] Schön

N: gehört hast?

A: Schön ... echt (Interview 12)

N: Und fährst du manchmal nach Damaskus?

S: Ja, schon schon, ich meine, mach ich Urlaub oft ... jedes Jahr so ...

N: Und wie ist das, wenn du dann den *Ezan* hörst?

S: Es ist anders. Also, ich fühle mich besser, ich fühle mich, gut ja ...

N: Wieso?

S: Ja, weil das hat, das hat... mit Wien nichts zu tun, aber das hat mit Gedächtnis ... weißt du? ... Weil ich habe viele ... Erinnerungen (Interview 4)

Mit seinem Rückzug in den privaten Raum des islamischen Kulturzentrums verliert der *Adhan* in Wien auch seine Bedeutung als prägendes Element in der Lautsphäre. Der ‚echte‘ *Adhan* ist für Migranten und Migrantinnen in Wien nur eine Erinnerung an ihre Herkunft. Vor allem in Bezug zu Urlauben im Ursprungsland wurde diese Bedeutung des öffentlichen *Adhan* in mehreren meiner Interviews betont.

Ich vermisse das wirklich, wenn ich da in Österreich und ich hör *Azan* fast nicht auf der Straße. Und dort hör ich das noch, wieder fünf Mal. Also... es hat so viele schöne Erinnerungen. Als wir Kinder waren, wir hören der *Azan* und gehen ... zusammen in die Moschee. Es ist so ... diese alle Erinnerungen kommen wieder. (Interview 6)

Eine Interviewpartnerin meinte, sie habe von vielen, die aus Ländern nach Europa kamen, wo der *Adhan* öffentlich ist, gehört, dass eben dieses Element der Lautsphäre das sei, was sie am meisten vermissten (Interview 14). Als Hörgewohnheit ist er die Begleitmusik von Ereignissen aus der eigenen Vergangenheit, die bei seiner Wahrnehmung wiederbelebt werden. Diese persönliche, identitätsstiftende Bedeutung des *Adhan* trifft aber nicht auf alle Muslime und Musliminnen zu. So erzählte mir eine

Gesprächspartnerin, dass ihr der *Adhan* nicht abgegangen sei, als sie nach Wien gekommen war. Sie meinte aber dann, dass dies wahrscheinlich vor allem deswegen sei, weil sie nicht täglich bete und ihre Religion nicht praktiziere (Experteninterview 3). Die Bedeutung des *Adhan* als Souvenir hängt also auch mit seiner praktischen Bedeutung als Gebetsruf zusammen.

Für die zweite Generation muslimischer Migranten und Migrantinnen in Wien ist der öffentliche *Adhan* kein alltägliches Ereignis. Auf der Urlaubsreise in die Länder der Herkunft ihrer Eltern ist er ein einprägsames Ereignis, von dem mir in einigen Gesprächen erzählt wurde.

Es war so laut, man hat, wirklich jeder hat's gehört auf der Straße, und da war wirklich jeder leise, weil man hört das und man muss das ja nachsprechen. Und das war dann natürlich voll schön. Also, es war voll eigenartig das Gefühl, weil es war... ja einfach die voll... schöne Stimme, der das rezitiert hat. (Interview 7)

Faszinierend [...] ... die Stimme, wie er das... aufsagt ... und die Leute gehen zum Gebet. Die lassen wie schon gesagt die weltliche Sachen auf die Seite und, ja ist ein gutes Gefühl. Also, das hat mich schon fasziniert damals. (Interview 5)

Wie diese zwei Beschreibungen zeigen, ist der *Adhan* hier nicht nur ein Klang in der Lautsphäre, sondern ein gesellschaftliches Ereignis und wird auch als solches wahrgenommen. Eine Interviewpartnerin erzählte mir von ihrer ersten Reise in den Iran, bei der sie beobachtete, wie die Menschen in Scharen mit ihren Teppichen zum Gebet eilten. Sie selbst war damals noch keine Muslimin, verspürte aber ein starkes Bedürfnis an diesem Ereignis aktiv teilzunehmen (Interview 14). In diesen Reiseberichten ist der *Adhan* ein Ausdruck einer Gemeinschaft, der den Erzählenden in Wien in dieser Form nicht möglich ist. Gleichzeitig ist er aber auch eine Erinnerung, die nicht auf einem Foto festgehalten, sondern durch die gemeinschaftliche Praxis des Nachsprechens und des Gebetes über Sinneswahrnehmung und Bewegung im Prozess der *subjectivation* direkt in den eigenen Körper integriert wird (vgl. Warnier 2001: 15ff).

Der *Adhan* als kulturelle Kontinuität

Die Frage, ob man den *Adhan* eigentlich noch brauche, wenn jede und jede selbst die Gebetszeit mit der Uhr bestimmen könne, wurde in allen meinen Gesprächen bejaht.

Ohne *Azan*, ohne *Azan* auf der Straße geht auch, [...] aber das heißt nicht, dass wir sagen, okay, wir brauchen jetzt *Azan* nicht ... Nein. (Interview 6)

Auch wenn der praktische Nutzen des *Adhan* als Gebetsruf in Wien nicht besteht, wird er weiterhin in allen Gebetsräumen und Moscheen fünfmal täglich durchgeführt. Alkhotani erklärte mir das Fortbestehen dieser Praxis damit, dass sie eine religiöse Pflicht sei.

Es verliert der *Adhan*, seine Bedeutung nicht, weil Uhr gibt, und jeder weiß die Zeit. [...] Die Muslime irgendwo, die sind verpflichtet, dass zur Gebetszeiten den *Adhan* zu rufen als Zeichen, dass sie praktizieren die religiösen Pflichten. (Experteninterview 1)

Der *Adhan* ist ein Zeichen religiöser und kultureller Praxis und eine kulturelle Kontinuität im *international soundscape*, die die globalen Flüsse akustischer Artefakte hörbar macht. Als kultureller Klang wird die Praxis des Muezzin auch als Bestandteil und Ausdruck des gesellschaftlichen Zusammenlebens von Muslimen und Musliminnen verstanden.

Das ist ein Teil von Gesellschaft eigentlich. [...] Das ist die Unterschied eigentlich zwischen ein muslimische Land und nicht-muslimische Land. (Experteninterview 2)

In dieser Darstellung wird vor allem die Bedeutung des *Adhan* als kulturelles und zu einem gewissen Maße auch ortsgebundenes Merkmal in den Vordergrund gestellt. Im Fall von Menschen mit Migrationshintergrund ist im *Adhan* nicht nur die Geschichte des Ursprungs des Islam als Gesellschaftsreligion, sondern auch die eigene kulturelle Herkunft enthalten.

Der *Adhan* in der Wiener Lautsphäre als „heimatliches Gefühl“

Obwohl der *Adhan* kein traditioneller Bestandteil des ‚Wiener Grundtons‘ ist, ist er bis zwei Jahre vor meiner Forschung noch regelmäßig zum Freitagsgebet vom Minarett der Moschee an der Donau vernehmbar gewesen. Für zwei meiner Gesprächspartnerinnen, beide in Wien gebürtig, war dies der erste Ort, an dem sie den *Adhan* unter freiem Himmel gehört hatten. Eine von ihnen konnte sich noch sehr genau an diese Ereignis erinnern.

Da waren alle auf einmal leise und haben alle hingeguckt, wo das ist jetzt, von wo das kommt. Und ja, dann haben wir eben das nachgesagt, weil da war die Lehrerin eben dabei [...]. Sie hat's vorgesagt was wir sagen sollen, und das haben wir dann gesagt (Interview 7)

Diese Überraschung, die nicht mit dem Klang selbst, sondern mit dem räumlichen Kontext, in dem er zu hören war, zusammenhängt, wurde mir auch von zwei Ge-

sprächspartnern mit Migrationserfahrung beschrieben, die beide erzählten, wie sie in der Nähe der Moschee waren, als der *Adhan* gerufen wurde.

Also ich fahre mit der U6 und dann höre ich ... zufällig. Ich glaube es war Mittaggebet. [...] Ich war in der U-Bahn [lacht], bin ich nicht gleich in die Moschee. Aber ich hab mich gefreut, dass ich mein erstes Mal in Europa die *Azan* auf der Straße höre. Es war so ein angenehmes Gefühl. (Interview 6)

Einmal hab ich es gehört [...], das war vor ein paar Jahren glaub ich, vor, eineinhalb oder zwei Jahren so zirka. [...] Es hat mich irgendwie gewundert, weil ich's nicht gewohnt war. Wenn dann nur in einem Gebetsraum so wie wir hier jetzt sind, aber öffentlich nie. (Interview 5)

Im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel der in Wien aufgewachsenen Muslimin erzählten sie mir beide, dass sie sofort eine Assoziation mit ihrer Heimat, ihrer Herkunft hatten. Einer der beiden, der während des Jugoslawien-Krieges mit seiner Familie aus dem Kosovo nach Österreich geflohen war, bezeichnete diese Empfindung selbst als „heimatliches Gefühl“.

Ich fahr sehr gern in den Kosovo [...] und natürlich, wenn ich dort *Ezan* höre, dann weiß ich genau wo ich bin. Es ist einfach [...] ein heimatliches Gefühl, [...] auch wenn ich's in Österreich hören würde. [...] Es lenkt einen sofort ab, ja, man verbindet etwas damit. [...] Es versetzt mich einfach zu einem anderen Ort, obwohl ich nicht dort bin. (Interview 5)

Also, in dem Moment, wo ich es gehört habe, war es so, wie wenn ich nicht in ... Floridsdorf wäre, sondern in meiner Heimat – ungefähr so... wie soll ich sagen ... ja, so mehr oder weniger wie *Beamens*, so auf die Art, dass ich mich von einem Ort zu einem anderen Ort *Beamens* kann. So ungefähr war das. (Interview 5c)

Mit der Assoziation mit dem Vorgang des *Beamens* beschrieb mein Gesprächspartner hier die Ausgedehntheit der eigenen Person im *experiential space*. Der spezielle Ort, der durch den *Adhan* in Wien erzeugt wird, ist für ihn eine Kombination von Merkmalen zweier verschiedener Orte in seiner persönlichen Geschichte. In seiner Wahrnehmung wird dieser Ort, der ihm gleichzeitig fremd und vertraut ist, zu einer Brücke über die er in seine eigene biographische Erfahrung zurückverfolgen kann. Wie er mir erklärte, hat der *Adhan* für ihn aber nur außerhalb des Gebetsraumes diese Wirkung.

Wenn ich in dem Moment mit Islam überhaupt nichts verbinde, oder die Umgebung nichts verbindet mit Islam, dann greift es mehr, und je weiter weg man, zum Beispiel von Menschen weg ist, die auch Islam praktizieren, also sprich von seinen Glaubensbrüdern, weg ist,

desto mehr greift es. [...] Je weiter man weg ist von etwas, desto mehr sucht man die Nähe zu dem, zum Beispiel Heimat oder Religion oder was auch immer. (Interview 5)

Der *Adhan*, der im Kosovo fixer Bestandteil der Lautsphäre des Lebensraumes war und sich als Hörgewohnheit festgesetzt hat, bekommt erst in der Erfahrung der Fremde diese neue Bedeutung. Er ist akustischer Ausdruck der kulturellen Flüsse und der räumlichen Bewegung von Muslimen und Musliminnen aller Herkünfte nach Wien. In ihren persönlichen Geschichten beschreibt er den eigenen Migrationsprozess auf der Ebene der Alltagspraxis und ermöglicht es ihnen, diesen Weg in Gedanken zurückzuverfolgen.

Der Gebetsraum als neuer Ort des *Adhan*

Durch die Abwesenheit des *Adhan* in der Öffentlichkeit ist der Gebetsraum sein primärer Klangraum in Wien. Somit ist dies auch der Ort in der alltäglichen Praxis, im Lebensraum von Muslimen und Musliminnen, an dem sie mit dem *Adhan* als kommunikatives, soziales Ereignis konfrontiert werden. In seiner Erfahrung und auch in seiner Bedeutung kann er dabei aber nicht mit dem *Adhan* in der Öffentlichkeit verglichen werden, wie in vielen Gesprächen betont wurde.

Wenn ich bin in der Moschee und ich höre *Azan*, it's okay. Aber ich bin in der Moschee und ich mache *Salah*. Aber wenn ich bin draußen und ich höre *Azan*: ‚Oh, ich muss gehen nach der Moschee und ich mache *Salah*.‘ Aber wenn ich höre nicht, ich arbeite und ich vergesse, dass es ist Zeit für *Salah*. (Interview 12)

Neben der Erinnerungsfunktion fehlt dem *Adhan* im Gebetsraum auch die Fähigkeit, zum Gebet zu motivieren und den Ausbruch aus dem Alltag zu ermöglichen, was mit der umgekehrten Kausalkette zusammenhängt, die ich in Kapitel 5.2 schon beschrieben habe. Die Menschen kommen nicht, *weil* sie den *Adhan* gehört haben, sondern *um* ihn zu hören. Durch die Erschaffung des Minarets in den Bewegungsabläufen des Muezzin und das Antworten der andern Anwesenden ist er Teil eines gemeinschaftlichen Rituals der Remigration. In der fremden, für Migranten und Migrantinnen oft mit Stress beladenen Alltagswelt sind der heilige Ort und die heilige Zeit, die im Gebetsraum geschaffen werden, auch ein Ort und eine Zeit des Rückzuges.

Wenn man reinkommt, also in die Moschee [...], kann man so sagen, ist andere Welt. [...] Draußen alles geht um Geld, geht um Arbeit, um Studium, Leben. Hast so viel Stress, aber etwas für die Seele gibt es keine. Aber dann kommst du da, dann findest du diese Freund-

lichkeit, findest du, die Leute mögen einander. [...] Dann hörst du *Azan*, dann es ist so etwas Angenehmes. Dann noch dazu zusammen beten – es ist so viel besser als allein beten zum Beispiel. [...] Ist ganz anders, dann fühlt man sich, wenn ich sagen darf, rein, seelisch rein. (Interview 6)

Auch ein anderer Gesprächspartner erzählte mir von der besonderen Wirkung, die der *Adhan* auf ihn habe.

Zum Beispiel ich hab viele Probleme, ich bin deprimiert und ich höre *Azan*. *Azan* sagt [...]: ‚Gott ist groß, gibt es nur ein Gott, und Mohammed ist sein Prophet‘. Ja, Mann, dann vergisst du dein Problem, weil alle diese Probleme klingen klein, weißt du? Weil gibt es einen Gott, und Gott schaut auf uns. Und er wird mein Problem sehen, sicher, und wird das lösen. (Interview 4)

Im Gebetsraum wird durch den *Adhan* und das Gebet ein Ort gestaltet, in den sich muslimische Migrantinnen und Migranten zurückziehen können, um ihre Erfahrungen des Alltages zu verarbeiten. Dieser Raum ist zwar in Wien verortet, seine Lautsphäre ist aber von der im öffentlichen Raum gewissermaßen abgetrennt. Thibaud (2003) verwendet den Begriff *sonic doors*, um das Phänomen des abrupten Übergangs von einer Lautsphäre in eine andere zu beschreiben. Im Überschreiten einer solchen akustischen Schwelle besteht die Möglichkeit, die eigene Aufmerksamkeit auf neue Dinge zu lenken (Thibaud 2003: 333). Beim Betreten des Gebetsraumes durch die Eingangstüre können somit, wie von meinen Gesprächspartnern beschrieben, die Gedanken und Emotionen, die mit dem Alltag „draußen“ und seiner Lautsphäre verbunden sind, in den Hintergrund treten.

Die Abgeschlossenheit dieses Raumes und mit ihm auch des *Adhan* von der Öffentlichkeit drückt für sie aber auch die Position und das Ansehen des Islam in der österreichischen Gesellschaft aus. Diese wird in der Erfahrung des Lebensraumes außerhalb des Kulturzentrums bewusst.

N: Und wenn du jetzt in Wien die Glocken hörst, was denkst du da?

S: Naja, [...] ich denke sofort, dass wir sollen auch dasselbe haben. Glocke ist ein Ruf zum Gebet, und unsere auch das ist ein Ruf zum Gebet. Wieso nicht? [...] Wenn du *Azan* hörst nur drinnen, dann fühlst du dich irgendwie isoliert. Ja. (Interview 4)

Der Gebetsraum ist somit sowohl Ort der Rückbesinnung auf die eigene Geschichte, als auch Ort der kritischen Auseinandersetzung mit der aktuellen Situation. Durch den Brückenschlag zur eigenen Herkunft, der in der Praxis des *Adhan* und des Gebetes

erfolgt, werden diese Erfahrungen in den Kontext der Migration gestellt und in diesem relativiert. Die Diskrepanz zwischen dem Ort der Ankunft und dem Ort der Herkunft findet für Migranten und Migrantinnen im Gebetsraum genauso ihren Ausdruck wie deren Verknüpfung. Der *Adhan* bildet auf der Ebene der Erfahrung eine akustische Brücke zwischen diesen beiden Orten und verdeutlicht deren Verbindung im Prozess der Migration.

Die neuen Bedeutungen, die der *Adhan* in Wien gewonnen hat, und die ich hier anhand der Erzählungen meiner Gesprächspartner und -partnerinnen beschrieben habe, zeigen den Wandel der Rolle dieses akustischen Artefaktes im Alltag von Muslimen und Musliminnen. Obwohl er sich in seiner musikalischen Form kaum verändert hat und nicht von einem *Adhan* in Saudi-Arabien oder dem Irak unterscheidbar ist – oder gerade aus diesem Grund – hat sich seine praktische Bedeutung stark verändert. Durch den Rückzug in einen privateren, von der Öffentlichkeit abgetrennten Raum hat er gleichzeitig seinen ursprünglichen materiellen und sozialen Kontext als Grundton verloren. Wie im Rahmen des nationalen türkischen Wettbewerbs erfährt der *Adhan* dabei eine Umdeutung, die sich sowohl auf seine Praxis als auch seine Rezeption auswirkt.

5. Zusammenfassendes und Ausblickendes

In diesem Text habe ich mich mit der Bedeutung von Klängen in der alltäglichen Praxis von Menschen auseinandergesetzt. Mit den Beispielen der Kirchenglocke und des *Adhan*, des muslimischen Gebetsrufes, habe ich dabei zwei Klänge gewählt, die, sei es alleine oder zusammen, viele Lebensräume prägen. Menschen, die sich durch diese Räume bewegen, sind mit verschiedenen Konstellationen dieser beiden Klänge konfrontiert und erfahren, wie sich mit ihren Konstellationen auch ihre praktischen Bedeutungen ändern. Im Fokus des Textes steht in diesem Sinne die Frage nach der praktischen Bedeutung des *Adhan* für Muslime und Musliminnen in Wien. Die Schritte zur Beantwortung dieser Frage will ich hier noch einmal nachvollziehen.

5.1 Klang, Raum und Wahrnehmung – das akustische Artefakt und die akustische Gemeinschaft

In der theoretischen Betrachtung von Klang, Raum und Wahrnehmung habe ich Klang als Teil der materiellen Kultur beschrieben – einerseits, da Schall eine materielle Welle ist, andererseits weil Klänge immer an materielle Gegenstände, Klangkörper gebunden sind. In diesem Sinne habe ich den Begriff des ‚akustischen Artefakts‘ entworfen, der gewollte, abgeschlossene und reproduzierbare Klänge bezeichnet, seien dies eine Türklingel oder ein Orchesterstück.

Bei der Beschreibung der Wahrnehmung von Klängen habe ich die Qualität des Gehörsinnes untersucht und drei Charakteristiken herausgearbeitet. Erstens ist er mit dem Tastsinn verwandt, da das Trommelfell die Vibrationen der Luft mechanisch aufnimmt. Zweitens werden Laute immer auch als Ergebnisse von Handlungen interpretiert. Drittens kann das Gehör aus einem Klangteppich bestimmte Einzelklänge herausfiltern und so die Wahrnehmung des akustischen Umfelds individuell steuern. Diese drei Eigenschaften unterstreichen die Bedeutung des Gehörs als einerseits persönlichem und andererseits sozialem Sinn. Wie ich im Weiteren gezeigt habe, ist das Hören und die gesamte Wahrnehmung immer auch vom sozialen und kulturellen Kontext beeinflusst. In Anlehnung an Alain Corbin habe ich den Begriff der *culture*

of the senses übernommen, der die kulturelle Prägung der Sinne und ihres Verhältnisses zueinander beschreibt. Dabei habe ich unterstrichen, dass nicht nur die Sinne, sondern auch einzelne Sinneserfahrungen kulturell bewertet und mit Bedeutungen belegt werden. Neben der physischen und der soziokulturellen Dimension der Wahrnehmung von Klängen habe ich auch ihre situationsbezogene und praktische Dimension besprochen. Erstens werden Klänge nicht als isolierte Objekte, sondern immer in einem Kontext wahrgenommen. Zweitens können Klänge, wie der von Warnier beschriebenen Prozess der *subjectivation* nahe legt, über die Interaktion mit ihnen als Teil der persönlichen Entwicklung in den eigenen Körper integriert sein.

Bei der Betrachtung von Klängen und ihrer Beziehung zu Raum habe ich mich zuerst mit den Begriffen der „Grundtöne“, der „Signallaute“ und der „Territorialität von Lauten“ aus der *soundscape*-Forschung von Schafer auseinandergesetzt. Grundtöne sind Laute, die charakteristisch für einen Ort sind und für die Bewohner und Bewohnerinnen zu Hörgewohnheiten werden, die so alltäglich sind, dass sie nicht mehr immer wahrgenommen werden. Signallaute hingegen sind zwar Laute, die gemacht werden, um gehört zu werden, sie können aber auch zu Grundtönen werden, wie zum Beispiel eine Autohupe in der Großstadt. Die Territorialität von Lauten hebt hervor, dass ein Klang immer einen Klangraum hat, ein Territorium absteckt, in dem er hörbar ist. Mit Ingolds Konzept der *temporality of the landscape* habe ich anschließend versucht, Schafers *soundscape* (Lautsphäre) in ein ganzheitliches Verständnis von Landschaft zu integrieren und als untrennbaren Teil von dieser zu definieren. Dabei hat sich erstens gezeigt, dass, wie ich schon bei der Untersuchung des Gehörsinnes festgestellt habe, Klänge vor allem mit Handlungen verbunden werden. Zweitens habe ich die Einheit des Klanges mit dem Raum, in dem er klingt festgestellt. Mit dieser Idee habe ich auf die räumliche Praxis von und die Produktion von Orten durch Menschen verwiesen. Orte entstehen einerseits unbewusst durch das Bewohnen eines Raumes, andererseits werden sie bewusst hergestellt und geformt. Auch Klänge spielen in diesen Prozessen eine Rolle, da sie einem Ort eine akustische Charakteristik geben und ihn prägen können. In Anlehnung an Schafer habe ich den Begriff des akustischen Profils übernommen, der die Erkennbarkeit und Bekanntheit von Lauten beschreibt. Laute mit einem ausgeprägten Profil können mit bestimmten Orten verbunden sein und auch Orte und deren Wahrnehmung beeinflussen.

Für die Betrachtung von akustischen Artefakten im globalen Kontext habe ich Ansätze zu kulturellen Flüssen mit phänomenologischen Perspektiven kombiniert. Dabei

habe ich zuerst die Dynamik von Kultur sowohl in ihrer räumlichen Dimension, als auch im Sinne von Hannerz' *creole culture* beschrieben. Kulturelle Formen sind in den von mir behandelten Ansätzen immer auch Ergebnis von Prozessen der Vermischung und der Interaktion mit der Umwelt. Die Wahrnehmung in diesen globalen Kontexten ist auch mit Wandel konfrontiert. Mit den Konzepten von Benders *familiarity*, Howes' *displacement* und Thomas' *experiential space* habe ich Ansätze zur Untersuchung der menschlichen Wahrnehmung behandelt, die besonders auf die Veränderung der materiellen Umwelt eingehen. *Familiarity* und *displacement* bezeichnen Empfindungen der Vertrautheit und Nicht-Vertrautheit der eigenen materiellen Umgebung. *Experiential space* beschreibt einen biographischen Raum in dem eine Person Orten, von denen sie im geometrischen Raum weit entfernt ist, dennoch nahe bleiben kann.

Am Beispiel der Kirchenglocke habe ich den Begriff der akustischen Gemeinschaft entwickelt und im städtischen Raum empirisch untersucht. Die akustische Gemeinschaft besteht in der territorialen Wirkung von einem Klang und seiner gemeinsamen Wahrnehmung durch Menschen in seinem Klangraum. Einerseits ist diese Gemeinschaft materiell bedingt und in räumlicher und zeitlicher Ausdehnung beschränkt, andererseits geht sie durch die persönliche Identifikation mit Orten und ihren charakteristischen Klängen über diese materielle Beschränkung hinaus. Anhand der Glocken der Pfarrkirche Rudolfsheim in Wien habe ich anschließend die Charakteristik des Klangraumes eines akustischen Artefakts beschrieben. Dieser weist nicht nur in seiner räumlichen, sondern auch in seiner zeitlichen Dimension große Veränderungen auf – angefangen von der historischen Entwicklung der urbanen Lautsphäre bis hin zum Wechsel von Tag und Nacht. Der Klang der Glocke steht dabei in einem sich ständig verändernden Kontext und seine Wahrnehmbarkeit befindet sich in einem engen Verhältnis zu den täglichen Rhythmen der Stadt und der materiellen Form dieses Lebensraumes. Zweitens habe ich den Effekt der Synchronisierung durch das Glockenläuten, den ich bei meiner Forschung selbst erfahren habe, beschrieben. Anhand einer Umfrage im Klangraum der Glocke habe ich, drittens, die akustische Gemeinschaft der Glocke untersucht und die Wahrnehmung dieses städtischen Grundtones beschrieben. Einerseits setzt sich der Glockenklang als Bestandteil der Landschaft bei den Bewohnern und Bewohnerinnen als Hörgewohnheit fest, die so alltäglich ist, dass sie oft gar nicht mehr bewusst wahrgenommen wird. Der Glockenklang ist Teil des täglichen Rhythmus und wird erst dann wirklich auffällig, wenn er von diesem Rhythmus ab-

weicht. Andererseits bietet diese akustische Strukturierung auch einen Anhaltspunkt für die Gestaltung der gesellschaftlichen und persönlichen Alltagspraxis, bei der sich zum Beispiel Arbeitsbeginn, Mittagspause und Arbeitsende an diesem akustischen Signal orientieren. Ob bewusst oder unbewusst ist das Läuten der Glocke somit ein wichtiges Element des Lebensraumes, das ihm nicht nur eine zeitliche Struktur, sondern auch eine territoriale, kulturell geprägte Identität gibt. Menschen identifizieren sich mit diesem Grundton und integrieren ihn in ihrer Wahrnehmung als ein Gefühl von Heimat.

5.2 Der *Adhan* und seine praktische Bedeutung

Nach der theoretischen und begrifflichen Auseinandersetzung mit Klang im Raum habe ich die Produktion und die Rezeption des *Adhan* behandelt. Dabei habe ich zuerst mit dem Text, dem Zeitpunkt und der Melodie formale Kriterien beschrieben, die auf den sozialen und kulturellen Kontext dieses akustischen Artefakts verweisen. Die Gestaltung des *Adhan* richtet sich sowohl nach religiösen Traditionen des Islam und regionalen musikalischen Stilen, als auch nach seiner sozialen Bedeutung als ein gemeinschaftlicher Klang, der Menschen zum gemeinsamen Ritual zusammenruft. Der öffentliche Klangraum, der durch den weit hörbaren Ruf vom Minarett erzeugt wird, und die Wahrnehmung durch die akustische Gemeinschaft sind somit genauso Elemente des *Adhan* wie bestimmte melodiose Wendungen. Bei der Betrachtung der Person des Muezzin habe ich die traditionellen Geschlechterrollen im Islam thematisiert und die männliche Stimme als weitere Charakteristik des *Adhan* im allgemein zugänglichen, öffentlichen Raum beschrieben. Weiters habe ich den Muezzin als soziale Praxis definiert, die zwar institutionalisiert, aber nicht unbedingt an eine bestimmte Person oder Position gebunden ist, sondern theoretisch von jedem Mann ausgeführt werden kann. Als bestimmende Elemente dieser Praxis habe ich den Ort des *Adhan*-Vortrages, die emotionale Vorbereitung und die Melodieführung untersucht. Bei der Entwicklung der Melodie spielen besonders musikalische Traditionen, Vorbilder und die Präsenz des *Adhan* als Grundton des eigenen Lebensraumes eine Rolle. Die relative Freiheit der Melodieführung stellt den Muezzin als Urheber ins Zentrum, der das akustische Artefakt durch Übung bearbeitet, ihm seine persönliche Form gibt und es in der Öffentlichkeit präsentiert.

Nach die Herstellung habe ich die soziale und praktische Bedeutung des *Adhan* im öffentlichen Raum betrachtet. Bei der Wahrnehmung des *Adhan* als strukturierendes Element hat sich die besondere Bedeutung der alltäglichen Praxis des islamischen Gebetes gezeigt. Diese ist mit der Erfahrung des Gebetsrufes verknüpft und wirkt sich auf diese aus. Über die körperliche Gebetspraxis ist der *Adhan* auf einer physischen Ebene in den eigenen Körper integriert. Das Wiederholen der Phrasen des Muezzin durch die, die seinen Ruf hören, erweitert die akustische Sinneswahrnehmung des *Adhan* und ermöglicht die emotionale Vorbereitung auf das Gebet. Der dadurch gewissermaßen geschaffene heilige Raum und die heilige Zeit bieten nicht nur eine Struktur für den Alltag, sondern ermöglichen durch die Gleichzeitigkeit in der Wahrnehmung und der gemeinschaftlichen Gebetspraxis eine Synchronisierung der islamischen Gesellschaft auf einer körperlichen, praktischen Ebene. Der Muezzin befindet sich dabei in einer physischen Machtposition, die sich vor allem in seiner akustischen Präsenz als Grundton und seiner Fähigkeit, die Menschen mit seinem Ruf aus dem Schlaf zu holen ausdrückt. Durch die soziale Bedeutung des *Adhan* als Erinnerung an das Gebet ist diese Machtausübung aber zumindest von Seiten der praktizierenden Muslime und Musliminnen legitimiert, auch wenn heute die durch Lautsprecheranlagen bedingte große Lautstärke von manchen kritisiert wird.

In der Betrachtung der kommunikativen Dimension des *Adhan*, die sich besonders im Wiederholen des Textes durch die, die ihn hören, ausdrückt, habe ich auf die besondere Bedeutung seiner Ästhetik hingewiesen. Diese ist ein wichtiger Bestandteil des Gebetsrufes, da erstens dessen Form durch das ästhetische Empfinden des Muezzins bestimmt ist, und zweitens die ästhetische Gestaltung als Motivation zum Gebet wirkt, sei es allein oder in der Gemeinschaft. In einer kurzen Diskussion theoretischer Ansätze von Benzing, Schomburg-Scherff und Knoblauch und Kotthoff habe ich eine Perspektive für die Betrachtung der Ästhetik des *Adhan* entwickelt und mehrere Eigenschaften von Ästhetik hervorgehoben. Ästhetische Aktivitäten entspringen einem menschlichen Grundbedürfnis und haben eine sowohl räumliche als auch zeitliche, ordnende Dimension. Ästhetischer Ausdruck ist bedeutend in akustischer und visueller Kommunikation zur Verständigung über Reales und Abstraktes und zur Vermittlung sinnlicher, emotionaler Inhalte. Bei der Entwicklung ästhetischer Normen und gesellschaftlicher, ästhetischer Codes spielt Kommunikation ebenfalls eine zentrale Rolle. Die Ebene des individuellen, ästhetischen Empfindens ist aber immer auch von persönlichen Assoziationen geprägt. Durch Kommunikation kann dieses Empfinden

explizit dargestellt werden und zur Bewertung ästhetischen Ausdruckes führen. Bei der Untersuchung der Ästhetik des *Adhan* habe ich neben ihrer den Tag ordnenden Dimension und ihrer Verwandtschaft zur Musikästhetik noch einmal auf die motivierende Wirkung des *Adhan* hingewiesen. Als Gebetsruf hat seine Ästhetik eine besondere Bedeutung, da sie dem Text, der zur Einhaltung der Gebete auffordert, eine Form gibt, die motivierend und erleichternd für diese alltägliche Praxis wirkt.

Am Beispiel des nationalen Muezzinwettbewerbs in der Türkei habe ich gezeigt, wie sich das akustische Artefakt *Adhan* verändern kann, wenn es aus seinem Kontext genommen wird. Durch Wegfallen der sozialen Dimension der Erinnerung an das Gebet wird seine ursprüngliche Form auf die ästhetische Dimension der Melodieführung beschränkt. Im Kontext des Wettbewerbs ist der Muezzin dadurch nicht nur einer expliziten Bewertung ausgesetzt, sondern findet sich auch in einem anderen sozialen Umfeld wieder, in dem er eine andere soziale Position, die des Wettstreiters, des Gewinners oder des Verlierers, einnimmt.

5.3 Der *Adhan* in Wien

Bei der Untersuchung des *Adhan* in Wien habe ich seine Verschiebung von der Öffentlichkeit der Straße in den zwar allgemein zugänglichen, aber dennoch privateren Rahmen des Gebetsraumes beschrieben. In Anlehnung an Appadurais Dimensionen der Globalisierung habe ich akustische Artefakte in einen globalen Kontext gestellt, in dem sie sich bewegen und in Interaktion mit Menschen und materieller Kultur neue Formen bilden. Anhand von drei Gebetsräumen in Wien habe ich diese Veränderungen der Praxis des Muezzin im Prozess von kulturellen Flüssen dargestellt. Der *Adhan* wechselt hier aus dem öffentlichen Raum der Straße in die privatere Sphäre des Gebetsraumes, wobei seine strukturierende und synchronisierende Wirkung verloren geht. Im ersten Beispiel habe ich gezeigt, wie durch das Fehlen von bezahlten Angestellten, wie zum Beispiel in der Türkei und Ägypten, der *Adhan* zu einer rein ehrenamtlichen Aufgabe wird. Anhand eines anderen Gebetsraumes habe ich beschrieben, wie die Abgetrenntheit des *Adhan* von der restlichen Lautsphäre der Stadt durch die Türe des islamischen Kulturzentrums, zu einer kausalen Umkehrung führt: der *Adhan* wird nicht mehr gemacht, um Leute in die Moschee zu holen, sondern die Leute kommen, um den *Adhan* zu hören. Dadurch wird er akustischer Bestandteil eines Ri-

tuals, in dem nicht nur der Alltag strukturiert wird, sondern auch ein Raum geschaffen wird, der die Biographie muslimischer Migranten und Migrantinnen darstellt. Mit dem dritten Beispiel habe ich ein Kulturzentrum beschrieben, das in Wien gewissermaßen einen eigenen, türkisch geprägten Mikrokosmos repräsentiert. Der *Adhan* ist in diesem Rahmen ein akustisches Element, das zur Entstehung eines Ortes führt, der nur noch am Rand an seine geographische Verortung in Wien erinnert.

Durch den Ortswechsel hat sich auch die praktische Bedeutung des *Adhan* verändert. Die strukturierende Wirkung, die er als Element des öffentlichen Raumes gehabt hat, wird von anderen Artefakten und Technologien übernommen. Wie der *Adhan* sich in Wien aus der Öffentlichkeit in einen privateren Raum zurückgezogen hat, ist auch die Strukturierung des Alltags somit von einer öffentlichen, sozialen zu einer individuellen Angelegenheit geworden. Ich habe Beispiele der Bestimmung der Gebetszeiten anhand des Gebetsbuches und der Sonne beschrieben, die vor allem visuell funktionieren. Weiters habe ich auch Tonaufzeichnungen von Muezzinen besprochen, die von Muslimen und Musliminnen verwendet werden, um sich emotional auf das Gebet vorzubereiten. Mit dem über das Satellitenfernsehen übertragenen *Adhan* habe ich schließlich ein Beispiel des transnationalen, kulturellen Prozesses im Sinne von Glick-Schiller betrachtet, bei dem eine akustische Gemeinschaft synchronisiert wird, die nur in der Gleichzeitigkeit ihrer Hörerfahrung besteht.

Für der Beantwortung der anfangs gestellten Frage nach der praktischen Bedeutung des *Adhan* für Muslime und Musliminnen in Wien, habe ich durch die Verwendung von Interviews eben diese Menschen zu Wort kommen lassen. Durch sein Fortbestehen innerhalb des Gebetsraumes hat der *Adhan* neue praktische Bedeutungen entwickelt die meine Interviewpartner und -partnerinnen beschrieben haben. Er ist dort ein Ausdruck der globalen, kulturellen Flüsse, auf denen sich Menschen, Dingen und Ideen bewegen, aufeinander treffen und mit einander in Interaktion treten. Als Souvenir und kulturelle Kontinuität erinnert er an die eigene kulturelle Herkunft und Erlebnisse aus der eigenen Biographie. In seiner Abgeschiedenheit von der öffentlichen Lautsphäre bietet er einen Ort für Muslimen und Musliminnen in Wien ihre kulturelle Erfahrung zu verarbeiten. Als Bestandteil der Lautsphäre ihrer persönlichen Geschichte eröffnet ihnen der *Adhan* die Möglichkeit der Rückbesinnung und des Rückzuges. Die Türschwelle des Gebetsraumes ist somit auch eine kulturelle Schwelle, die die Erfahrung von Muslimen und Musliminnen in Wien widerspiegelt, in der die Mi-

narette stumm sind und kultureller Ausdruck zum Großteil abseits der allgemeinen Öffentlichkeit stattfindet und in der Lautsphäre der Stadt nicht wahrnehmbar ist.

5.4 Ausblicke? – Deep listening!

Meine Untersuchungen der Bedeutung des *Adhan* für Muslime und Musliminnen in Wien sind selbstverständlich alles andere als erschöpfend und haben mehr Fragen aufgeworfen, als hier beantwortet worden sind. So ist mir durch die traditionelle Geschlechtertrennung nicht möglich gewesen, den weiblichen *Adhan* ausreichend zu untersuchen. Dies wäre insofern interessant, da das weit verbreitete Bild des Islam immer stark von einer männlichen Dominanz geprägt ist, die meiner Ansicht hinterfragt werden sollte, um die Rolle von Frauen in kulturellen Prozessen nicht unter zu bewerten. Zusätzlich wäre auch die Frage zu stellen, inwieweit männliche Sopranstimmen, zum Beispiel von Jungen vor dem Stimmbruch ästhetisch bewertet werden. Auch der individuelle Umgang mit der Strukturierung des Alltags durch *Adhan* und Glockenklang könnte noch tiefer gehend beleuchtet werden. Besonders das parallele Wirken der beiden Klänge erzeugt neue Strukturen, in denen Arbeit, religiöse Praxis und Freizeit vereint werden müssen. Die persönlichen Strategien zur Wahrnehmung und Bewältigung dieser Strukturen könnten weitere und genauere Einblicke in deren Wirkungsweise in der Alltagspraxis ermöglichen. Dabei stellt sich auch die generelle Frage der Beziehung des Menschen zur Lautsphäre seines Lebensraumes. Inwiefern wirken sich dessen akustische Strukturen auf die menschliche Praxis aus, beziehungsweise wie spiegeln sie diese wider? Wie stehen sie im Verhältnis zu anderen räumlichen und zeitlichen, rhythmischen Strukturen? Die Herangehensweise des *deep listening*, die von Bull und Back vorgeschlagen wird, kann hier Einblicke gewähren. Zusammenhänge, die bei alleinigem visuellem Beobachten unsichtbar bleiben, können dadurch hörbar gemacht werden und Erklärungen für die Formen menschlichen Zusammenlebens bringen.

6. Quellenverzeichnis

Literatur:

- Appadurai, Arjun. 19984: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press – Minneapolis/ London
- Bender, Barbara. 2001: Introduction. In: Bender, Barbara and Margot Winter (eds.). 2001: *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*. Berg – Oxford/ New York
- Bender, Barbara. 2006: Place and Landscape. In: Tilley, Christopher e.a. (Hg.). 2006: *Handbook of Material Culture*. SAGE Publications – London/ Thousand Oaks/ New Delhi; 303-314
- Benzing, Brigitta. 1978: *Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie*. B. Heymann – Wiesbaden
- Bijsterveld, Karin. 2003: The Diabolical Symphony of the Mechanical Age. Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campains, 1900-40. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford; 165-190
- Böhm, Jasmine. 2001: *Türkenimages im Öffentlichen Raum. Eine ethnologische Spurensuche in Wien*. Diplomarbeit am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien
- Bourdieu, Pierre. 200014 [1972]: *Outline of a theory of practice*. Übersetzung ins Englische von Richard Nice. Camebridge University Press – Camebridge
- Bull, Michael. 2000: *Sounding out the City*. Personal Stereos and the Management of Everyday Life. Berg: Oxford/ New York,
- Bull, Michael and Back, Les. 2003: Introduction. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford; 1-24
- Caravias, Claudius. 2008: *Die Moschee an der Wien. 300 Jahre islamischer Einfluss in der Wiener Architektur*. Luna Verlag – Eichgraben

- Classen, Constance. 1997: Foundations for an anthropology of the senses. In: *International Social Science Journal*, 49(153), 401-413
- Corbin, Alain. 2003: The Auditory Markers of the Village. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford, 117-125
- Dickreiter, Michael. 1997: Handbuch der Tonstudientechnik. Vol. 1, Saur Verlag KG – München
- Gell, Alfred. 1995: The Language of the Forest. Landscape and Phonological Iconism in Umeda. In: Hirsch, Eric/ O'Hanlon, Michael (Hg.). 1995: *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Clarendon Press – Oxford, 233-254
- Glick-Schiller, Nina. 2004: Transnationality. In: Nugent, David/ Vincent, Joan (Hg.). 2004: *A Companion to the Anthropology of Politics*. Blackwell – Malden/ Oxford/ Carlton, Victoria; 448-467
- Hafiz, Chems-Eddine/ Devers, Gilles. 2005: *Droit et religion musulmane*. Éditions Dalloz – Paris
- Hannerz, Ulf. 2000: *Flows, Boundaries and Hybrids: Keywords in Transnational Anthropology*. Internetquelle: http://www.transcomm.ox.ac.uk/working_papers.htm, Zugriff 24. Jan 2010
- Howes, David. 2006: Scent, Sound and Synaesthesia. Intersensoriality and Material Culture Theory. In: Tilley, Christopher e.a. (Hg.). 2006: *Handbook of Material Culture*. SAGE Publications – London/ Thousand Oaks/ New Dehli; 161-172
- Ihde, Don. 2003: Auditory Imagination. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford; 61-66
- Ingold, Tim. 1993: The temporality of the landscape. In: *World Archeology*, Vol 25/2, Routledge; 152-174
- Knoblauch, Hubert und Kotthoff, Helga. 2001: Introduction. In: Knoblauch, Hubert/Kotthoff, Helga (Hg.). 2001: *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication*. Gunter Narr Verlag – Tübingen, 7-30
- Mauss, Marcel. 1936: Les Techniques du Corps. In: Mauss, Marcel 19838: *Sociologie et anthropologie*. Quadrige/Presses Universitaire de France – Paris

- Milton, Kay. 2007: Emotion (or Life, the Universe, Everything). In: Wulff, Helena (Hg.). 2007: *The Emotions. A Cultural Reader*. Berg – Oxford/ New York
- Racy, Ali Jihad. 1984: Arab Musik. An Overview. In: The Alternative Museum (Hg.). 1984: Maqām. Music of the islamic world and ist influences. Athens Printing Company – New York, 9-13
- Rizzolatti, Giacomo/ Fogassi, Leonardo/ Gallese, Vittorio. 2006: Mirrors in the mind. In: *Scientific American*, Nov 2006; 30-37
- Schafer, R. Murray. 1983: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Übersetzung Kurt Simon & Eberhardt Ratgeb. Athenäum – Frankfurt am Main
- Schafer, R. Murray. 1994: The Soundscape Designer. In: Järviluoma, Helmi (Hg.) 1994: *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*. Tampere University Printing Service – Tampere; 9-18
- Schafer, Murray. 2003: Open Ears. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford; 25-40
- Schomburg-Scherff, Sylvia M. 1986: *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik*. Campus Verlag – Frankfurt/ New York
- Schwartz, Hillel. 2003: The Indefensible Ear. A History. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford; 487-502
- Thibaud, Jean-Paul. 2003: The Sonic Composition of the City. In: Bull, Michael and Back, Les (Hg.). 2003: *The Auditory Culture Reader*. Berg – Oxford; 329-342
- Thomas, Julian. 1996: *Time, Culture and Identity. An interpretative Archaeology*. Routledge – London/ New York
- Thomas, Julian. 2006: Phenomenology and Material Culture. In: Tilley, Christopher e.a. (Hg.). 2006: *Handbook of Material Culture*. SAGE Publications – London/ Thousand Oaks/ New Dehli; 43-59
- Tilley, Christopher e.a. 2006: Introduction. In: Tilley, Christopher e.a. (Hg.). 2006: *Handbook of Material Culture*. SAGE Publications – London/ Thousand Oaks/ New Dehli; 7-12
- Topbaş, Osman Nuri. 2008: *Der Islam. Innere Wirklichkeit und äußere Form*. Erkam Verlag – Istanbul

- Warnier, Jean-Pierre. 2001: A Praxeological Approach to Subjectivation in a Material World. In: *Journal of Material Culture*, Vol. 6/1, SAGE Publications – London/ Thousand Oaks/ New Dehli; 5-24
- Witmore, Christopher L. 2006: Vision, Media, Noise and the Percolation of Time. Symmetrical Approaches to the Mediation of the Material World. In: *Journal of Material Culture*, Vol 11/3, SAGE Publications – London/ Thousand Oaks/ New Dehli; 267-292
- Zips, Werner. 2003: *Das Stachelschwein erinnert sich. Ethnohistorie als praxeologische Strukturgeschichte*. WUV Universitätsverlag – Wien

Internetquellen:

- Apple.com: <http://www.apple.com/downloads/dashboard/reference/prayertimes.html>, Zugriff 30. Jan 2010
- Center for Muslim-Jewish Engagement (CMJE): Compendium of Muslim Texts. University of Southern California, <http://www.usc.edu/schools/college/crcc/engagement/resources/texts/muslim/hadith>, Zugriff 11. Aug 2009
- Islamic Republic of Islam Broadcasting: <http://www.irib.ir/English/>, Zugriff 30. Jan 2010
- Islamische Glaubensgemeinschaft: Islam in Österreich. Eine Chronologie. <http://www.derislam.at/islam.php?name=Themen&pa=showpage&pid=152>, Zugriff 26. Jan 2010
- m-haditec GmbH & Co. KG.: Enzyklopädie des Islam. <http://www.eslam.de>, Zugriff 14. Dez 2009
- Pfarrre Rudolfsheim: Die Geschichte unserer Pfarrgemeinde. <http://www.pfarre-rudolfsheim.at/angebote.html>, Zugriff 15. Feb 2010
- Prayer Times PC Pro (برنامج الاذان) for Windows, Mac OS X, Solaris, Linux/Unix: <http://www.guidedways.com/prayertimes/athan-software.htm>, Zugriff 30. Jan 2010

Statistik Austria: Bevölkerung nach demographischen Merkmalen.

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/bevoelkerung_nach_demographischen_merkmalen/index.html, Zugriff 26. Jan 2010

Suleiman, Samir. 2005: Der islamische Gebetsruf „Al-Adhan“. www-theol.kfunigraz.ac.at/static/rb/5cweltreligionen1/Islam/ruf.pdf, Zugriff 6. Dez 2009

Filme:

Akkad, Moustapha/Craig, H.A.L. 1976: The Message. The Story of Islam. Filmco International Productions Inc. – Groß Britannien

Brameshuber, Sebastian 2009: Muezzin. KGP Kranzelbinder Gabriele Productions – Wien

Interviews und Emailkorrespondenzen:

Interview 4, 10. Jul 2009

Interview 5, 29. Jul 2009

Interview 5b, 8. Sep 2009

Interview 5c, 11. Sep 2009

Interview 6, 30. Jul 2009

Interview 6b, 6. Sep 2009

Interview 7, 7. Aug 2009

Interview 8, 13. Aug 2009

Interview 12, 23. Sep 2009

Interview 14, 17. Okt 2009

Experteninterview 1, 22. Apr 2009

Experteninterview 2, 25. Jun 2009

Experteninterview 2b, 9. Jul 2009

Experteninterview 3, 3. Jul 2009

Experteninterview 10, 19. Sep 2009

Experteninterview 11, 23. Sep 2009

Experteninterview 13, 2. Sep 2009

Experteninterview 13b, 8. Sep 2009

Email 10, 10. Okt 2009

Sonstige:

Grassmayr: *Vom Erz zur Glocke.*

Lehrbuch des Gebets für Moslem Knaben. Übersetzt von Mahmoud El Guindi, Bund
der Islamischen Welt

7. Anhang

Lebenslauf

Name, Vorname:	Fennes, Nikolaus
Geburtsdatum:	13.11.1982
Ausbildung:	1993-2001 AHS in Tulln an der Donau Matura im Juni 2001
Zivildienst:	2001-2002 beim Roten Kreuz Tulln 2002-2003 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien 2003-2004 Studium der Kulturtechnik und Wasserwirtschaft an der Universität für Bodenkultur Wien Seit 2004 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien 1. Diplomprüfung im September 2006 Spezialisierung im Bereich Migration, Integration, Interkulturalität und Asyl 2007-2008 Feldforschungspraktikum im Rahmen des Studiums unter Leitung von Stefan Krist mit empirischer Forschung in Paris Februar-Juni 2008 Auslandssemester an der Universiteit Utrecht, Utrecht, Niederlande
Praktische Erfahrungen:	2002 zweiwöchiges Praktikum im European Centre for Youth and Sports in Strasbourg Mai bis Juni 2005 Praktikum beim Interkulturellen Zentrum in Wien im Rahmen der Veranstaltung eines interkulturellen Spielfestes und der Produktion einer interkulturellen Spiele Sammlung auf DVD 2007 freiwillige Mitarbeit beim Festival „Au Foin de la Rue“ in St. Denis de Gastines, Frankreich

Seit 2007 Mitglied des Vereins Fröschelgasse
2008 freiwillige Mitarbeit beim Benefiz-Festival
„Summerrise“ des Vereins in Haag, Niederösterreich

Sprachen:

Deutsch/Muttersprache, Englisch/sehr gut, Franzö-
sisch/gut

Muezzin trifft Pummerin

Materielle und praktische Aspekte des islamischen Gebetsrufs in Wien

Nikolaus Fennes

Zusammenfassung

Der islamische Gebetsruf ist akustischer Bestandteil des Lebensraumes vieler Menschen und prägend für viele Landschaften. Dieser Text stellt die Frage nach der praktischen Bedeutung dieses Klanges für Muslime und Musliminnen in Wien. Dabei wird (1) eine theoretische Perspektive zur Untersuchung der Wahrnehmung von akustischen Phänomenen entwickelt. Diese Perspektive behandelt Klänge als Bestandteil materieller Kultur und liefert mit dem Begriff des ‚akustischen Artefakts‘ eine Möglichkeit zur Betrachtung der Interaktion von Klängen mit Menschen und Dingen. Klänge stehen in dieser Interaktion auch immer in Bezug zu dem Raum, in dem sie hörbar sind und wirken auf diesen und dessen Wahrnehmung durch Menschen ein. Mit der ‚akustischen Gemeinschaft‘ wird in diesem Text ein weiterer Begriff entwickelt, der zur Analyse der sozialen und praktischen Bedeutung von Klängen dient. (2) wird anhand des Beispiels des Glockenläutens einer Kirche in Wien die akustische Gemeinschaft und ihre Wahrnehmung untersucht. Mit Hilfe einer akustischen Karte der Kirchenglocke wird der Klangraum dieses akustischen Artefaktes beschrieben und anschließend anhand einer Umfrage die Wahrnehmung des Glockenklanges erforscht. (3) Beschreibt der Text die Form und den Herstellungsprozess des akustischen Artefakts *Adhan*, des islamischen Gebetsrufs, und seine Rezeption durch und praktische Bedeutung für Muslime und Musliminnen als öffentlicher Klang. (4) wird bei der Beantwortung der Forschungsfrage der Wandel des *Adhan* im Kontext kultureller Flüsse thematisiert. In Wien zieht er sich aus der Öffentlichkeit zurück in die privatere Lautsphäre des Gebetsraumes. Dadurch verändert sich auch seine praktische Bedeutung, weg von einer Strukturierung des Alltags und einer Synchronisierung der Gesellschaft, hin zu einer Erschaffung eines speziellen, akustisch geprägten Raums, der für Muslime und Musliminnen einen Ort des Rückzugs und der Rückbesinnung darstellt.

Schlüsselwörter: Klang – *soundscape* – Wahrnehmung – Raum – Migration – *Adhan*

Muezzin meets Pummerin

Material and practical aspects of the muslim call to prayer in Vienna

Nikolaus Fennes

Abstract

The muslim call to prayer, *adhan* is an acoustic part of the liveworld of many people and characteristic for a vast array of landscapes. This text focuses the question of the practical meaning of this sound for muslims in the city of Vienna. In doing so it (1) develops a theoretical perspective to research the perception of acoustic phenomena. This perspective treats sounds as material culture and develops the notion of the ‘acoustic artefact’ as a tool to look into the interaction of sounds with people and things. In this interaction, sounds are always in the context of the spaces, in which they are audible and on which they act and the perception of which they affect. With the notion of the ‘acoustic community’ this text develops another notion to analyse the social and practical meanings of sounds. (2) with the example of the sound of a church bell in Vienna the ‘acoustic community’ and its perception of this communal sound is examined. Using an acoustic map of the church bell, the Characteristic of the sonic space of this acoustic artefact is described, followed by quantitative examination of the perception of the bell sound. Further on this text describes (3) the form and the production process of the acoustical artefact *adhan* and how it is perceived by muslims. Especially the element of the individual aesthetic composition on part of the muezzin and the effects of the synchronization of the society and the structuring of everyday live induced by the practice of prayer are of relevance. By answering the initially posed question (4) the change of the *adhan* in the context of cultural flows is examined. In Vienna, the *adhan* retreats from the public sphere into the more private acoustic sphere of the prayer room. In doing so, its practical meaning also changes away from an acoustic structure of the evryday and a means of synchronizing society, to means to create a special, acoustically characterized space which offers a place for muslims to retreat from everyday life and stress and also return to their cultural origins.

Keywords: sound – *soundscape* – perception – space – migration – *adhan*

Danksagung:

An alle, die mich bei der Erstellung dieses Textes unterstützt haben, sei es durch ihre Erzählungen vom Adhan, sei es durch ihre kritische Auseinandersetzung mit meinen Ideen und Niederschriften