

Europa und Indien im musiksoziologischen Kulturvergleich: ein Beitrag zur interkulturellen Hermeneutik

Kurt, Ronald

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kurt, R. (2006). Europa und Indien im musiksoziologischen Kulturvergleich: ein Beitrag zur interkulturellen Hermeneutik. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Teilbd. 1 und 2* (S. 3934-3943). Frankfurt am Main: Campus Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-142405>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Europa und Indien im musiksoziologischen Kulturvergleich. Ein Beitrag zur interkulturellen Hermeneutik

Ronald Kurt

Im Folgenden geht es nicht um die Fragen: Was ist Europa? Was ist Indien? Was ist Musik? Es geht statt dessen um die Frage: Was ist Musik als Ausdruck bestimmter kulturell geprägter Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster? Hermeneutisch betrachtet kann diese Frage immer nur auf konkrete gesellschaftlich-geschichtliche Zusammenhänge zielen. Dabei bleibt sie, die Frage, gleichzeitig an die gesellschaftlich-geschichtliche Perspektive des Fragenden rückgebunden. Die hiermit angesprochene soziohistorische Relativität der Kulturhermeneutik ist nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln. Sie ist eine Aufforderung zur (für andere nachvollziehbaren) Reflexion der eigenen Position und zur (für andere nachprüfbar) methodisch kontrollierten Perspektivenübernahme.

Der Begriff ›Kultur‹ bedeutet in diesem Zusammenhang nicht ›Hoch-Kultur‹ (im Gegensatz zu Trivialkultur) oder ›Summe aller Lebensäußerungen eines Volkes. Der Ausdruck Kultur bezieht sich hier auf die folgenden Bedeutungsdimensionen:

- Arten des Wahrnehmens, Denkens, Fühlens, Wollens und Handelns, die kennzeichnend für eine bestimmte Gruppe von Menschen sind (zum Beispiel Arten des Musikhörens),
- soziale Rollen und zwischenmenschliche Beziehungsformen (wie beispielsweise: der Komponist und das Konzert),
- Handlungsprodukte (wie etwa Musikinstrumente und Theorien der Notation) und
- Sinn und Wert verleihende Stellungnahmen zu Welt und Selbst mit symbolischem und/oder ästhetischem Gehalt (z.B. Schillers *Ode an die Freude* in Beethovens 9. Symphonie als Europahymne).

Mit diesen Voraussetzungen möchte ich mich nun in kulturvergleichender Absicht ausgewählten Aspekten der europäischen und indischen Kultur- beziehungsweise Musikgeschichte zuwenden. Der Kulturvergleich, den ich hier unternehme, soll erstens sein: eine Rückwendung auf das Gewordensein der eigenen Musikkultur, und er soll zweitens sein: eine Hinwendung zur Musik einer fremden Kultur. Das Vergleichen enthält in diesem Zusammenhang viele Chancen: Es ermöglicht das Überprüfen eigener Vorurteile, es leitet hin zum Verstehen andersartiger Wahrneh-

mungs-, Denk- und Handlungsweisen und es führt durch die Kontrastierung von Eigenem und Fremdem unter Umständen auch zu einer veränderten Wahrnehmung der eigenen Kultur. Diese Möglichkeiten enthalten auch Risiken: auf der einen Seite die wissenschaftliche Rechtfertigung ethnozentristischer Voreingenommenheit und auf der anderen Seite den Verlust der Distanz im Fremdenlob beziehungsweise im »going native«. So oder so: »Wer sich Fremdes aneignet, ohne genau hinzusehen, worum es sich dabei handelt, wird am Ende nur Eigenes in Händen halten« (Straub 1999: 15).

Der Kulturvergleich hat eine feste Grenze. Das Vergleichen schließt aus, dass man aus dem Vergleichen aussteigt und sagt: Das ist Musik, das ist Europa, das ist Indien. Man gelangt so nicht zu Anderem »als Größe an sich gegenüber dem Eigenen als Größe an sich, – sondern Eigenes und Anderes stellen sich in wechselseitigem Bezug her« (Matthes 1992: 95).

Die Ergebnisse des Vergleichens sind demnach verhältnismäßig zu verstehen – wobei das Maß für das Verstehen Anderer letztlich immer nur das Eigene sein kann. Dabei sollte das interkulturelle Verstehen nicht zu Grenzen setzenden Dualismen, sondern in Grenzen öffnende Dialoge führen. Diese hermeneutische Haltung »lässt das Verhältnis des Verstehens als ein Wechselverhältnis von der Art eines Gesprächs erscheinen« (Gadamer 1990: 383).

Max Webers Musiksoziologie

Max Weber hat in seinen kulturvergleichenden Arbeiten sowohl über Europa und Indien als auch über Musik geschrieben. Leider ist sein – vermutlich in den Herbst- und Wintermonaten 1912/13 angefertigtes (und 1921 von dem Musikwissenschaftler Theodor Kroyer posthum veröffentlichtes) Manuskript »Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik« ein unausgeführtes Programm geblieben (vgl. Braun 1992: 135). In Anknüpfung an seine religionssoziologischen Untersuchungen wollte Weber eine kulturvergleichende Studie durchführen, in der sich die Entwicklung der abendländischen Musik als ein in der Weltgeschichte einzigartiger Rationalisierungsprozess herausstellen sollte. Weber fragte sich, warum ausgerechnet im Abendland eine rationale harmonische Musik entstanden ist. Detailgenaue Notenschrift, temperierte Stimmung, Akkordharmonik und Kontrapunktik und, wie Weber in der Einleitung zu seinen religions-soziologischen Aufsätzen schreibt, »als Mittel zu dem alle unsre Grundinstrumente: Orgel, Klavier, Violine: dies alles gab es nur im Okzident« (Weber 1988: 2). In einem Brief vom 5. August 1912 deutet Max Weber an, wo er des Rätsels Lösung vermutet: »Ich werde über Musikgeschichte wohl etwas schreiben. Das heißt nur: über gewisse soziale Bedingungen, aus denen

sich erklärt, daß nur wir eine harmonische Musik haben, obwohl andere Kulturkreise ein viel feineres Gehör und viel mehr intensive Musik-Cultur aufweisen. Merkwürdig! – das ist ein Werk des Mönchtums, wie sich zeigen wird« (Weber zit. nach Braun 1992: 97).

Diese Zitate verdeutlichen, dass sich Weber in seiner eurozentrischen Kultursoziologie um Werturteilsfreiheit bemüht hat. Eurozentristisches Denken hat der Wissenschaftler Weber stets zu vermeiden versucht. »Welches Wertverhältnis zwischen den hier vergleichend behandelten Kulturen besteht, wird hier mit keinem Wort erörtert« (Weber 1988: 14).

Webers Idee, die abendländische Rationalität gerade an der als irrational geltenden Tonkunst herauszuarbeiten, ist zwar viel gelobt, aber leider nur wenig bedacht worden.

Ausgangspunkt der Weberschen Überlegungen ist das musiktheoretische Problem, das sich die Tonabstände innerhalb einer Oktave nicht sauber festlegen lassen: Entweder man geht beim Bestimmen der Intervalle von den reinen Schwingungsverhältnissen aus – Quinte 2:3, Quarte 3:4 und so weiter – dann erreicht man aber keine Oktavreinheit; oder man zerlegt die Oktave in gleiche Teile. Das hat allerdings das Entstehen von unreinen Tonabständen zur Folge. Kurz: »Reine Intervalle und Aufteilung der Oktave in gleiche Teile sind eben unvereinbar« (Pöhlmann 1995: 1657). Was für die Theorie und Praxis der Musik zweifellos ein Nachteil ist, ist kultursoziologisch betrachtet ein Vorteil: Das heißt, die Natur der Töne zwingt den Menschen zu kulturellen Konstruktionen. Und anhand dieser Konstruktionen kann man herauszufinden versuchen, welche unterschiedlichen Leitideen den kulturspezifischen Lösungen dieses Problems jeweils zugrunde liegen.

In der Entwicklungsgeschichte der abendländischen Musik gibt es eine eindeutige Tendenz zu einer mathematisch-theoretischen Bestimmung der Tonordnung. Ihren deutlichsten Ausdruck findet dieses Musikverständnis in der temperierten Stimmung. Temperierte Stimmung bedeutet, dass die Oktave in zwölf gleiche Teile, zum Beispiel auf zwölf Klaviertasten aufgeteilt wird. Damit wurde zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert die Grundlage für die Einheit des Dur-Moll-Systems geschaffen. Die Möglichkeiten, die sich durch die temperierte Stimmung für das mehrstimmige, also akkordharmonische und polyphone Musizieren eröffneten, hatten ihren Preis. Einerseits wurden Töne wegrationalisiert – ein his zum Beispiel wird man auf dem Klavier zwischen den weissen Tasten h und c vergeblich suchen; andererseits sind temperierte Instrumente sozusagen systematisch verstimmt, das heißt, im Verhältnis zu den pythagoreischen Schwingungsverhältnissen oder der natürlichen Obertonreihe sind – bis auf die Oktave, alle Intervalle unrein. Wir haben uns an diese künstliche Stimmung gewöhnt und betrachten sie in der Regel ganz selbstverständlich als die natürliche Ordnung der Töne.

Diese Art der Rationalisierung ist symptomatisch für die Geschichte der abendländischen Musik. Im Zweifelsfall (und bereits dieser ist etwas typisch Okzidentales) neigt das Abendland zu systematischen mathematisch-naturwissenschaftlichen Problemlösungen.

Kennzeichnend für die Geschichte der indischen Musik ist, dass solche Rationalisierungsprozesse nicht stattfanden. Der nicht temperierten Stimmung der Sitar oder der Bansuri (Bambusflöte) liegt eine andere Art der Rationalität zugrunde. Um diesen Unterschied geht es hier. Welche Kulturen »stecken« dahinter?

Schriftlichkeit, Mehrstimmigkeit und Komposition im christlichen Abendland

»Wie kann ein Mönch Zerknirschung besitzen, wenn einer in der Kirche oder in seiner Zelle steht und seine Stimme erhebt wie die Rinder?«, fragt Abt Pambo im 4. Jahrhundert nach Christi Geburt (in Honolka 1979: 109). Augustinus äußert sich in seinen Bekenntnissen zwar ebenfalls skeptisch, gänzlich auf Musik verzichten scheint ihm indes schwer zu fallen. »So schwanke ich hin und her zwischen der Gefahr der Ohrenlust und dem Erlebnis heilsamer Wirkung, und neige mehr der freilich nicht unwiderruflichen Ansicht zu, den üblichen Kirchengesang zu billigen« (in Honolka 1979: 108).

Der Gregorianische Choral, die erste eigenständige musikalische Ausdrucksform des christlichen Abendlandes, ist eine angemessene Antwort auf die Bedenken des Augustinus. Diese Musik ist in der Tat alles andere als lebensbejahend und verführerisch. Kein pulsierender Rhythmus, keine herzerreißenden Melodien, kein Tanz und auch keine Instrumente. Stattdessen: Mönchische Männergesänge, die Gottes Wort in steinig hallenden Kirchenmauern zum Erklingen bringen. Der Klang war kühl und asketisch; der Reichenauer Abt Walahfried Strabo schätzte die, wie er sich ausdrückte, »logische Zucht der Melodik« (in Stäblein 1975: 16). Entstanden ist die Gregorianik im 8. Jahrhundert, im Rahmen der Zusammenführung von Karolingerreich und weströmischer Kirche. Zu ihrem Namen gekommen ist sie allerdings erst im 9. Jahrhundert, als man um den im Jahr 604 gestorbenen Papst Gregor die Legende wob, dass der Heilige Geist ihm Melodien eingegeben habe. Eine Vielzahl von Bildern dokumentiert diese Legende. Dieser Mythos ist ein Meisterstück: Er bestimmt und legitimiert die kirchliche Musik als gottgegeben, er zementiert die christliche Hierarchie, indem der Stellvertreter Gottes zum Empfänger der Melodien gemacht wird und er zeigt, dass und wie die göttlichen Melodien aufgezeichnet und verbreitet werden: durch die Schrift. Gregor wird hier gleichsam zum Moses

der Musik gemacht. Wie Moses in der Wüste auf dem Berg Sinai die 10 Gebote von Gott entgegennimmt und dem auserwählten Volk übergibt, so nimmt Gregor die göttlichen Melodien durch den heiligen Geist zur Weitergabe an die Christenheit entgegen. Die Übergabe steht freilich unter anderen Vorzeichen. Sie findet statt in gediegenem päpstlichem Ambiente, und in den meisten Bilddarstellungen geht es arbeitsteilig zu: Die Taube flüstert, Gregor diktiert und ein Untergebener schreibt. Das Ergebnis aber ist das Entscheidende: Gregorianische Musik als heilige Schrift.

Die Notierung der Gregorianischen Gesänge beginnt etwa ab dem 9. Jahrhundert. Zunächst diente die Verschriftlichung hauptsächlich als Gedächtnisstütze für den Kantor. Die Zeichen über beziehungsweise neben den lateinischen Texten gaben allerdings nur Tendenzen und Akzente der Tonbewegungen an – sie dienten im wesentlichen als Gedächtnisstützen. Die notierten Kurven, Linien und Punkte dürften im wesentlichen Verschriftlichungen der Handbewegungen gewesen sein, mit denen der Kantor die Sänger beim gemeinsamen Musikmachen orientierte. Zuerst nur ein Behelf für die Praxis, stellten diese sogenannten Neumenschriften (Neumen, gr.: Wink, Zeichen) schließlich eine eigenständige Zeichensprache dar. Die Theorie wurde dadurch im Verhältnis zur Praxis dominanter. Durch die Herausbildung der Quadratnotation im 12. Jahrhundert wird »der einzelne Ton elementarisiert und emanzipiert« (Kaden 1993: 68). Die Töne werden »frei« – und sogleich wieder gebunden durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Die abendländische Musik erhält in diesem Zusammenhang eine zweite Notationsrichtung: die vertikale kommt zur horizontalen hinzu. Die von dem Benediktinermönch Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert eingeführten Notenlinien ermöglichen es, mehrstimmige Musik Ton für Ton beziehungsweise Ton auf Ton in Schrift zu übersetzen. Im 13. Jahrhundert kann mit der Mensuralnotation schließlich auch die Tondauer exakt festgelegt werden.

Die Verfeinerung der Notenschrift und die damit einhergehende Blüte der mehrstimmigen Musik verwandelt den Prozess der Musikproduktion in einen schriftlichen Such- und Erkundungsvorgang. Damit nimmt das seinen Lauf, was man im Abendland unter Komponieren versteht. Weber formuliert das so: »Erst die Erhebung der mehrstimmigen Musik zur Schriftkunst schuf so den eigentlichen *Komponisten*« (Weber 1921: 68). Damit aber stand das Verhältnis zwischen Gott und Gläubigem unter neuen Vorzeichen: Die Musik kam nun nicht mehr vom Schöpfergott, sondern sie wurde für Gott, zu Ehren Gottes gemacht – von schöpferischen Individuen.

Damit sind die Weichen für eine Entwicklung gestellt, die in der Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach ihren Höhepunkt erreicht. Bachs Spätwerk *Die Kunst der Fuge* ist musikalische Schriftkunst der besonderen Art, denn sie erschließt sich dem Lesenden mehr als dem Hörenden. Wie er das Thema der Fuge im Rahmen des Dur-Moll-Systems in allen möglichen Formen der Mehrstimmigkeit spiegelt, wen-

det, mathematisiert, verengt und dreht, ist ohne die Lektüre der Notenschrift kaum nachzuvollziehen. Bezeichnenderweise hat Bach die *Kunst der Fuge* auch keinem bestimmten Instrument zugeordnet. Interessant ist zudem, wie Bach sein Werk signiert hat. Mit dem aus den Tönen B A C H zusammengesetzten Motiv hat sich Bach mit musikalischen Mitteln in seine Schöpfung hineingeschrieben. Darüber soll er, wie sein Sohn Carl Phillip Emanuel 1780 ins unvollendet gebliebene Notenmanuskript notierte, gestorben sein: »Über dieser Fuge, wo der Name B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben«. Auf diese Weise, gleichsam mit einem schriftlichen Gnadengesuch, tritt der Lutheraner Bach vor seinen Gott. »Vor deinen Thron trete ich hiermit« heißt dann auch Bachs Komposition, die Carl Phillip Emanuel – einer, der wusste, mit welchem Ausdruck man Eindruck machen kann – zum Schlusstück der *Kunst der Fuge* erklärte.

Von der Gregorianik bis zu Bach hat sich die christliche Musik einmal um die eigene Achse gedreht: Aus der einstimmigen gottgegebenen Chormelodie ist mehrstimmige von schöpferischen Individuen komponierte Instrumentalmusik geworden. Angetrieben und getragen wurde dieser Rationalisierungs- und Individualisierungsprozess insbesondere durch die Notenschrift. Und die ist, wie Weber richtig vermutete, »ein Werk des Mönchtums«.

Nach Johann Sebastian Bach, schon bei seinem Sohn Carl Phillip Emanuel, dominiert ein anderes Musikverständnis. Musik wird nun immer mehr zu einem Mittel menschlicher Selbstdarstellung. Man soll – mit Herder gesprochen – »Empfindungen aus dem Innersten seiner Brust stoßen« und sich selbst in Musik ausdrücken, am besten als Genie. Ludwig van Beethoven ist in diese ihm zunächst von seinem Vater auferlegte Rolle hineingewachsen. So sollte er beispielsweise achtjährig als sechsjähriges Wunderkind auftreten. Dieses Maß hatte ja bekanntlich Mozart vorgegeben. Für Adorno ist es, so schreibt er in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie*, »Plausibel, daß die volle bürgerliche Emanzipation der Zeit um 1800 ebenso den Genius Beethovens hervorbrachte, wie eine Hörschaft, die auf ihn ansprach« (Adorno 1975: 259).

Beethovens Thema ist der Mensch, im Kern: der Mensch Beethoven. Er verhält sich in seinem kompositorischen Schaffen in erster Linie zu sich selbst. Sein Werk ist er selbst – und so nehmen wir es in der Regel auch wahr. Wir hören die charakteristischen schweren, pathetischen von Dissonanz zu Konsonanz drängenden Töne – und sagen: Ah, Beethoven!

Die Notenschrift ist im Fall Beethoven zentral als Medium der Selbstvermittlung. Gott bleibt Teil des Verhältnisses, erhält aber tendenziell eine andere Aufgabe: die, für Inspiration zu sorgen. Die Aufgabe der Schöpfung geht indes auf das künstlerische Individuum über. Dementsprechend versuchen Beethoven und seine Nachfolger in immer neuen musikalischen Formen zu ihrem eigenen Ausdruck zu finden. Zugespitzt formuliert: Die abendländische Musik schafft sich rationale

Formen (mathematisch berechnete Tonsysteme, präzise Notationen, temperierte Instrumente, funktionale Harmonik, Polyphonie), die fortschreitend individualistisch durchbrochen werden. Die Formen werden durchbrochen, damit das expressive Ich für sich und für andere sein und werden kann.

Mündlichkeit, Einstimmigkeit und Improvisation in Indien

Mündlichkeit

Die Notenschrift spielt in der klassischen indischen Musik nur eine untergeordnete Rolle. In Konzerten wird nicht vom Blatt gespielt und auch die Musikvermittlung ist im Kern eine schriftlose Angelegenheit. Das Lehren und Lernen wird in Indien vom Prinzip der Oralität bestimmt. Die Praktiken des schriftlosen Lernens sind religiösen Ursprungs. Bereits in den über zweieinhalb Jahrtausende alten Upanishaden – übersetzt: »sich verehrungsvoll nahe bei jemandem nieder setzen« – dient diese Art der Wissensvermittlung als Grundlage für die Weitergabe geheimen Wissens. Dieses Lehrer-Schüler-Weitergabe-System (Guru-Shishya Parampara) gilt in Indien auch heute noch als vorbildlich. Das Ideal dieser Beziehungsform lässt sich folgendermaßen charakterisieren:

1. Der Guru gilt als Gott.
2. Vom Schüler wird bedingungslose Hingabe gefordert.
3. Der Schüler lebt im Haus des Gurus. Der Unterricht erfolgt unentgeltlich; dafür steht der Schüler seinem Lehrer in allen Lebensbereichen zu Diensten.
4. Die Weitergabe musikalischen Wissens erfolgt in erster Linie mündlich, indem der Schüler so genau wie möglich nachahmt, was ihm der Guru vorsingt beziehungsweise vorspielt.
5. Der Bund zwischen Guru und Shishya ist lebenslänglich; die Lehrzeit kaum unter zehn Jahren.
6. Verlässt der Schüler das Haus seines Gurus, so ist er dazu verpflichtet, seinem Lehrer etwas zu geben (vgl. Jahan 2002: 49ff.).

Die Bedingungen für die Möglichkeit einer solchen Sozialbeziehung sind im Indien des 21. Jahrhunderts nicht (mehr) gegeben. Dementsprechend wird versucht, diese altehrwürdige Beziehungsform den veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse anzupassen. So hat es sich die 1978 in Kolkata gegründete *Sangeet Research Academy* zur Aufgabe gemacht, der Guru-Shishya Tradition einen zeitgemässen institutionellen Rahmen zu geben. Im Newsletter der Sangeet Research Academy vom November 2004 wird das Guru-Shishya Modell wie folgt beschrieben:

»According to Indian tradition, the Guru, equated with God, was considered primary for learning any art. This tradition of learning is the Guru-Shishya Parampara. The art was handed down from the teacher to the student through direct oral instruction. (...) Since the tradition implies the complete emotional, intellectual and spiritual surrender of the Shishya to the Guru, the art is learnt with reverence and complete trust. To the student, the teacher epitomises the art itself, while for the teacher, the student signifies the continuity of the art« (SRA-Newsletter 2004: 7).

Der Zweck dieser hierarchischen Sozialbeziehung, in welcher der Guru das Wissensmonopol und die uneingeschränkte Führungsmacht besitzt, war und ist immer noch die Bewahrung und Weiterführung musikalischen Wissens durch traditionsbewusstes Lehren und hingebungsvolles Lernen. Die Hingabe an den Lehrer ist dabei bedingungslos; sie bindet den Shishya auch über seine Ausbildungszeit hinaus an den Guru, an denjenigen, der ihn aus der Dunkelheit ins Licht geführt hat. (*Gh* steht im Sanskrit für Dunkelheit, *Rh* für Entfernen, Licht.)

Im Vergleich dazu eine Anekdote aus Europa: Beethoven sollte Mozarts Geist aus Haydns Händen erhalten, und sagte dann hinterher: er habe »einigen Unterricht bei Haydn genossen, aber nie etwas von ihm gelernt« – unter der Kategorie »typisch indisch« wird man diese Bemerkung Beethovens jedenfalls nicht verbuchen können.

Zurück zur Notenschrift. Dass in Indien ein genaues Notationssystem nicht entwickelt wurde, ist nicht nur auf das Prinzip der Oralität zurückzuführen. Der präzisen Verschriftlichung der klassischen indischen Musik steht zudem entgegen, dass sich die faktisch erzeugten Töne einer eindeutigen, punktuellen Bestimmung entziehen: minimale, aber ständige Veränderungen der Klänge und ihr wellenförmiges Ineinanderübergehen sind genauso kennzeichnend für die klassische indische Musik wie das ornamentartige Umspielen eines Tones. Indische Musik besteht eher aus Wellen als aus Teilchen. Außerdem sind die Frequenzen der sieben Haupttöne Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni nicht mathematisch exakt festgelegt. Einen genau definierten und allgemein verbindlichen Kammerton – A = 440 Herz – gibt es nicht. Jeder Musiker kann sich seinen eigenen Grundton suchen.

Einstimmigkeit

Die klassische europäische Musik ist mehrstimmig, die klassische indische Musik ist einstimmig. In diesem Unterschied kommen konträre Normierungen des Hörens zum Ausdruck. Während das europäisch geschulte Ohr darauf trainiert ist, Akkorde, Kontrapunkte und mehrstimmige Klangstrukturen zu hören, so versteht sich das indisch geschulte Ohr auf mikromelodische Feinstrukturen. Sozialanthropologisch formuliert: Europäer und Inder haben die gleichen Ohren, hören aber verschieden. Mit Konfuzius gesprochen: »Von Natur aus sind die Menschen einander ähnlich. Durch die Erziehung entfernen sie sich voneinander« (Konfuzius 1998: 112).

Der Unterschied der Musikkulturen wird noch transparenter, wenn man zur Kenntnis nimmt, wie Mitglieder der beiden Kulturkreise auf diesen Unterschied reagieren. So schreibt Swami Prajnanananda in seiner 1964 erschienenen »Historical Study of Indian Music« folgendes über europäische und indische Musik: Die »beiden Künste beruhen auf fundamental verschiedenen Ideen. Es ist nicht schwer zu verstehen, dass, wenn es Sinn macht, dass Töne nacheinander klingen, dieser Sinn völlig zerstört wird, wenn Töne gleichzeitig erklingen.« (Prajnanananda 1964: 31, Übersetzung: R.K.). Über die Entstehung und Bedeutung der Polyphonie schreibt er: »Eine große Kunst wurde auf diese Weise ins Leben gerufen. Aber es muss festgestellt werden, dass dieser Leistung eine andere große Kunst geopfert wurde: die Melodie« (Prajnanananda 1964: 30, Übersetzung: R.K.) Wenn Kulturen aufeinander reagieren, zeigt sich ihr Eigensinn mitunter besonders klar.

Improvisation

Die Grundform der klassischen indischen Musik ist der Raga. Er wird definiert als Melodietypus oder individuelle Klanggestalt. Jeder Raga hat eine charakteristische Stimmung, der bestimmte Jahres- und Tageszeiten zugewiesen werden. Der Raga gibt die erlaubten Töne und Tonfolgen vor, mit deren Hilfe die entsprechende Stimmung erzeugt werden soll. Als reine Form ist der Raga tot beziehungsweise eine Art schlummernder Gott. Wach wird er nur in einer gelungenen Improvisation durch die schrittweise Entfaltung der für den Raga typischen Tonkombinationen in einem immer schneller werdenden Rhythmusmuster (Tala). Gelungen ist eine Improvisation dann, wenn Musiker und Zuhörer in der Stimmung des Raga sind, das heißt, wenn der Raga das Bewusstsein der Gruppe voll und ganz eingenommen hat. Raga ist das, was den Geist färbt. In Sanskrit: »ranjāyati iti rāga: ›that which tinges the mind with color is a rāga« (Ruckert 2004: 55). Aus der Perspektive des Hinduismus könnte man es versuchsweise vielleicht so sagen: In einer Ragaimprovisation wird die Einzelseele ichlos; sie gibt sich dem Raga hin und geht darin auf. An dieser Stelle lässt sich der Vergleich der Musikkulturen kontrastiv zuspitzen: Der abendländische Komponist gewinnt sich in seinem Werk als schöpferisches Individuum, während sich der indische Ragamusiker in seiner Improvisation im Allgemeinen verliert. Hier: Ich-Kristallisationen, dort: Brahman. Hier: Differenz, dort: Einheit.

Die hier skizzierten Begriffspaare: Schriftlichkeit – Mündlichkeit, Einstimmigkeit – Mehrstimmigkeit, Komposition – Improvisation, Differenz – Einheit sind hier in heuristischer Absicht verwendet worden. Sie können nicht End-, sondern bestenfalls Ausgangspunkte eines musiksoziologischen Kulturvergleichs sein. Der nächste Schritt bestünde darin, die hier skizzierten Thesen mit empirischen Daten

zu konfrontieren: mit Musikaufnahmen, Filmmaterialien, Musikinstrumenten, Notenschriften, Musikerbiographien, Interviews (...)

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975), *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M.
- Braun, Cristoph (1992), *Max Webers »Musiksoziologie«*, Laaber.
- Gadamer, Hans-Georg (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.
- Honolka, Kurt (1979), *Knaurs Weltgeschichte der Musik*, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Klassik.
- Jahan, Ishrat (2002), *Indian Music and its Assessment. A Sociological Perspective*, New Delhi.
- Kaden, Christian (1993), *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel.
- Konfuzius (1998), *Gespräche*. Aus dem Chinesischen übersetzt und herausgegeben von Ralf Moritz, Stuttgart.
- Matthes, Joachim (1992), »The Operation Called »Vergleichen«, in: Matthes, Joachim (Hg.), *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*, (=Soziale Welt, Sonderband 8), Göttingen.
- Pöhlmann, Egert (1995), »Griechenland«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 3., herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel, S. 1626–1676.
- Prajnanananda, Swami (1981), *A Historical Study of Indian Music*, New Delhi.
- Ruckert, George E. (2004), *Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture*, New York.
- Stäblein, Bruno (1975), *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Bd. 3 der Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von Heinrich Bessler und Max Schneider, Leipzig.
- Straub, Jürgen (1999), *Verstehen, Kritik, Anerkennung. Das Eigene und das Fremde in der Erkenntnisbildung interpretativer Wissenschaften*, Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge 4, Wallstein.
- Weber, Max (1921), *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München.
- Weber, Max (1988), *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen.