SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Klangkulturen in Europa und Indien: vom subjektiven und objektiven Sinn musikalischen Handelns

Kurt, Ronald

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Kurt, R. (2008). Klangkulturen in Europa und Indien: vom subjektiven und objektiven Sinn musikalischen Handelns. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2* (S. 3091-3102). Frankfurt am Main: Campus Verl. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-151352

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.

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Klangkulturen in Europa und Indien

Vom subjektiven und objektiven Sinn musikalischen Handelns

Ronald Kurt

Bei der Antwort auf die Frage, wer oder was das menschliche Handeln trägt, kommt es auf die Perspektive des Fragenden und das Antwortregister des Respondierenden an. In diesem Sinne sucht auch die moderne Soziologie – als geistiges Kind der Gesellschaft, die sie verstehend erklären soll – im Rahmen vorfigurierter Denkwege nach Problemlösungen. Der von der Entwicklung der Geisteswissenschaften vorgezeichnete Weg führt zum selbstverantwortlich handelnden Individuum, zu subjektiv gemeintem Sinn, zu Routinen und Habitualisierungen des Handelns, zu sozialen Formen zwischenmenschlichen Aufeinanderbezogenseins oder zu Strukturen der Lebenswelt. Der vom naturwissenschaftlichen Denken geprägte Weg führt demgegenüber zu objektiven sozialen Tatbeständen, zu (subjektlosen) Sozialsystemen, zu latenten Sinnstrukturen oder zu Gehirnen, Trieben und Genen als Trägern und Determinanten menschlichen Handelns. Wie aber wird die Frage nach der Handlungsträgerschaft in kulturellen Kontexten beantwortet, in denen einerseits das Konzept des Individuums keine Relevanz besitzt und andererseits zwischen naturwissenschaftlichen und religiösen Erklärungen nicht strikt unterschieden wird?

Vor dem Hintergrund dieser Problemstellung bieten die Musikkulturen Indiens und Europas interessante Anknüpfungspunkte, um in vergleichender Perspektive der Frage nachzugehen, von wem oder von was musikalisches Handeln in diesen beiden Kulturräumen getragen wird. Als soziale Praxis und Ausdruck von Kultur verstanden kann Musik durchaus ein soziologisch relevantes Thema sein – was es nun zu zeigen gilt.

Indien und Europa und der göttliche Ursprung der Musik

Kulturen wurzeln in religiösem Sinn und von diesen Wurzeln her wurde in Indien wie in Europa auch die Musik als im Ursprung göttlich aufgefasst. Nicht nur, dass Musikinstrumente und menschlicher Gesang als göttliche Gaben galten, auch der Seinssinn bestimmter Klänge wurde als vom Menschen unabhängig erfahren: als

Nad Brahma im vedischen Zeitalter Indiens (ca. 1500–600 v. Chr.) und als Sphärenharmonie im antiken Griechenland.

Nad Brahma ist der sinnlich nicht hörbare Klang der Stille, in dem Brahman und Klang ungeteilt und eins sind: »sound as god« (Ruckert 2004: 18; vgl. Behrendt 1985: 26). Nur meditierende Yogis seien in der Lage, die ursprüngliche Einheit von Gott und Klang zu erleben. In der durch das Spielen von Musikinstrumenten bewirkten Verletzung der Stille entsteht Nad, der sinnlich hörbare Klang (vgl. Music Appreciation 1992: 1).

Die Pythagoras von Samos (570–497 v. Chr.) zugeschriebene Theorie der Sphärenharmonie gründet demgegenüber in den Annahmen, dass die Zahl die Essenz alles Seienden ist und dass in den Himmelsphänomenen eine auf Zahlenverhältnissen beruhende (für den Menschen nicht wahrnehmbare) Harmonie erklingt. Wie der Himmel, so sind auch der Körper und die Seele des Menschen von der Harmonie der Zahl bestimmt. So gesehen muss man die Kräfte der Musik nur richtig in sich wirken lassen, um das Seelenleben in Ordnung zu bringen. Der Glaube an das ethische Potential der Musik reicht in der Antike bis hin zu Boethius (480–524): »Die Musik ist von Natur aus mit uns verbunden und vermag die Sitten sowohl zu veredeln, als auch zu verderben« (Boethius 1973: 1). In der griechischen Antike hat musikalisches Handeln in erster Linie nicht subjektiven, sondern objektiven Sinn. Nicht der Mensch verbindet mit der Musik Sinn, sondern durch die Musik wird der Mensch mit der Ordnung des Kosmos verbunden. Die Musik vermag wie ein Magnet die Seelenteile in ein harmonisches Verhältnis zu bringen. Mit der Konfigurierung des Logos im Menschen werden Mikrokosmos und Makrokosmos sozusagen strukturell gleichgeschaltet. Das Subjekt aber ist hier nicht Sinn stiftend tätig. Es trägt die Handlung nicht, sondern es wird getragen; es unterwirft sich nichtmenschlichem kosmischen Sinn. Das Subjekt ist hier buchstäblich – sub: unter, iacere: werfen – das den Kräften des Kosmos Unterworfene.

In der abendländischen Antike waren Sinn und Sein subjektunabhängige Entitäten. Der Geist des Menschen konnte die Natur nur nachahmen und nicht über die Natur (und die schon in die Seele hineingeborenen Ideen) hinausgehen. »Was man ›die Welt des Menschen‹ nennen wird, gibt es hier im Grunde nicht« (Blumenberg 1999: 73). Die Welt als von Menschen geschaffene und gedeutete sozio-historische Wirklichkeit zu verstehen, wurde im Abendland erst in der Neuzeit üblich. In Indien ist es zu einer strikten Trennung zwischen Glauben und Wissen, Religion und Geschichte hingegen nicht gekommen. Religiöse, mythologische, historische und wissenschaftliche Denkformen sind dort in aller Regel auf schwer entwirrbare Weise ineinander verwoben.

Kennzeichnend für die unterschiedlichen Wirklichkeitsauffassungen, die sich seit der griechischen Antike und dem vedischen Zeitalter in Europa beziehungsweise Südasien herausgebildet haben, ist die Art und Weise, in der man sich damals

der unhörbaren Sphärenharmonie und dem unhörbaren Nad Brahma erkenntnistheoretisch näherte. Die indische Antwort hieß: Sich von der Welt der Erscheinungen und seinem Ich loslösen, um in yogischer Meditation die Einheit von Einzelseele (atman), Weltseele (brahman) und klanglosem Klang (Nad anhad) zu erfahren.[1] Die europäische Antwort der Pythagoräer hieß: Mit dem Monochord (Einsaiter) die Sphärenharmonie durch rationale Intervallberechnungen – Oktave 2:1, Quinte 3:2, Quarte 4:3 – in eine sinnliche Subjekt-Objekt-Erkenntnis transformieren. Während der indische Zugang zur göttlichen Wahrheit der Musik in diesem Fall als nondualistisch, ichlos und arational zu bezeichnen wäre, scheint der europäische Weg von dualistischem Subjekt-Objekt-Denken und rationalem Verstandes- und Instrumentengebrauch zu zeugen.

Dieser ins Mythologische gehende Vergleich ist vage und beweist nichts, aber er ist heuristisch interessant, weil er bezüglich des indischen und europäischen Musikverstehens für Differenzen sensibilisiert: Nondualismus vs. Dualismus einerseits und welt- und selbstüberwindende Meditation vs. Welt und Selbst gestaltende beziehungsweise darstellende Aktivität andererseits. Ohne den Vergleich der beiden Kulturräume auf eine Leitdifferenz reduzieren zu wollen, so lassen sich hier doch zwei Kerne indischer und europäischer Selbst- und Weltanschauung idealtypisch kontrastieren. Seit der Antike wird die okzidentale Suche nach Wissen und Wahrheit vornehmlich als denkerische Bewegung des Subjekts in Richtung eines objektiven, subjektunabhängigen Seins konzipiert. Hintergrund dieses Wahrheitsstrebens sind dualistische Selbst- und Weltauffassungen (Subjekt/Objekt, Diesseits/Jenseits, res cogitans/res extensa, Innen/Außen, Ich/Welt). In den indischen Philosophien, die ihre Lehre vor allem auf die Veden, die Upanishaden und die Bhagavadgita gründen (und heute der Tradition des Hinduismus zugeordnet werden), werden Menschliches und Göttliches demgegenüber nicht als voneinander getrennt gedacht. Der höchste Punkt dieser Philosophie ist die Erfahrung der Einheit von Atman und Brahman, von Einzelseele und Weltseele. Dieses Einheitserleben bedeutet die Befreiung aus dem Kreislauf des Wieder-geboren-Werdens und Wieder-sterben-Müssens.[2] Während sich in der abendländischen Philosophie der oder die selbstständig Denkende durch die Wirklichkeit der Erfahrungswelt zur Wahrheit hindurcharbeiten muss, zielt der östliche Erkenntnisweg auf die Loslösung von der

1 »In der indischen Kultur wird diese Befreiung und ›Einswerdung‹ mit dem Göttlichen (die bewusste ›Verwirklichung‹ der auch im Zustand der illusionären Trennung schon immer gegebenen Einheit) seit Jahrtausenden als das höchste Ziel und die letztlich einzig lohnende Aufgabe der verkörperten Seele angesehen« (Schuhmacher 2006: 14).

2 Auf die Familienähnlichkeiten und -streitigkeiten zwischen Hinduismus, Buddhismus und Jainismus und über die Bedeutung des Islam für die indische (Musik-)Kultur kann hier nicht eingegangen werden. So multireligiös Indien auch war und ist, so unbestritten war und ist auch die Vorrangstellung des Hinduismus. Heute sind circa 80 Prozent, also etwa 800 Millionen Inder Hindus.

Erfahrungswirklichkeit. Dem indisch-hinduistischen (und dem buddhistischen und jainistischen) Wirklichkeitsverständnis zufolge ist die Welt, in der wir leben, einschließlich unseres Ichs, nur Schein, Maya. Um die Einheit von Einzelseele und Weltseele erfahren zu können, müssen wir uns von dieser Illusion (und unserem Ich) befreien. Die Befreiung von der Illusion des Ich als Möglichkeitsbedingung für die Erfahrung der Einheit von Selbst und Welt ist immer schon ein Kernpunkt indischer Weisheitslehre gewesen.

Die östliche Abwendung vom Ich und die westliche Hinwendung zum Ich und der Unterschied zwischen dualistischem und adualistischem Seinsverständnis bilden Gegensatzpaare, in denen sich auch das Musikverständnis der beiden Kulturen bespiegeln lässt. Im Sinne eines solchen musiksoziologischen Kulturvergleichs wird in den nächsten beiden Kapitel rekonstruiert, wie das Abendland durch die Entdeckung des Ich Gott von sich beziehungsweise sich von Gott entfernte und wie die Entwicklung der Notenschrift den Sinn von Musik subjektivierte.

Von Gott zum Ich

Auf der Suche nach ihrem als transzendent gedachten Gott entdeckten die Christen an der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit nicht Gott, sondern das Ich. Nicht beabsichtigt, aber folgerichtig, ging der Glaube an den allmächtigen und allwissenden Schöpfergott über in den Glauben an die schöpferische Subjektivität des vernunftbegabten menschlichen Individuums.

Als Schwellengestalt zwischen Mittelalter und Neuzeit lässt sich neben Petrarca und Giotto auch Nikolaus von Cues anführen. Ein Mensch, der Löffel herstellt, wie die Figur des Idiota in den Dialogen des Cusanus aus dem Jahr 1450, ist ein Schöpfer, ein Gott-Mensch, weil er etwas produziert, für das es weder seitens Gott noch seitens der Natur ein Vorbild gibt. Interessanterweise geht dieser schöpferische Impuls bei Cusanus nicht vom Künstler, sondern vom technischen Laien aus (vgl. Blumenberg 1999: 59).

In der Renaissance wird der Mensch schöpferisch, in diesem Sinne ganz Ebenbild Gottes, und er beginnt – wie etwa Montaigne in seinen Essays – sein Tun und sich als Täter dieses Tuns zu beobachten. In Reflexionen wie diesen gewinnt das Ich immer mehr an Gewicht, bis es schließlich zum Gravitationszentrum des abendländischen Seins geworden ist.

Vom Klang zur Schrift

Die Entwicklung der abendländischen Notenschrift ist aufs engste mit dem Wirken christlicher Mönche verknüpft. Die Melodien der einstimmigen gregorianischen Choräle, die Papst Gregor (um 540–604 n. Chr.) der Legende nach vom Heiligen Geist empfing, wurden etwa seit dem 9. Jahrhundert im Zuge der Zusammenführung von Karolingerreich und weströmischer Kirche und der damit einhergehenden reichsweiten Vereinheitlichung der christlichen Liturgie zunächst in der Form von Neumen verschriftlicht. Die den lateinischen Gesangstext begleitenden Kurven, Linien und Punkte dürften im Wesentlichen Nachahmungen der Handbewegungen gewesen sein, mit denen der Kantor die Sänger beim gemeinsamen Musizieren orientierte (Neumen, griechisch: Wink, Zeichen) (vgl. Stäblein 1975: 106). Zuerst nur ein Behelf für die Praxis, stellten die Neumenschriften schließlich eine eigenständige Zeichensprache dar. Die Durchsetzung der Quadratnotation ermöglichte es dann, feststehende Tonfolgen, wie beispielsweise den Torculus (etwa c-d-c), in Einzeltöne aufzugliedern und die auf den Benediktiner Guido von Arezzo (992-1050 n. Chr.) zurück gehende Erfindung der Notenlinien gestattete nicht nur die genaue Bestimmung von Tonhöhenunterschieden, sondern auch das Komponieren mehrstimmiger Stücke.

Durch die neuen Notationstechniken war Musik nun nicht nur klanglos, sondern auch situationsentbunden darstellbar und ablesbar. Mit der Notenschrift erhielt die abendländische Musik neben ihrer Klanglichkeit ein zweites Sein. Einerseits. Andererseits musste alles, was schriftlich nicht repräsentierbar war (und mündlicher Überlieferung entzogen wurde) – Klangfeinheiten, Körpergesten, Aufführungspraktiken, Situativ-Atmosphärisches –, in diesem Rationalisierungsprozess verloren gehen. Von den vielen Folgen der dualen abendländischen Auffassung der Musik als Klang und Schrift seien hier nur zwei hervorgehoben (vgl. Kurt 2006). Sie begünstigte das Entstehen mehrstimmiger Musikwerke und sie förderte damit zugleich das Werden eines neuen Musikertyps: des Komponisten. »Erst die Erhebung der mehrstimmigen Musik zur Schriftkunst schuf so den eigentlichen ›Komponisten‹« (Weber 2004: 237). Als Schöpfer seiner Werke tritt der Komponist nun im Bereich der Musik die Nachfolge Gottes an. Das Komponieren mochte zwar zu Ehren des allmächtigen Schöpfers geschehen, aber es war letztlich nicht Gott, sondern der Mensch, der hier schöpferisch tätig war, der allein aus sich selbst, am besten als Genie, ein musikalisches Werk erzeugte. So schrieb Ludwig Tieck über Mozart und dessen Don Giovanni: »In dieser heiligen Raserei haben alle Genien gedichtet und erschaffen. Ja, erschaffen, wie der Herr, aus dem Nichts« (Tieck 1987: 80). Der Sinn musikalischen Handelns ist hier nicht mehr wie in der Antike und im Mittelalter als Nachahmung der Natur oder Wiedergabe göttlicher Melodien, sondern als ein Ausdruck menschlicher Subjektivität zu verstehen, das als opus perfectum (Liste-

nius 1537), verkapselt in Notenschrift, seinen Schöpfer überdauern (und ihn damit verewigen) kann.

Als Inbegriff souveräner Subjektivität kann der Komponist gleichsam als gottgleicher Weltenschöpfer über das Material der Töne verfügen. In der klassischen und romantischen Epoche verwandelt sich diese Freiheit in eine Forderung: Die sich in sich selbst versenkende Subjektivität soll Sinn stiften, indem sie in genialischem Inspiriertsein neue, originelle und bedeutsame Werke aus sich selbst schöpft. Dass nicht Äußeres abgebildet, sondern Inneres zur tönenden Gestalt gebracht werden soll, zeigt sich gerade da, wo Natur als musikalisches Motiv fungiert. So wollte Beethoven seine Pastorale nicht als Imitation von Natur, sondern vielmehr als musikalische Darstellung menschlichen Empfindens verstanden wissen. Das Motto der 6. Symphonie lautet entsprechend: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«. Jeder Klang soll sagen: Ecce homo! Das sind wir! So objektiviert sich im musikalischen Handeln das Subjektive als Allgemein-Menschliches. Der subjektive Sinn der komponierten Musik bedarf aber auch eines entsprechenden Hörens. Um Beethovens Motto zu seiner Missa Solemnis einlösen zu können – »Von Herzen – möge es zu Herzen gehen« –, muss der Zuhörer sich voll und ganz in den Komponisten hineinversetzen können. Wilhelm Heinrich Wackenroder formulierte die dazugehörige Attitüde: »Jedes einzelne Kunstwerk (kann) nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfasst und innerlich ergriffen werden« (Wackenroder/Tieck 1983: 81).

Die Gefühle und Gedanken, auf die hier verwiesen wird, beziehen sich auf das Allgemein-Menschliche, nicht auf die einzigartigen Selbstempfindungen eines Individuums beim Hören und Machen von Musik. Die Indienstnahme der Musik für den Ausdruck und die Selbsterfahrung individueller Gefühle und Gedanken ist ein eher modernes Phänomen (das sich nun mit früheren Stilen des Musikerlebens überlagert). In diesem Sinne erinnert man sich mit Musik an biographisch bedeutsame Momente oder man stellt sich durch die Komposition eines Liedes oder durch ein improvisiertes Solo als unverwechselbares, einzigartiges Individuum dar (und greift dabei doch zwangsläufig auf standardisierte musikalische Schemata zurück). Der von Emile Durkheim diagnostizierte Kult des Individuums und die damit verbundene soziale Norm, anders als alle anderen sein zu müssen, ist nicht nur, aber eben auch, eine nicht intendierte Folge der Entdeckung des Ich. Die Atomisierung der modernen Gesellschaften in selbstverantwortlich handeln müssende (aber selten selbstverantwortlich handeln könnende) Individuen hat auch im Bereich der Musik Spuren hinterlassen. Auch hier bleibt irgendwie immer alles am Ich hängen: am Ich des Komponisten, am Ich des Dirigenten, am Ich des virtuosen Musikers, Mixers oder Technikers, am Ich des Musik hörenden. Der Letztbezugspunkt der Musik ist dabei immer das Musik produzierende oder Musik interpretierende Individuum. Bei der Aufgabe, mit Klängen einen subjektiven Sinn zu verbinden, ist das Individuum

trotz aller kulturindustriellen und bildungsbürgerlichen Vordeutungsangebote letztlich auf sich selbst gestellt.

Fremde Kulturen verstehen

Das wissenschaftliche Vergleichen von Kulturen ist ein Verstehensprozess, in dem der Verstehende das Fremde vom Eigenen aus angehen muss. Wenn die Vorstrukturiertheit des Fremdverstehens unreflektiert bleibt, dann läuft das Kulturen vergleichen Gefahr, das Fremde unkontrolliert in den Kategorien der eigenen Kultur zu spiegeln. Das Vergleichen reduziert sich dann auf die Form des Abgleichens – nach dem Maß des Eigenen (vgl. Tenbruck 1992). Eine Blume aus der Wiese der eigenen Kultur herauspicken, und dann feststellen, dass es so etwas in der fremden Kultur nicht gibt, taugt nicht als Methode des Kulturvergleichs. Ein methodisch kontrollierter Kulturvergleich muss, um im Bild zu bleiben, den Boden, in dem die Blume wurzelt und den Himmel, dem entgegen sie ihre Blüten treibt, miteinbeziehen. Erstens. Zweitens sollten auch die Produkte der fremden Kultur aus ihren jeweiligen lebensweltlichen Sinnzusammenhängen heraus so zu verstehen sein, dass ein einzelner konkreter Ausdruck von Kultur als in eine spezifische Lebensform eingebettet rekonstruiert werden kann. Drittens bedarf es in einem Kulturvergleich eines tertium comparationes, eines Bezugspunktes, einer Bezugsrelation oder eines Bezugsraumes, auf die hin die Eigenheiten und Ähnlichkeiten der Kulturen in ein Verhältnis gebracht werden können (vgl. Matthes 1992). Im vorliegenden Text fungieren die Musik und die Leitunterscheidungen zwischen Dualismus vs. Nondualismus und Welt und Selbst überwindende Meditation vs. Welt und Selbst gestaltende beziehungsweise darstellende Aktivität als tertium comparationes.

Ohne hier auf die Geschichte und Systematik der Musik(en) Indiens im einzelnen eingehen zu können, möchte ich im folgenden anhand einiger Beispiele zeigen, dass und wie sich in der klassischen indischen Musik Strukturen eines monistischen Seinsverständnisses manifestieren.

Mit den Standards westlicher Musikkultur im Denkgepäck wundert man sich bei ersten Annäherungsversuchen über die undifferenzierte indische Notenschrift und das Fehlen von Tonartwechseln. Zugleich irritiert, dass im Vergleich mit westlicher Musik das Melodiespiel feiner und die Rhythmik komplexer erscheint. Furchtbar sind solche Irritationen, wenn sie Anlass zu ethnozentristischen oder exotistischen Attitüden geben. Fruchtbar sind sie, wenn sie zu einer relativierenden Wahrnehmung des Eigenen und auf Wege zum Verstehen des Fremden führen.

Do, Re, Mi – Sa, Re, Ga

Die indische Notenschrift basiert auf Wortsilben. Die sieben Haupttöne (Swaras) heißen Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni. Die Rhythmussprache setzt sich aus Silben, wie ta, ka, di und mi, zusammen. Das melodisch-rhythmische Klanggerüst der indischen Musik besteht so gesehen aus einem Set von Silben. Aus westlicher Sicht liegt es nahe, in den indischen Silben Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni die europäischen Solmisationssilben do, re, mi, fa, so, la, si wieder zu erkennen. Identifikationen wie diese können trügerisch sein und der Erkenntnis kultureller Differenz von vornherein den Weg verstellen.

Die Einführung der Solmisationssilben in Europa geht höchst wahrscheinlich auf den schon erwähnten Benediktinermönch Guido von Arezzo zurück. Selbst wenn es stimmen würde, dass die Idee des Silbensingens ursprünglich aus Indien nach Europa kam (vgl. Ersch/Gruber 1840: 299), so verwendeten die Mönche des Mittelalters die Solmisation doch kulturbedingt auf ihre Art. Guido von Arezzo wollte mithilfe der Solmisation das Musiklernen von der Situation des Vor- und Nachmachens lösen: »Wir dürfen nicht immer für einen unbekannten Gesang die Stimme eines Menschen oder eines Instrumentes (des Monochords) fordern, so dass wir gleichsam wie Blinde niemals ohne Führer vorzugehen scheinen« (Guido von Arezzo 1954: 64). Als musikpädagogische Methode ermöglichte die Solmisation nun ein selbstständiges Erlernen notierter Choräle und damit den Verzicht auf Vorsänger und Monochord. Sie führte den Sänger vom Notenblatt zur Melodie, ohne dabei für das Musikstück selbst eine Bedeutung zu haben. Im Zusammenhang mit der Erfindung der Notenlinien wirkte die Solmisationstechnik in Richtung einer pragmatischen Rationalisierung von Musikunterricht und Musiktransfer. Mit seinen Neuerungen galt Guido von Arezzo schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts als bedeutendster Autor der Ars musica. Eine weitere Neuerung, die ebenfalls dem Benediktiner zugeschrieben wird, stellt die so genannte Guidonische Hand dar. Bei dieser Methode wird die menschliche Hand als Memorierhilfe genutzt. Die Töne werden zunächst auf den Fingergelenken notiert und von den Schülern memoriert. »Wenn dann der Chorleiter auf die entsprechenden Stellen seiner Hand wies, konnten die Schüler die gewünschte Tonhöhe leicht treffen« (Stäblein 1975: 153). Die Hand des Kantors, die den Klangverlauf der Töne mit fließenden Bewegungen synchronisieren konnte, ist damit als Guidonische Hand in ein Notenblatt umfunktioniert. Die Hand, die sich zur Musik bewegt, wird nun wie Papier beschrieben; sie erstarrt gleichsam zum Medium der Schriftkultur.

Dass sich das Prinzip der Schriftlichkeit sogar in die Hand des Musikers einzeichnet, wäre in der von dem Prinzip der Mündlichkeit geprägten Musikkultur Indiens zu keiner Zeit vorstellbar gewesen. In der indischen Kunstmusik stehen die

Handzeichen des Sängers, die Silben der Solmisation und die Verwendung von Notationen in einem anderen kulturellen Sinnzusammenhang.

Hierzu möchte ich auf der Grundlage von Beobachtungs-, Interview- und Videodaten, die ich im Laufe der letzten Jahre in Nordindien erhoben habe, einige Vermutungen äußern. Dabei geht es mir insbesondere um die These, dass ›indisch musizieren‹ idealtypisch als objektives musikalisches Handeln verstanden werden kann. Der Objektivitätskern der klassischen indischen Musik ist der Raga. Ragas sind Melodiegestalten, die aus fünf bis sieben Tönen bestehen und nach festgelegten Regeln in freier Improvisation zu spielen sind. Man bezeichnet Ragas auch als Klangpersönlichkeiten, denen spezielle Charakterzüge und Stimmungen eigen sind. Indische Musiker betrachten Ragas sub specie aeternitatis: als schon immer und für immer da. Dem Raga kommt so gesehen ewiges Sein zu. Demzufolge können Menschen Ragas auch nicht erfinden, sondern lediglich entdecken. Im Gegensatz zum europäischen Klangdemiurgen ist der indische Komponist ein Entdecker ewiger Melodien. Im Konzert hat der indische Musiker dann auch nicht die Aufgabe, sich selbst, seine Lebenswelt oder das Menschliche als solches auszudrücken. Seine Aufgabe besteht vielmehr darin, die zeitlose Klangpersönlichkeit des Ragas zur Erscheinung zu bringen. Der Musiker hat dabei die Funktion eines Mediums. Während in der klassischen westlichen Musik Töne vornehmlich als Material und Mittel zur Objektivierung subjektiven Sinns betrachtet werden, so verhält es sich in der klassischen indischen Musik genau umgekehrt: Hier dient der Musiker den Tönen beziehungsweise dem Raga als Material und Medium. Subjektiv gemeintem Sinn wird hier kein Spielraum gegeben – individueller Improvisation hingegen schon. Aber gefragt, wer oder was das Improvisieren trage, würde ein indischer Musik wohl kaum antworten: ich. Immer, wenn ich in Interviews mit indischen Musikern auf das Ich anspielte, erhielt ich Antworten wie diese: »When we start singing, we forget ourselves« (L.K. Pandit), »the moment you sing, identity drops« (Vidya Rao), »the raga sings through you« (Ashish Sankrityayan), »when you actually perform, do not perform: try to be a medium« (Sanjoy Bandhopadyay). Für diese indischen Musiker werden Raga-Improvisationen nicht vom Ich (oder von einer Art Meadschem ›I‹) getragen. Im Gegenteil. Der Raga ist für den Musiker (und seine Zuhörer) ein Mittel zur Befreiung vom Ich. Da, wo Ich ist, soll Raga sein. Und da, wo der Raga ist, da ist das Ich überwunden. So kann es dem indischen Musiker gelingen, »die Schleier der ›maya‹ zu durchdringen und mit der Wirklichkeit in Beziehung zu treten. Er *zeigt* nichts, er *ist* die Musik – oder beide, sie und er, sind nichts« (Bhagwati 2004: 31). Gemäß dieser essentialistischen Auffassung lässt das Sein des Ragas keine Trennung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Bezeichnendem zu. Die folgenden Beispiele führe ich als Belege für diese Behauptung an.

Im Raga erfüllt das Singen beispielsweise der Silben Sa und Pa keine Zeichenfunktion. Sa und Pa sind hier als die Töne selbst zu verstehen. Von außen betrach-

tet sind Sa und Pa Solmisationssilben, die helfen, die Höhe und Funktion von Tönen adäquat zu erfassen und in diesem Sinne werden sie auch im Musikunterricht verwendet. Von innen jedoch, sozusagen aus der Sicht des Ragas betrachtet, sind die Silben keine Noten, sondern Realitäten eigener Art. Sie bezeichnen nichts, sondern sind als Klang das Bezeichnete selbst. Hierzu ein Beispiel. Nach einem Konzert wurde der legendäre Kumar Gandharva (1924-1992) gefragt, warum er in Raga Bhoopali den in diesem Raga verbotenen Ton Ma gesungen habe. Daraufhin soll er geantwortet haben: »Ma was knocking. What could I do?«. In dieser Art des Musikerlebens ist Ma keine Silbe, die auf die Position eines Tones innerhalb eines musikalischen Systems verweist, sondern eine Klanggestalt mit Willenskraft (die stärker ist als die des Musikers).

Die Handbewegungen, mit denen indische Sänger ihre Melodiegestaltung begleiten, haben nur vordergründig eine Zeigefunktion in Bezug auf Höhe und Art des Tons. Da, wo die Hand ist und so, wie die Hand ist, da und so ist auch der Ton. In einer eher beiläufigen Interviewbemerkung sagte mir der Sänger Madhup Mudgal: »It is not only that you can hear the notes, you can see them«. Auch hier ist das Bezeichnende eins mit dem Bezeichneten – sofern man die Hand des Sängers als real existierenden Teil des Ragas sehen kann. Im Rahmen dieser essentialistischen Betrachtungsweise manifestiert sich das Sein des Ragas in mehreren Erscheinungsformen: als Klang (in der Zeit), als Körper (im Raum), als Stimmung (im Bewusstsein). Raga, so definierte schon Matanga im 9. Jahrhundert, ist das, was den Geist färbt. Was aus westlicher Sicht so schwer nachvollziehbar erscheint, versteht sich für viele Inder wie von selbst: Man macht sich leer, um einen Raga, eine objektive Wahrheit oder die Einheit von Atman und Brahman in unmittelbarem (nichtreflexiven und nichtdualistischen) Erleben erfahren zu können.

Entweder der Raga ist, oder er ist nicht. Den Raga als lebendige Klanggestalt in tote Notenzeichen zu übersetzen, ist nicht nur nicht möglich. Es wäre auch sinnwidrig in Bezug auf den Raga als Kulturidee. Zwar lassen sich mittlerweile mittels Computertechnik die mikromelodischen Klangverläufe von Raga-Aufführungen exakt transkribieren, aber diese Techniken gestatten nicht, Ragas vom Blatt zu spielen. Die traditionell eher aus dem Westen kommenden Ansätze zur Verschriftung indischer Musik stoßen in Indien selbst meist auf Widerstand. Das Motiv für diese Skepsis beruht wohl weniger auf Zweifeln an der technischen Machbarkeit. Meiner Meinung nach geht es hier um Wesentlicheres. In Notenschrift erstarrt würde der Geist des Ragas zum einen seine an den Moment der Aufführung gebundene Lebendigkeit verlieren. Zum anderen würde er als papierenes Ding ein Objekt für ein Subjekt sein. Man könnte ihn dann sezieren, und sogar beginnen, die Notationen zur Grundlage neuer, schriftlich generierter Kompositionen zu machen. In einem ähnlichen Prozess hat im Europa des Mittelalters und der Neuzeit der Pro-

zess begonnen, in dem musikalisches Handeln mehr und mehr subjektiven Sinn erhielt.

Ob sich in der Musikkultur Indiens der objektive Sinn des Ragas gegenüber den gegenwärtigen Subjektivierungs- und Individualisierungstendenzen wird behaupten können, ist eine offene Frage. In indischer Perspektive gilt zunächst bis auf weiteres, dass die Realität des Ragas keinen Raum für das Ich des Musikers lässt. Pointiert (und damit fast fahrlässig vereinfachend) zusammengefasst: In den Antworten auf die Frage nach der Handlungsträgerschaft stellen sich die europäische und indische Musikkultur als grundverschieden heraus. Die Handlungsträgerschaft ist der Punkt, an dem ein mit europäischer Klassik sozialisierter Musiker auf sein Ich und sein Menschsein und ein mit indischer Klassik sozialisierter Musiker auf seine Ichlosigkeit und sein Einssein mit dem Raga verweisen. Und diese Verweise zeigen wiederum auf zwei Formen kulturellen Seins: Dualismus hier, Monismus dort.

Literatur

Bhagwati, Sandeep (2004), »Komponieren im Niemansland. Darmstädter Seminare 2003«, in: Institut für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.), *welt@musik – Musik interkulturell*, Bd. 44, Mainz u.a., S. 10–38.

Behrendt, Joachim Ernst (1985), *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Frankfurt a.M.

Blumenberg, Hans (1999), *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart.

Boethius, Anicius Manlius Severinus (1973/1872), *Fünf Bücher über die Musik*, Hildesheim/New York.

Ersch, Johann Samuel/Gruber, Johann Gottfried (1840), »Indien«, in: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, 2. Section, H-V, 17. Teil, Leipzig.

Guido von Arezzo (1954), zitiert in Oesch, Hans: *Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate*, Bern.

Kurt, Ronald (2006), »Max Weber und Indien. Perspektiven und Probleme der Kulturvergleichenden Musiksoziologie«, in: Rüsen, Jörn (Hg.), *KWI-Jahrbuch 2005*, Bielefeld, S. 299–312.

Matthes, Joachim (1992), »The Operation called ›Vergleichen‹«, in: Matthes, Joachim (Hg.), *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs,* Göttingen, S. 75–99.

Music Appreciation (1992), *A Three Part Understanding of Hindustani Music,* CD. 1, New Delhi.

Ruckert, George E. (2004), *Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture*, New York/Oxford.

Schuhmacher, Stephan (2006) (Hg.), *Indische Weisheiten*, München.

Stäblein, Bruno (1975), »Schriftbild der einstimmigen Musik«, Bd. 3, Leipzig.

Tenbruck, Friedrich H. (1992), »Was war der Kulturvergleich, ehe es den Kulturvergleich gab?«, in: Matthes, Joachim (Hg.), *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*, Göttingen, S. 75–99.

Tieck, Ludwig (1987), zitiert in Feder, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich/Tieck, Ludwig (1983), *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart.
Weber, Max (2004), »Zur Musiksoziologie«, Nachlass 1921, herausgegeben von Christoph Braun und Ludwig Finscher, *Max Weber Gesamtausgabe I/14*, Tübingen.