



FREMDE UND HEIMAT

Musik & Mensch

Konzert- und Kolloquiumsreihe

Zyklus 2007/2008 – „HEIMAT“

Pädagogische Hochschule FHNW, Aarau

Donnerstag, 11. Oktober 2007

Indien – eine ferne Heimat

Ein Referat von Ludwig Pesch, Musikologe und Flötist, Amsterdam

Überarbeitete Version mit aktualisierten Quellenangaben 2022

Hermann Hesse verleiht seinem von Indien geprägten Lebensgefühl wie folgt Ausdruck:

*Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,
An keinem wie an einer Heimat hängen
Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,
Er will uns Stuf um Stufe heben, weiten ...
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden ...
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!
(Zitat aus dem Gedicht „Stufen“)*

Vor 40 Jahren folgt ihm die Flower-Power Generation mit Liedtexten wie:

*We were talking – about the space between us all
And the people – who hide themselves behind a wall of illusion ...
When you've seen beyond yourself then you may find,
Peace of mind is waiting there.
And the time will come when you see we're all one,
And life flows on within and without you.
(George Harrison: „Within you without you“
aus Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Odeon 1967)*

Unsere Heimat

Haben „Ferne“ und „Heimat“ überhaupt eine Bedeutung, falls wir uns - wie schon Hermann Hesse vor über hundert Jahren - durch Indiens Traditionen von *Yoga*, *Advaita* und *Vedanta* davon überzeugen lassen, dass alle Trennung von „oben und unten“, „ausen und innen“, „Bekanntem und Fremdem“ nur Schein sind? Nicht nur Popstars wie George Harrison und Erfolgsautoren wie Hermann Hesse haben sich solche Fragen wiederholt gestellt. Dennoch

hängt das Schicksal vieler Menschen nach wie vor von der Deutung von Begriffen wie „Heimat“, „Volk“ und „Muttersprache“ ab: Krieg und Frieden, eine bessere Zukunft bzw. Vertreibung und Armut sind reale Folgen von Entwicklungen, zu denen es immer die passende Musik gibt.

Im Deutschen ist „Heimat“ ein beladener Begriff, denn einem „heimatlosen Gesellen“ kann ja nicht vertraut werden; es sei denn, er findet sich am neuen Wohnort mit Gleichgesinnten zusammen, um zumindest kulinarisch der Heimat zu gedenken. Den Extremfall einer fernen Heimat, eine in Asien angesiedelte Horrorvision, schildert Alfred Kubins fantastischer Roman *Die andere Seite* (1909). Umgekehrt ist die extreme Anpassung an die Gepflogenheiten Indiens ein dankbares literarisches Betätigungsfeld: grosse Namen wie E.M. Foster, Ruth Praver Jhabvala, Hermann Hesse, Gita Mehta und Anita Desai können in einem solchen Umfang aus der Wirklichkeit schöpfen, dass sie ihre Fantasie kaum zu strapazieren brauchen.

Die Suche nach einer deutschen "Heimat" fällt im 18. Jahrhundert mit einer wichtigen Entdeckung zusammen: viele Völker gehören der „indogermanischen“ Sprachfamilie an, wobei verbindende Merkmale wie Wortschatz, Grammatik und Mythologie auf eine gemeinsame, aber nicht eindeutig lokalisierbare Urheimat schliessen lassen. Die schon 1679 von Athanasius Kircher begonnene Suche nach einer Ursprache bekommt mit den Sanskritstudien des späten 18. Jahrhunderts neue Impulse. Für Kircher selbst ist die Ursprache selbstverständlich noch das Hebräische der Bibel. Die Intensivierung des Handels mit Indien bringt jedoch nicht nur Gewürze und Textilien nach Europa, sondern auch Ideen.

Indien als eine geistige Heimat

Aber „Heimat“ und „Indien“ – hat der Prinz Siddharta nicht sein Heim, die Gemahlin und ihr kleines Kind mitten in der Nacht verlassen? Fernab der Zivilisation sucht er einen universellen Weg zur Erlösung vom Leiden. Eine neue irdische oder himmlische Heimat sucht er nicht. Stattdessen verbreitet er als „Erleuchteter“ (*Buddha*) die Erkenntnis des Mittelwegs zwischen Überfluss und Askese.

So befindet sich die „geistige Heimat“ sowohl in Indien wie auch im Westen oft fernab vom Leben in der vertrauten Umgebung, bei Asketen und Philosophen. Von ihnen sagt man, sie hätten Alexander den Grossen als „Taugenichts, fern der Heimat“ unwillkommen geheissen. Die Lebensweise einer autarken Gemeinschaft (*Wald-Ashram*) bietet den Romantikern eine Projektionsfläche und zudem einen – allerdings kaum wörtlich zu nehmenden –

Gegenentwurf zur Industrialisierung Europas. In einem solchen Idyll wächst also das Findelkind Sakuntala auf. In Kalidasas gleichnamigem Drama aus dem 4. Jahrhundert wird Sakuntala als allein erziehende Mutter mit den Gepflogenheiten der besseren Gesellschaft konfrontiert und zunächst einmal ausgestossen. Für Goethe sollte die *Sakuntala*-Leküre zum prägenden Eindruck werden:

*Will ich die Blumen des frühen, die Früchte des späten Jahres,
Will ich, was reizt und entzückt, will ich was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen,
Nenn ich, Sakuntala, dich, und so ist alles gesagt.*

William Jones, dessen *Sakuntala*-Übersetzung in der deutschen Übertragung Georg Forsters Novalis und Schubert begeistert, ruft dazu auf, Indiens Künste zu studieren. Aufgrund seiner Position in Calcutta weiss er, wieviel Musik und andere Künste den Einheimischen bedeuten. So schreibt er selbst in *Asiatick Researches*, dem Journal der von ihm 1784 gegründeten Asiatic Society, über die indische Musik. Hier erscheint auch der Artikel „On the Vina“ des Cembalospielers Francis Fowke mit einer detaillierten Zeichnung der *Bin* (Vina) und dem *Binkar*-Spieler Jiwan Shah aus Benares. Shah gilt als Nachfahre des legendären Tansen am Hofe Akbars des Grossen (1542-1605). Diesem Herrscher schwebt eine religiöse und kulturelle Synthese für ganz Indien vor:

In der Musik ist die neu entstandene Mischkultur am schnellsten vorangeschritten ... An allen muslimischen Höfen wurden indische Musik und indischer Tanz kultiviert. ... Es gab viele muslimische Herrscher, die grosse Liebhaber der Musik waren und sich auch selbst der Musiktheorie angenommen haben. Akbars berühmter Hauptsänger und Musiker, Mian Tansen von Gwalior (1555-1610) kombinierte indische Ragas mit persischer Musik.

(Vgl. Hottinger, Arnold. *Akbar der Grosse: Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen*. Zürich. Neue Zürcher Zeitung 1998, S. 36)

Im ausgehenden 18. Jahrhundert beschäftigt sich auch Fowkes Schwester Margaret mit der einheimischen Musik. In ihren Musikgesellschaften singt man einander aus Sammlungen indischer Lieder vor und beginnt sich für musikwissenschaftliche Veröffentlichungen zu interessieren. In diesem Kreise entdeckt der ab 1773 zunächst im Dienste der holländischen Handelsgesellschaft VOC reisende Jacob Haafner seine Wahlheimat. Er wird sie erst nach dem frühen Tode seiner südindischen Geliebten, der Tänzerin Mamia, wieder verlassen (1786). Der deutschstämmige Haafner gilt als genauer Beobachter des einheimischen Lebens. Seine Reiseberichte werden nach seiner Rückkehr nach Amsterdam in mehrere Sprachen übersetzt, obwohl er das Verhalten der Europäer in Südasien und – als erfolgreicher Teilnehmer an einer diesbezüglichen Preisfrage – den Nutzen der Mission in

Frage stellt. Die deutsche Übersetzung von "Reize in eenen Palanquin" (Amsterdam 1808) verändert das Indienbild. Sie erscheint als "Landreise langs der Küste Orixia und Kormandel auf der westlichen Indischen Halbinsel" (Weimar 1809 und Wien 1810; 2003 neu übersetzt und herausgegeben als "Reise in einem Palankin"; 1810-1811 schwedische Übersetzung der Weimar Ausgabe, Stockholm). Haafners Leser lernen eine feinfühlig wie gastfreundliche Bevölkerung kennen, die schwer unter den Kriegen der Europäer leidet. Er beschreibt den hoch entwickelten Tempeltanz und bereitet damit den Weg für die erfolgreiche Europa-Tournee eines tamilischen Ensembles, dessen Einfluss auf das Opern- und Ballettrepertoire inzwischen gut erforscht ist.

(Vgl. Van der Velde, Paul. "Jacob Haafner (1754-1809)" <www.paulvandervelde.nl/haafner>; Bor, Joep. "Mamia, Ammani and other Bayaderes: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers" in *Bharatanatyam: A Reader*. Oxford University Press 2010)

Das von Kalidasa dramatisierte Dilemma Sakuntalas erinnert also nicht zufällig an Gretchen in Goethes Faust. Auch seine Ballade mit dem Titel "Der Gott und die Bajadere" aus dem Jahre 1797 verdeutlicht, dass die ferne Indien-Heimat für ihn wie Haafner und andere Autoren auch erotische Geheimnisse birgt. Dazu äussert sich u.a. C.G. Jung, als ihm auf seiner Indienreise 1938 die "mit Obszönitäten übersäte schwarze Pagode von Konarak" vom indischen Begleiter wenig überzeugend erklärt wird. Von östlicher Weisheit (wie der des in Europa so beliebten Ramana Maharishi) zu lernen wäre ihm allerdings „wie Diebstahl vorgekommen“.

So sehr man die Errungenschaften der Stadt auch schätzen mag, in Indien hat sie meist keinen guten Ruf. Deshalb gründet Rabindranath Tagore (1861-1941) eine Schule am abgelegenen „Ort des Friedens“ (*Santiniketan*), wo sein gelehrter Vater sich oft zum Meditieren zurückzog. Rabindranath war in Calcutta, der grössten indischen Metropole jener Zeit, aufgewachsen.

(Vgl. Sen, Amartya. „Tagore and His India" <www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/tagore/article/>)

Persönlichkeiten aus dem In- und Ausland folgen seiner Einladung, beim Aufbau seiner neuartigen, nämlich "universellen" (*Viswa Bharati*) – inzwischen auch bedeutenden – Universität auf dem Lande mitzuwirken. Tagore verwendet sein Privatvermögen auf pädagogische, agrarische und soziale Experimente. Auch ohne das Fernweh, das sein unstabiles Leben prägte, hätte er seine Wahlheimat mehrmals bis ins hohe Alter verlassen müssen, um seine Institutionen mit Vorlesungshonoraren und grosszügigen Spenden aus

dem In- und Ausland vor dem Bankrott zu bewahren. Er wäre lieber in Santiniketan gestorben als im elterlichen Stadtpalast, wo er von seinen Brüdern und einer lieblosen Dienerschaft erzogen worden war.

(Vgl. Kämpchen, Martin. *Rabindranath Tagore*. Rororo 2002; <<http://www.martin-kaempchen.de/tagore.htm>>)

Die Würdigung des ländlichen Lebens bei der städtischen Elite wird auch zum dringlichen Anliegen seines Freundes und Förderers *Mahatma* Gandhi. Ihrem Ideal huldigt sogar Dr. Abdul Kalam, Vater des indischen Atomprogramms und 11. indischer Präsident (2002-2007), nämlich in Form einer Arbeitshütte im Garten des Präsidentenpalasts.

(Vgl. Imhasly, Bernard. *Abschied von Gandhi: Eine Reise durch das neue Indien*. Freiburg: Herder 2006)

In *Meera*, einem Spielfilm des amerikanischen Regisseurs Ellis R. Dungan aus dem Jahr 1945, begleitet ein mitreissendes Ensemble die Stimme der als "MS" bekannten Sängerin M.S. Subbulakshmi (1916-2004). Sie spielt zudem die Hauptrolle. Ihr Charisma hilft sprachliche, soziale und geographische Barrieren zu überbrücken. Tempelszenen aus der Legende der Prinzessin Meera (Mirabai) gehen nahtlos in Dokumentaraufnahmen der Landbevölkerung und ekstatischen Pilgern im ganzen Lande über. Der Tonfilm wird als Massenmedium entdeckt. Mit seiner religiösen Thematik und patriotischen Gefühlen trägt er zum Erfolg des zivilen Ungehorsams von *Mahatma* Gandhi bei; und somit zum Erreichen der Unabhängigkeit Indiens.

Gandhis "Ergreifen der Wahrheit" (*Satyagraha*) wird zum Vorbild für Martin Luther King und Unabhängigkeits- wie Friedensbewegungen bis hin zum "Fall der Mauer" (1989). Ein halbes Jahrhundert nach dem Erreichen der Unabhängigkeit durch Indien und Pakistan (1947) ist das Ideal vom Leben in den Dorfgemeinschaften der Vorväter verblasst. Doch ziehen hoch qualifizierte Idealisten jeden Alters wieder aufs Land, um sich am Aufbau tragfähiger und umweltfreundlicher Alternativen zur Konsumgesellschaft zu beteiligen. Wie auch im Westen handelt es sich um eine selektive Wiederbelebung von Kulturtraditionen, ein Mit- und Nebeneinander recht unterschiedlicher Lebensweisen.

Mit kosmopolitischen Indern kommt die Stadt ins Dorf; und ebenso unvermittelt, auch die (vermeintliche) Rückständigkeit der Dörfler in die Stadt, deren Elendsquartier ein besseres Leben verspricht. Mobilität wird wichtiger als Ortsgebundenheit. Filmmusik und Lieder mit patriotischen Inhalten vermitteln dagegen heimatliche Gefühle auch in der Ferne.

Zum Spannungsfeld Heim- und Fernweh passt eine Originalaufnahme von Tagore: das bengalische Liebeslied „Tabu mone rekho“, von dem es viele Versionen gibt; und auch ein von seinem Bruder Abanindranath, einem bedeutenden Maler des 20. Jahrhunderts, angefertigtes Portrait. Es zeigt ihn als *Baul*-Fakir, einen wandernden Sänger. Es ist eine Rolle, die er auch auf seinen Europareisen gerne spielte. Hier kommt das unermessliche Fernweh seiner Kindheit zum Ausdruck. In seinem dichterischen und dramaturgischen Werk wird die Tradition der wandernden Bauls zur imaginären Spur zurück zum buddhistischen Leben.

(Vgl. Lal, Ananda. Kommentar und Text auf CD „The Voice of Rabindranath Tagore: The complete Hindusthan recordings 1932-1939“, Hindusthan Record IP-6040; „Tabu“ audio <<https://www.youtube.com/watch?v=r9teMCBGS7Q>>)

Für in den Oxford wirkenden Indologen und Religionsforscher Max Müller (1823-1900), Sohn des durch Schuberts Vertonungen bekannten Dichters Wilhelm Müller, ist Indien zweite Heimat und geistige Heimat zugleich. In jungen Jahren kann Max Müller sich einen Indienbesuch nicht leisten. In einer Vorlesung in Cambridge, England gesteht er:

Ich weiss, Sie werden überrascht sein, mich dies sagen zu hören. Ich weiss, dass ganz besonders diejenigen, welche viele Jahre eines tätigen Lebens in Calcutta, Bombay oder Madras zugebracht haben, bei der Vorstellung schaudern werden, dass die Menschheit, welche man dort trifft, sei es in den Basaren oder in den Gerichtshöfen oder in der sogenannten eingebornen Gesellschaft, imstande sein soll, uns etwas zu lehren. Deshalb möchte ich es meinen Freunden, welche vielleicht jahrelang in Indien gelebt haben ... und welche ein gut Teil mehr von jenem Lande kennen müssen, als einer, der niemals seinen Fuss auf den Boden von Aryavarta gesetzt hat, auf einmal klarmachen, dass wir von zwei ganz verschiedenen Indien reden. Ich denke besonders an Indien, wie es vor tausend, zweitausend, mag sein, dreitausend Jahren war; sie denken an das Indien von heute ... Ich blicke auf das Indien der Dorfgemeinden, das wahre Indien der Inder.

Dwaraknath Tagore, der prominente Grossvater von Rabindranath Tagore, nutzt seine Begegnung mit dem noch jungen Indologen Max Müller anlässlich eines Aufenthalts in Paris 1845-1846, um diesem eine Lektion über indischen liberalen Nationalismus zu erteilen. Er verwickelt Müller in Gespräche über sein Lieblingsthema, die Art der Bewertung von zivilisatorischen Leistungen und Traditionen. Als ausgewiesenem Kenner abendländischer Musik haben es ihm besonders die italienischen Meister angetan. Der Deutsche ist ein gern gesehener Pianist und somit ein willkommener Gesprächspartner. Als Dwaraknath Tagore seiner Bitte nachkommt, einige Kostproben des indischen Gesangs zu geben, gesteht ihm Müller seine Hilflosigkeit angesichts so fremder Rhythmen und Melodien. Daraufhin bekommt er den folgenden Rat:

Beschäftigen Sie sich mit unserer Musik wie wir es mit Ihrer tun, so würden Sie herausfinden, dass es da sehr wohl Melodie, Rhythmus und Harmonie gibt, genauso

viel wie in Ihrer Musik. Studierten Sie unsere Dichtung, unsere Religion und unsere Philosophie, so würden Sie zur Erkenntnis gelangen, dass wir nicht das sind, was Sie als Barbaren oder Miskreaturen bezeichnen, sondern Sie würden genauso viel von dem Unfassbaren erfahren, und vielleicht gewännen Sie dabei einen tieferen Einblick in all das.

Als der bis in die „indische Heimat“ berühmter Indologe die Einladung eines Fürsten erhält, fühlt er sich den Strapazen einer Indienreise nicht mehr gewachsen. Obwohl Müller selbst daran zu zweifeln beginnt, ob das Land seiner Träume bestehen kann, ist sein Werk einflussreich geblieben. Der aus einer musikalischen Familie stammende Religions- und Sozialreformer Vivekananda besucht ihn in Oxford. Er hat bereits als Teilnehmer am Chicago "Weltparlament der Religionen" von 1893 weit über seine bengalische Heimat hinaus Berühmtheit erlangt. Auch Indiens „grosse Seele" (*Mahatma*) Gandhi, der spätere Befreier vom kolonialen Joch, liest Müllers Ausgaben und idealisiert seither das Indien der Dorfgemeinden als das "wahre Indien der Inder" (Müller). Ihm gelingt es sogar, der ausgebeuteten Landbevölkerung eine politische Stimme zu verschaffen.

(Vgl. Schlender, Friedemann. *Traumflieger ohne Landeplatz: Max Müller - eine deutsche Legende in Indien*. Berlin, Vistas 2000)

Noch lange nach der Aufbruchsstimmung des späten 18. Jahrhunderts hinterlassen Goethe, Schopenhauer, Müller und Vivekananda „indische Spuren“ in der westlichen Kultur. Henry David Thoreau, der sich ebenfalls für indische Philosophie interessiert, inspiriert Gandhis gewaltlosen Widerstand und wird zum geistigen Vater der ökologischen Bewegung. Östliches Gedankengut stösst in jeder Generation erneut auf breites Interesse. Wenn sich die Indien-Begeisterung mitunter in ihr Gegenteil kehrt, erklärt Amartya Sen dies mit utopischem Wunschdenken.

(Vgl. Sen, Amartya. *The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity*. London: Allen Lane 2005)

Die musikalische Heimat

Für gebildete Inder auf der ganzen Welt wird die Musik allmählich zum Symbol einer gemeinsamen Identität und Geschichte. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts gilt dies auch für Tanzstile wie *Bharatanatyam*, *Kuchipudi* und *Mohiniyattam* im Süden, *Kathak* im Norden und *Odissi* im Osten. Vertreter der als „klassisch" eingestuften Performing Arts verkörpern damit „unity in diversity“, also Einheit in Vielfalt. Mit ihrer Unterstützung versuchen Politiker seit Jawaharlal Nehru, Indiens erstem Ministerpräsident, der zentrifugalen Tendenzen ihres Vielvölkerstaats Herr zu werden. (Alle Versuche, eine Amtssprache für ganz Indien

einzuführen, haben inzwischen das genaue Gegenteil bewirkt.) Sie knüpfen dabei an das Raum-Zeitkontinuum der *Bhakti*-Verehrung, einem im 1. Jahrtausend n. Chr. entstandenen hinduistischen Heilsweg. Der *Marga*-Weg soll hier über die Musik für alle zugänglich werden. Indiens kulturelle Geographie erfordert, dass der Leitkultur viele „regionale“ *Desi*-Varianten gleichberechtigt gegenüberstehen. So manifestiert sich die lebendige Regionalkultur Keralas durch die Wiederentdeckung der *Edakka*-Trommel. Neben ihrer herkömmlichen Funktion im Tempeldienst begleitet diese sprechende wie singende Trommel heute auch klassische Besetzungen mit *Tambura*- und *Vina*-Langhalslauten, *Mridangam*-Doppelfelltrommel und die zwei Jahrhunderten beliebte Violine .

Im *Raga*- und Skalensystem findet man ähnliche Kategorien. Man unterscheidet u.a. zwischen „regionalen“ (*Desya*) *Raga*-Melodiegestalten und 72 regelmässigen und heptatonischen Hauptragas (d.h. *Melakarta* Ragas im Süden und im Norden zehn damit verwandte *Thats*). Weil letztere vor allem eine Ordnungsfunktion haben, wurden sie von ausführenden Musikern bis ins 19. Jahrhundert (zwei Jahrhunderte nach der Einführung des *Melakarta*-Konzepts) kaum beachtet. Vergleichbare Kategorien tragen zur Bildung rhythmischer Gestalten bei. Obwohl die meisten Musiker und Hörer der Musiktheorie eigentlich aus dem Wege gehen, ist das Interesse an differenzierter und virtuos dargebotener indischer Musik in den letzten Jahrzehnten stetig gewachsen. Viele Musiker sind heute nicht nur besser ausgebildet als früher, sondern wissen mitunter mehrere Fach- und Hochschulabschlüsse miteinander zu kombinieren. Im Ausland lebende Inder bilden heute eine wichtige Zielgruppe. Gerade für die 2. und 3. Generation einer rasch wachsenden Diaspora in Nordamerika und Australien sind, neben dem Hören und Erlernen der Musik ihrer Ahnen, Theoriekenntnisse inzwischen eine Prestigefrage. (Das lebhafteste Interesse an meinen Online-Kursen, Vorträgen und Büchern bestätigt dies.) Gerade technisch orientierte Kreise wie Software-Entwickler und Ingenieure fühlen sich mit einer ungebrochenen Tradition verbunden, die nicht nur Moral und Entsagung in den Mittelpunkt ihrer Liedtexte rückt, sondern (passend zu ihrem Metier) die „Illusion“ weltlicher Erscheinungen betont.

Das musikalische Fundament der bereits genannten *Bhakti*-Verehrung ist ein anspruchsvoller Grundkurs (*Abhyasagana*, „Lern-Musik“), der aus melodischen Übungen und kleinen didaktischen *Gitam*-Kompositionen besteht. Seine Schöpfer, *Haridasa* („Gottes Diener“) genannt, hatten gesellschaftliche Ideale wie Kastenlosigkeit und verliehen ihrer Musik mitunter eine subversive Note. Es ist also kein Zufall, dass ihre Musik an den südasiatischen Islam und dessen *Sufi*-Musiker erinnert; und auch an die Gesänge und Tänze der bengalischen Bauls. Die noch immer viel gelesenen Lebensläufe „grosser“ Komponisten und

Musiker lassen erkennen, dass Musik zu Zeiten von Not, kulturellen und gesellschaftlichen Umbrüchen wie auch Migration in ferne Gegenden ihre grösste Wirkung entfaltet.

(Vgl. Dalrymple, William: *Nine lives: in search of the sacred in modern India*. London: Bloomsbury 2010, Kapitel 5. und 9)

Eine gemeinsame musikalische Heimat?

Kann uns die heutige indische Aufführungspraxis mit ihrem Bezug zu alten Traktaten auch die eigene musikalische Heimat näherbringen? Indiens Intellektuelle sind stolz auf ihre Vorfahren, denen die Erfindung der Null zugeschrieben wird. Den Westen erreichte sie erst über arabische Handelswege. Seither ist sie bekanntermassen in Mathematik, Wirtschaft und Wissenschaft allgegenwärtig (Grundlage des Dezimalsystems und digitaler Prozesse).

(Vgl. „The Origin of Hindu-Arabic Numerals“ in Georges Ifrah: *From One to Zero: A Universal History of Numbers*. Penguin Books 1987, Kapitel 29)

Kenner alter Texte widersprechen jedoch einer im 20. Jahrhundert weit verbreiteten Auffassung, derzufolge Berechnungen von Saitenlängen schon der ursprünglichen Bedeutung von *Sruti* („kleinstes wahrnehmbares Intervall“) zugrunde liegen. Als Mitarbeiter von Rabindranath Tagore beobachtete der Musikologe und Musiker Arnold Bake (1899-1963) jahrelang die indische Aufführungspraxis. Im MGG verdeutlicht er mögliche Übereinstimmungen wie Unterschiede:

[D]ass diese Musiktheorie eng mit der griechischen verwandt sein dürfte, liesse sich schon aus der Verwandtschaft der Sprachen und der Mythologie der alten indo-arischen Welt vermuten, und man wundert sich daher auch nicht, wenn sich herausstellt, dass die indische und die griechische ... Theorie in vielen Hinsichten übereinstimmen. ... Wer [dagegen] die indische Musik mit der griechischen identifiziert, verkennt ihre Natur.

(Vgl. Bake, Arnold. *Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 6. Kassel: Bärenreiter 1989, S. 1149; <<https://www.dutchstudies-satsea.nl/deelnemers/arnold-adriaan-bake/>>;

Research and Documentation website <www.musicresearch.in>)

Dennoch finden quantitative Analyse und Standardisierung in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts Eingang. Alles wird geordnet und (wie schon im indischen Altertum) auf ästhetische bzw. psychologische Wirkungen untersucht. Als frühesten noch erhaltenen musiktheoretischen Text betrachtet man zurecht einen Teil des *Natya Sastra* genannten Handbuchs des Bharata, das vermutlich von mehreren Gelehrten verfasst wurde. (*Bharata* bedeutet „Schauspieler“; es ist auch der Name des Stammvaters der gleichnamigen Dynastie des Mahabharata Epos; und das heutige Indien heisst dort offiziell s.) Obwohl dieses Werk

den gemeinsamen Nenner vieler Performing Arts Traditionen bildet, wurden die an weit auseinander gelegenen Orten gefundenen Fragmente erst 1898 von europäischen Indologen wieder zusammengefügt und mit Kommentar versehen einer breiten Öffentlichkeit erschlossen. Die Entdeckung alter Sanskrit-Texte führte kurz nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zur Einführung des organologischen Klassifikationssystems für Musikinstrumente auf der Grundlage der Klangerzeugung: Idiophone (*Ghana Vadya*), Membranophone (*Avanaddha Vadya*), Chordophone (*Tata Vadya*) und Aerophone (*Sushira Vadya*).

(Vgl. Hornbostel, Erich M. und Curt Sachs: „Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch“ in *Zeitschrift für Ethnologie* Heft 4 und 5 1914

<<https://www2.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>>)

Indien in der "freien" Musik des 20. Jahrhunderts

Noch bevor er sein erstes abstraktes Bild gemalt hatte, bezieht Wassily Kandinsky sich auf Helena Blavatsky, die Gründerin der modernen theosophischen Bewegung, und auf Rudolf Steiner. In seinem 1911 verfasstem Aufsatz „Über das Geistige in der Kunst“ führt er den Begriff der Notwendigkeit ein, die der inneren richtungweisenden Kunst innewohnt und den Keim der Zukunft in sich birgt und „schon die gegenwärtige Atmosphäre klar erfüllt“. Eine kosmopolitische Elite orientiert sich an einer Lehre der Entsprechungen von „oben“ und „unten“ und liest östliche Text über die Vereinigung des Göttlichen mit der aufstrebenden menschlichen Seele.

(Vgl. Maurice Tuchman (Hg.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. New York 1986)

Alexander Scriabin ist schon 1908 in Belgien der von buddhistischem wie hinduistischem Gedankengut geprägten (modernen) Theosophie begegnet. Die daraus abgeleitete Kunstauffassung will er in Indien weiter vertiefen. Auch Gustav Mahler (den er 1903 persönlich kennen und schätzen gelernt hat) und Arnold Schönberg beschäftigen sich mit esoterischem Gedankengut; letzterer „zeitweise sehr intensiv“. Im Almanach *Der Blaue Reiter*, den Kandinsky 1912 zusammen mit Franz Marc herausgibt, ist Schönberg sowohl mit dem Artikel „Das Verhältnis zum Text“ als auch mit einem Gemälde aus seiner Serie "Visionen" vertreten. Dem Almanach hat die Kunstwelt eine bemerkenswerte Metamorphose zu verdanken, wobei die indische Musik wie selbstverständlich den Ausgangspunkt für eine neue, sprich freie Musik bildet. Im Kapitel „Die Thesen der freien Musik“ wendet sich der russische Autor Nikolai Kulbin „der alten Musik der Hindu“ zu. Auch

er gehört zur russischen Elite, deren Vertreter sich mit einer neu entdeckten „asiatischen Identität“ von Europas Kultur abzusetzen suchen. Daher kennt Scriabin wahrscheinlich das bereits 1875 von Sourindro Mohan Tagore veröffentlichte Buch *Hindu Music* mit Beiträgen verschiedener Autoren aus Ost und West. Für den wohlhabenden „Raja Tagore“ ist kultureller Austausch auf Augenhöhe kein Wunschdenken, sondern bereits eine Selbstverständlichkeit. Als bekannter Musikologe, Herausgeber, Mäzen, Reisender und Gastgeber sowie durch Schenkungen von Musikinstrumenten an Museen in aller Welt weiss er seiner Sichtweise international wie in der Heimat Nachdruck zu verleihen.

(Vgl. "Kunstdrucke aus Sachsen und Lithografien aus Indien" in Lydia Icke-Schwalbe und Walter Schmitz (Hgg.). *Bengalen und Sachsen: Tagore in Dresden*. Thelem Universitätsverlag 2012; "Sourindro Mohun Tagore" und "Schalenlanghalslaute, Tambura [Tanpura]" in der Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen <https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_676140/>)

Im Zeitraum 1913-14 hört und trifft Scriabin den indischen Musiker Hazrat Inayat Khan in Moskau. Der Begründer der westlichen *Sufi*-Bewegung ist sowohl in der von Persien beeinflussten Musik Nordindiens als auch in der karnatischen "Hindu" Tradition des Südens zu Hause. In den Büchern von und über Inayat Khan werden musikalische Fachwörter so gebraucht, dass sie sich in eine ganzheitliche Philosophie und Religionsauffassung fügen. So erreicht er weltweit ein grösseres Publikum, als ihm das je mit seiner Musik gelungen wäre. Wie später die *New Age*-Bewegung, sieht er im kosmischen *Nada*-Klang eine Möglichkeit, westliche und östliche Traditionen zur harmonischen Einheit im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne zusammenzuführen.

In indischen Liedtexten kommt das mystische Nada-Konzept beispielsweise in „Nada tanu manisam“ zum Ausdruck. Dieses Lied des Komponisten und Lyrikers Tyagaraja (1767-1847) thematisiert den „kosmischen Klang“, der schon in den Samaveda-Gesängen erwähnt und durch Sankara (Shiva) verkörpert wird. Sieben kunstvoll dargebotene Hauptnoten des indischen Musiksystems machen das Konzept des Nada-Klangs jedem zugänglich (*Na*-Luft + *Da*-Feuer = *Na-Da*). In der tantrischen Tradition blieb er noch ganz dem yogisch geschulten Asketen vorbehalten; in der klassischen Musikpraxis manifestiert er sich in der beglückenden Erfahrung von sieben Silben: SA RI GA MA PA DHA NI.

(Vgl. Pesch, Ludwig. Über die Musiktraditionen Südindiens <<https://www.aiume.org/uber-die-musiktraditionen-sudindiens/>>; *The Oxford Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. Oxford University Press 2009 <<https://www.carnaticstudent.org/the-oxford-illustrated-companion/>>)

Der amerikanische Historiker William Jackson widmet ein ganzes Buch dem Problem von Tradition und Moderne in der südindischen Musik. Darin bezieht er die Idee von Claude Levi-Strauss in *The Raw and the Cooked*, Musik sei der Schlüssel zum Fortschritt vieler Disziplinen, auf Tyagaraja. Dieser Zeitgenosse der Wiener Klassiker verlässt sein Heimatdorf im Delta des *Kaveri*-Flusses nur ausnahmsweise. Dennoch kann ich aufgrund eigener Erfahrungen Jacksons Behauptung bestätigen, Tyagarajas Lieder hätten das Leben vieler Menschen verändert und zudem im Trubel des modernen Alltags ihre nachhaltige Wirkung bewiesen. Dies sei dem Komponisten gelungen, indem er Hörer über die Bedeutung der Texte hinaus sensibilisiere und (ganz im Geiste der *Bhakti*-Bewegung) miteinander verbinde: "Despite the clamour of modernity, they are still vigorous enough to continue tuning people's sensibilities and to serve as a touchstone for authentic bhakti. A song is more than a verbal text set to notes; its life is in the rapport it establishes with its listener."

(Vgl. Jackson, William. *Tyagaraja and the Renewal of Tradition: Translations and Reflections*. Delhi: Motilal 1994, S. 253.)

Hätte Scriabin Elemente möglicherweise Elemente aus der indischen Musiklehre übernommen, wenn dem geplanten Indienaufenthalt nicht der frühe Tod zuvorgekommen wäre? Seine Beschäftigung mit den Theorien brahmanischer Gelehrter, die sein Biograph Sabaneyev 1925 erwähnt, weisen auf eine sich anbahnende Neuorientierung hin. Die Prozesse, denen indische Musiker, Tänzer und Schauspieler im Wechselspiel von Neuschöpfung und festen Abläufen folgen, wären zweifellos eine reizvolle Herausforderung für ihn geworden. Wo alle beteiligten Künstler sich ständig und ohne Partitur miteinander verständigen müssen, bleibt nur wenig dem Zufall überlassen. Zugleich sind Ideen wie persönlicher Ausdruck und Transzendenz des „Ichs“, Kosmisches und auch die Liebe für Traditionen und deren Erneuerung allgegenwärtig.

Scrjabins Spätwerk hat aufstrebende Konturen, die als Ausdruck seines Strebens nach einer Transzendenz gelten. Sein „Mysterium“ konzipiert er als ekstatisches Gesamtkunstwerk im eigens dafür zu schaffenden Musiktempel in Darjeeling vor der Kulisse des Himalaya. Im Lande der Weisen und *Sadhus* soll sein Meisterwerk über sieben Tage und sieben Nächte hinweg die *Samadhi*-Erlösung zelebrieren. Nach 26 jähriger Arbeit vollendet Alexander Nemtin auf der Grundlage von Scriabin Skizzen und Texten das Präludium ("Prefatory Action" 1999).

(Vgl. <<http://www.scriabin-association.com>>; CD-Begleitheft: Scriabin: Preparation for the final mystery realized by Alexander Nemtin, Universum (Decca) 1999. Aufnahme mit Vladimir Ashkenazy; 3 CDs)

Unterschiede bereichern

Ohne die beiden Weltkriege wäre Indien heute weit besser in unserer Kultur- und Bildungslandschaft vertreten. In Berlin und New York werden lange vor dem 2. Weltkrieg mehrere Dialoge zwischen Rabindranath Tagore und Albert Einstein zu ganz unterschiedlichen Themen wie Musik, Erfahrung von Schönheit und Natur des Universums protokolliert, ins Englische übersetzt, veröffentlicht und viel diskutiert. Obwohl die beiden Nobelpreisträger als begabte Musiker gelten, fällt ihnen der Dialog nicht ganz leicht. Bis heute erschweren metaphysische Spekulation, theoretische Abstraktion und das ausgelassene Improvisieren unter indischen Musikern einen konstruktiven Gedankenaustausch.

Dennoch bleibt der Umgang mit Indien und Indern vielerorts recht unbefangen. Nach dem zweiten Weltkrieg gelingt es dem Geigenvirtuosen Yehudi Menuhin sowohl in den "Ländern der Täter" als auch in den "Ländern der Opfer" den kulturellen Dialog wieder zu beleben. Diesem Kulturdiplomaten verdanken führende Vertreter der indischen Musik, dass sie erstmals live im Westen auftreten können. Menuhin trägt als Organisator, Student und Förderer von *Yoga* sowie als Pädagoge zur interkulturellen Verständigung bei. Zugleich beschäftigt er sich mit Problemen der indischen Intonation und der Improvisation. Als erfahrener Konzertmusiker weiss er die Bedeutung der indischen Tradition für den Westen zu schätzen:

Der Westen musste das ‚wohltemperierte‘ System erfinden, das die einzelnen Töne in der Stimmung so angleicht, dass man von einer Tonart in die andere modulieren kann, um eine Weiterentwicklung der Harmonik zu ermöglichen. Ich möchte nicht behaupten, dass ich diese Entwicklung, die das tägliche Brot meines Musikerlebens geworden ist, etwa bedaure, doch man darf nicht leugnen, dass die temperierte Skala unsere westlichen Ohren verdorben hat.

Menuhin nimmt auf dem Höhepunkt seiner internationalen Karriere das Risiko auf sich, mit Ravi Shankar in Konzerten über speziell für ihn ausgeschriebene *Khayal*-Themen in bekannten Ragas zu improvisieren. Aufgrund dieser Erfahrung schreibt er in seiner Autobiografie, dass man sehr früh damit beginnen soll, sonst gleiche die Improvisation einer Sprache, die man sich soeben ausgedacht hat:

Grammatik, Syntax und Vokabular müssen sitzen, wenn sich das tägliche Wunder der Sprache ereignen soll.“ Darüber hinaus weiss er den Stellenwert der indischen Musik auch für diejenigen, die sie nicht meistern werden, zu schätzen. So ist diese Beobachtung unverändert relevant: „Ich bin auf diesem Gebiet ein völliger Neuling, der es versäumt hat, bereits mit drei Jahren das notwendige Training zu beginnen und sich mit der Tradition vertraut zu machen; wenn ich mit Ravi Shankar musiziere, muss ich mir vorher die Dinge zurechtlegen. Aber selbst dann bedeutet es mir unendlich viel, an der Musik Indiens aktiv teilzunehmen: in immer neuen Sequenzen jede Note

und jede Geste auszukosten; mit den flexiblen Spannungen von Ton und Rhythmus das Gehör zu schulen; die allgemeine Aufnahmefähigkeit zu steigern (wie man dies Rauschgiften zuschreibt); den Schalheiten der Wiederholung aus dem Weg zu gehen.

Was in der Ökologie, alternativer Landwirtschaft und Medizin, Handel und gesunder Ernährung schon lange eine Selbstverständlichkeit zu sein scheint gelingt im Umgang mit Indiens Kultur jedoch nur relativ selten. Es fehlt Politikern, Medien und Bildungseinrichtungen an langfristigen Perspektiven oder Strategien. Doch ist es in unserem eigenen Interesse, das früher so ferne, inzwischen aber durch Lernfähigkeit für die ganze Welt wichtig gewordene Land in seiner Vielschichtigkeit wahrzunehmen.

(Vgl. Weidemann, Diethelm: in *Relationen: Internationale Politik in Asien*. Ges. für Internationale Politik, Konfliktmanagement und Interkulturellen Dialog, Heft 9, Berlin Dezember 2003)

Zur Wertschätzung der indischen Musik gehört, dass man nicht nur die unserer Musik scheinbar entsprechenden Merkmale wahrnimmt. Auch in Indien gibt es eine Vielzahl von situationsgebundenen Musikgenres. Die auffälligsten Unterschiede zur westlichen Kunstmusik sind:

- Das Prestige der Vokalmusik, deren Merkmale mit nur ganz wenigen Ausnahmen das gesamte Repertoire Nord- und Südindiens durchdringen; von der Entwicklung eines eigenständigen Instrumentalrepertoires kann also kaum die Rede sein; dafür wird ein „gesangliches“ Musizieren in den als klassisch bezeichneten Genres erwartet.
- Den Raum, der durch die improvisatorische Gestaltung eingenommen wird (mehr im Norden als im Süden mit seinem Repertoire von zwei- und dreiteiligen *Kriti*-Liedern).
- Eine Fülle rhythmischer Variationen einfacher wie komplexer Grundgestalten; entsprechend hoch entwickelt ist die Trommelkunst. (In Kerala wird diese sogar als wichtigster Musikbereich angesehen und entsprechend gefördert.)
- Die Vorliebe für *Sruti*-Mikrointervalle; davon sind jedoch die meisten weniger als gehaltene Töne wahrzunehmen, sondern vielmehr als Varianten „unserer“ 12 Halbtonschritte und Gamaka-Ornamente. Die Terminologie vieler moderner Autoren suggeriert die Anwendung einer mathematisch begründeten Musiktheorie im Sinne der pythagoräischen Tradition, wo dies nicht der Fall ist. Dies tut der Präzision in der Aufführung jedoch keinen Abbruch, wie im Unisonospiel und -gesang vieler Ensembles gut nachzuprüfen ist.

Die Unterschiede in der Aufführungspraxis Südindiens (fließende Melodiekonturen) und in der Mikrotonalität westlicher Prägung (scharf gegeneinander abgesetzte Intervalle) soll mit zwei Musikbeispielen deutlich werden:

- **Musikbeispiel A:**

Kshirasagara - Raga Devagandhari - Adi Tala (8 Zählheiten pro Tala-Zyklus) - Tyagaraja *Kriti* (*Kriti* = dreiteilige Liedform).

Palladam Sanjeeva Rao (karnatische Bambusflöte, Historische 78 rpm Aufnahme)

Der indische Musikologe P. Sambamoorthy (1901-1973), der 1931 mit Hilfe eines deutschen Stipendiums zu einem mehrmonatigen Studienaufenthalt nach München kam, beschreibt die Intervalle des Ragas Devagandhari wie folgt:

„a janya raga derived from the 29th mela, Dhirasankarabharana"

s r m p d 's - 's n d p m g r s (...) The notes of the Pythagorean scale, i.e. notes of frequencies 9/8, 81/64, 27/16 and 243/128 figure here ... an ancient raga. It is useful for depicting the vira (heroic rasa). Tyagaraja has immortalized this raga in his kriti, Kshira sagara sayana." (Übersetzungs-Text: Oh Herr, lass mich nicht im Stich, der Du auf der Milchstrasse ruhest [Vishnu], ... so wie Du anderen wie Dhraupadi und Ramadas in ihrer Not zu Hilfe gekommen bist, beschütze auch mich!) (Aus: Sambamoorthy, P. *Dictionary of South Indian Music and Musicians*. 4 vols. (Madras, 2. Auflage 1984), Vol. I, p. 108.)

- **Musikbeispiel B:**

Étude ultrachromatique pour l'orgue tricesimoprimal op. 42 (1959) von Ivan Wyschnegradsky; gespielt von Joop van Goozen.

Ivan Wyschnegradsky (1893-1970) studierte in St. Petersburg Komposition und Philosophie; seine frühen Einflüsse waren Wagner und Tschaikovsky, bis er sich von Scriabins Ideen inspiriert der Mikrotonalität zuwandte.

Die 31-tönige Fokker-Orgel des Teyler Museums in Haarlem wurde durch Adriaan Daniël Fokker (1887-1972) auf der Grundlage des 31-Tonsystems von Christiaan Huygens (1629-1695) aus dem Jahre 1691 entwickelt. Heute steht sie im Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam.

(Vgl. Huygens-Fokker Foundation <<https://www.huygens-fokker.org>>)

Beim „Mysterium“, Scriabins multimedialem Indien-Projekt, können wir von einer eher klang sinnlichen Dimension ausgehen, denn diese war schon in seinem frühen Schaffen stark ausgeprägt. Wie er Kulbins Aufruf im *Blauen Reiter* zu einer von der Natur selbst inspirierten „freien Musik“ umgesetzt hätte, ist allerdings schwerer zu erraten:

Die Musik der Natur – das Licht, der Donner, das Sausen des Windes, das Plätschern des Wassers, der Gesang der Vögel – ist in der Auswahl der Töne frei. Die Nachtigall singt nicht nur nach Noten der jetzigen Musik, sondern nach allen, die ihr angenehm sind. Die freie Musik richtet sich nach denselben Gesetzen der Natur wie die Musik und die ganze Kunst der Natur.

Der Künstler der freien Musik wird wie die Nachtigall von den Tönen und Halbtönen nicht beschränkt. Er benutzt auch die Viertel- und Achteltöne und die Musik mit freier Auswahl der Töne. Das kann weder das Suchen des Grundcharakters noch die Einfachheit stören noch zu photographischem Ausdruck des Lebens verpflichten, denn das eben erleichtert die „Stilisation“. Anfangs werden die Vierteltöne eingeführt. Dieselben wurden schon im Altertum als „enharmonische Art“ gebraucht, als der Mensch noch stark an ursprünglichen Instinkten war. Sie bestehen noch bis jetzt in der alten Musik der Hindu.

Die Musik der Hindus hat in diesem Sinne eine doppelte Funktion: Befreiung vom bewährten wie beengenden temperierten Tonsystem einerseits, und Freiheit des persönlichen

Ausdrucks bis hin zur Improvisation andererseits. Den Ausführenden sollen zudem Freiräume gewährt werden, die über die bloße Interpretation vollständig geschaffener Werke hinausgehen. Dies fordert den ausführenden Musikern eine besondere Verantwortung ab: „Die feinen Zusammensetzungen und Veränderungen der Töne wirken stark auf die Seele des Menschen ... Die engen Vereinigungen der Töne rufen bei den Menschen ganz ungewöhnliche Empfindungen hervor.“

Für die heutige Musikpraxis und Musikpädagogik ist die wichtigste Botschaft Kulbins – ganz unabhängig von unseren persönlichen Vorlieben für die eine oder andere Musik – wohl diese:

Sehr viele irren sich, wenn sie denken, dass sogar die Vierteltöne schwer zu unterscheiden sind. Die Erfahrung zeigt, dass alle Zuhörer leicht die Vierteltöne unterscheiden. Die Achteltöne werden nicht von allen Zuhörern unterschieden. Desto stärker ist ihr Eindruck, denn die halberkannten und unverständlichen Empfindungen wirken stark auf die Seele des Menschen.

(Vgl. Kulbins Anregungen zur Ausführung sowohl mit Hilfe konventioneller Instrumente als auch mit Wasser gefüllten Bechern und selbstgebauten Xylophonen. In: Kandinsky, Wassily und Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter* (1912). München: Piper 1984, S. 129)

Scrijabins kurzes zweites Stück der „Two Poems“, op. 69, Allegretto, aus dem Jahr 1913 in der Interpretation von Vladimir Horowitz vermittelt uns eine Ahnung der Expressivität, welche die neue, vorläufig noch rein geistige Heimat – die indische „Musiktradition der Brahmanen“ – ihm versprach. Obwohl er offenbar plante, künftige Kompositionen mit indischen Methoden und Konzepten weiter zu verfeinern, hätte ihn angesichts seiner pianistischen und kompositorischen Meisterschaft eine postmoderne bzw. exotisierende Verwertung einzelner Elemente wohl kaum befriedigt. Stattdessen dürften Kulbins Worte seiner eigenen Vision am ehesten entsprochen haben: „Diese Musik [mit beliebigen Zwischenräumen wie ein Drittel oder Dreizehntel Tönen] gibt eine volle Freiheit der Inspiration ... sie kann subjektive Erlebnisse darstellen und zu gleicher Zeit die Lyrik der Stimmungen und Leidenschaften sowie Illusionen der Natur hervorrufen.“

(Vgl. das Musikbeispiel: Horowitz plays Scriabin – CBS Masterworks compilation MK 42411 (DIDC 10437) 1987 Two Poems op. 69 [2] Allegretto)

Die Traditionen Indiens sind es also wert, weiter erkundet zu werden. Aufgrund klimatischer, geografischer wie wirtschaftlicher Verhältnisse erfolgt die Übertragung notwendigerweise auf anderen Wegen als bei uns. Das Zusammenspiel von Digitalisierung, Kommunikation und

geistiger Mobilität über kulturelle Grenzen hinweg hat bereits zu einer „Weltmusik“ geführt, von der frühere Generationen nur träumen konnten. Mehr als historische Fakten zählt dabei die Fähigkeit, Töne, Klänge und Rhythmen immer wieder aufs Neue zu Facetten eines nie ganz ergründbaren Ganzen werden zu lassen; Facetten, die alle Kulturen untereinander verbinden und sich dennoch voneinander unterscheiden.

In diesem Sinne brauchen fremd anmutende Attribute der indischen Musik nicht auf Bekanntes reduziert werden. Das bewusste Einbeziehen bisher unbeachteter Elemente kann unsere Klanglandschaft nur dann bereichern, wenn wir sie nicht nur für kurzlebige Klangreize gebrauchen. Sie kann neugierig und lernbegierig machen. In der indischen Tradition gehört zum gut gelebten Leben das Musizieren und Dichten genauso wie das bewusste Gestalten der eigenen Umgebung und zwischenmenschlichen Beziehungen.

(Vgl. Forschungsprojekt „Sam, Sammlung, Zusammen!“ <www.sam.mimemo.net>)

Zurück zu den Fragen, die diesem Kolloquium zugrunde liegen:

Frage 1. Kann ein fernes Land mit einem ganz anders gearteten Kulturerbe jemals zur (zweiten) Heimat werden?

Warum sollte es nicht möglich sein, in Indien heimisch zu werden? Der pietistische Missionar Hermann Gundert, Hermann Hesses Grossvater, fühlt sich in Kerala ganz zu Hause. Als Linguist, Pädagoge und Kirchenmusiker soll er sich auch mit der indischen Musik beschäftigt haben. Nach der Veröffentlichung seiner noch heute in Kerala geschätzten Nachschlagwerke zur Malayalam-Sprache ruft ihn die Basler Mission zurück, als er sich zu assimilieren beginnt – „going native“ ist, wie schon bei der englischen Kolonialverwaltung, ein Grund zum Eingreifen. Im schwäbischen Verlagshaus in Calw übernimmt er eine wichtige Position. Seine Wirkungsstätte in Tellicherry ist heute eine mit schweizerischer Hilfe geführte technische Berufsschule.

Hermann Hesse, Gunderts Enkel, schreibt an einen seiner Leser:

Indisch aufgefasst ist mein Nächster nicht nur ein Mensch wie ich, sondern er ist Ich, er ist mit mir Eins, denn die Trennung zwischen ihm und mir, zwischen Ich und Du, ist Täuschung, Maya. Mit dieser Deutung ist auch der ethische Sinn der Nächstenliebe völlig ausgeschöpft. Denn wer erst eingesehen hat, dass die Welt eine Einheit ist, dem ist ohne weiteres klar, dass es sinnlos ist, wenn die einzelnen Teile und Glieder dieses Ganzen einander wehtun.

In *Siddharta* (1922) verwirft er die Vorstellung, eine östliche Denk- oder Lebensweise könne die Bürde eigener Entscheidungen erleichtern.

Der Indologe Heinrich Zimmer (1890-1943) beschliesst sein Buch *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* mit einer humorvollen jüdischen Parabel in der *Hassidim*-Tradition. Diese besagt, dass unsere innere Stimme uns erst dann befähigt, den „wahren Schatz“ zu heben, wenn wir vertrauensvoll eine Reise in die Fremde unternehmen. Es bedarf einer fremden Person, einer anderen Religion und Kultur, um uns der verschlüsselten inneren Botschaft bewusst zu werden. Der Schatz selbst ist jedoch im eigenen Haus vergraben: in den vergessenen Tiefen unseres eigenen Wesens.

(Vgl. Zimmer, Heinrich and Campbell, Joseph (Hg.): *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Bollingen Series VI, Princeton University Press. Princeton 1946/1972, S. 219-221)

Der Publizist und Tagore-Übersetzer Martin Kämpchen gilt seit Jahren als wichtigster Vermittler zwischen der deutschen Heimat und seiner indischen Wahlheimat. Sein kritischer Verstand hat darunter nicht gelitten. Auch ich habe mich dort als Student und aktiver Teilnehmer am kulturellen Dialog viele Jahre lang wohlgeföhlt.

Frage 2. Gibt es Bereiche, die uns (wie schon von den Grössen der Romantik erhofft), dem universellen Ideal von Einheit und Verständigung näher bringen?

Aus den Vorträgen und Büchern von Rabindranath Tagore geht hervor, dass er und seine Bundgenossen sich den Herausforderungen der modernen Welt einschliesslich der Künste gestellt haben. Dabei steht die Würde des Einzelnen zentral, während die Eliten Europas und Russlands, deren prominenteste Vertreter er auf seinen Reisen kennengelernt hatte, sich in totalitäre Abenteuer stürzen. Tagore wusste, dass unter solchen Umständen Nostalgie und kultureller Chauvinismus kein Ersatz für politisches, wirtschaftliches, wissenschaftliches und kulturelles Engagement sind. Der Musik und Literatur kommt dennoch eine Vermittlerrolle zu. Mit ihrer Hilfe sollen Menschen aus unterschiedlichsten Kulturen einander respektieren und schätzen lernen. Warum nicht also schon frühzeitig in jeder Schule miteinander über kulturelle Grenzen hinweg musizieren? Jeder Lehrer – nicht nur Fachkräfte im Bereich Musik – sollte die Gelegenheit bekommen, indische Musik in all ihren Facetten zu erkunden und sich interessante Teilbereiche auf spielerische Weise gemeinsam mit Schülern anzueignen.

Das Erlernen der indischen Musik geht mit abstrakten Denkprozessen und nonverbaler Kommunikation einher und fordert zudem die Vorstellungskraft heraus. Davon profitieren erfahrungsgemäss auch Schüler mit Behinderungen bzw. Verhaltensstörungen. Dabei gilt zu bedenken, dass Musik Menschen oder soziale Gruppen miteinander verbinden oder ausgrenzen kann. In den Niederlanden hat sich gezeigt, dass Kinder von Einwanderern aus

anderen Kulturen es oft stigmatisierend finden, wenn traditionelle Musikformen ihrer Heimat im Unterricht behandelt werden und sie dadurch ungefragt in den Mittelpunkt geraten. Eigentlich sollte man ja das Gegenteil erwarten. Wir sollten uns also lieber dafür engagieren, dass außereuropäische Musik nicht nur dann erlebt und behandelt wird, wenn eine Lehrkraft oder Elterngruppe sich mehr oder minder zufällig für eine bestimmte Musikart begeistert, denn so würden viele Musiktraditionen ja niemals den Erfahrungshorizont von Kindern und Jugendlichen erreichen. Es spricht mehr dafür, kleine Workshops und gutes Unterrichtsmaterial für die Musikkulturen der ganzen Welt dem Lehrplan hinzuzufügen, wo immer das geht.

Frage 3. Wie fremd wird uns die indische Musik bleiben?

Für die mystischen Dichter-Komponisten der *Bhakti*-Tradition wie für moderne Inder ist Musik der Schlüssel zu ganzheitlichem wie weltoffenem Erleben. Die Schönheit der ganzen Schöpfung, des Kosmos mit seinen Geheimnissen wollen sie mit allen Menschen teilen. Diese musikalische Reise kann überall und jederzeit beginnen, aber nur zu einem Ziel führen: unserem wahren Selbst, das hier und jetzt darauf wartet, das Zeichen zu seiner Entfaltung zu bekommen. Im frühen 20. Jahrhundert führte Indiens Ablösungsprozess von der europäischen Dominanz dazu, dass seine Bewohner bereits eine längere Strecke auf dem Weg zur „gemeinsamen Heimat“ zurückgelegt haben als wir. Warum sollten wir also nicht von denjenigen, die sich auf der ganzen gut Welt zurechtfinden, lernen?

In Chennai habe ich eine bekannte Musikerfamilie kennengelernt, aus der gleich zwei Nobelpreisträger hervorgegangen sind, nämlich der Physiker C.V. Raman (1888-1970, „Raman effect“, 1930) und sein Neffe, der Astrophysiker S. Chandrasekhar (1910-1995, „White dwarves“, 1983). Im Laufe informeller Gespräche und musikalischer Begegnungen mit Chandrasekhars Schwester, der Lautenspielerin, Mathematikerin und Musikologin Vidya Shankar (1919-2010) wurde mir deutlich, wie seit Generationen eine Atmosphäre bedingungslosen Gebens und Nehmens kultiviert wurde. Hohe Ansprüche an sich selbst, Toleranz und Weltoffenheit stehen dem Pflegen eigener Traditionen nicht im Wege. Familien wie dieser hat die indische Musik ebenso viel zu verdanken wie von ihnen geförderte Bildungseinrichtungen und die Wissenschaft. Zugleich fand Chandrasekhar, der in Chicago forschte und lehrte, Zeit für Artikel wie „Shakespeare, Newton, and Beethoven, or Patterns of Creativity“.

(Vgl. *Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Science* by S. Chandrasekhar. Viking Books 1991; <<https://chandra.harvard.edu/about/chandra.html>>)

Frage 4. Ob indische Musik wohl jemals im Westen heimisch wird?

Das hängt sicher nicht davon ab, ob wir sie mit Hilfe von Computern analysieren, replizieren und manipulieren können. Joseph Campbell, der bekannte Mythenforscher und Indologe, fasst als musikalischer Laie seine indischen Hörerlebnisse wie folgt in seinem Reisetagebuch 1954-55 zusammen: Musik als die Manifestation der permanenten Akkordschichten, konstant mit bestimmten spirituellen Zuständen. Ich frage mich, ob es im Westen eine vergleichbare Auffassung gibt. [„Theory of the rāgas - static-cumulative (instead of progressive) music: music as the coming into manifestation of permanent strata of accord, consonant with certain spiritual states. I do not know whether any counterpart to this view exists in the West.“; S. 159]. – Beim Hören der indischen Musik gibt es weder Anfang noch Ende. Du weißt, dass die Musik ständig weitergeht, und das Bewusstsein des Musikers lediglich in sie eintaucht, mit dem Instrument einfängt und neu „liest“. [„When one listens to Indian music, it never has a beginning or an end. You know that the music is going on all the time, and the consciousness of the musician just dips into the music, picks it up with the instrument, and reads it again.“; S. 299]

Angesichts der überwältigenden Vielfalt indischer Melodien und Rhythmen sind Verbindungen mit den bildenden Künsten sinnvoll. Das Musik- und Tanzrepertoire verweist auf Farben und Formen, denen mitunter die Funktion von Leitmotiven zukommt. Dieses Bezugsgeflecht dient je nach Kontext als Lern-, Konzentrations- und Meditationshilfe (*Dhyana Sloka*) – oder auch ganz konkret dem Schaffen musikalischer Gestalten.

In einem Standardwerk zur Indischen Plastik lesen wir:

Wo die Form, wie in der indischen Plastik und Malerei, gleichsam vom Lebensodem auf der elastischen Wandung des ihm gemässen Gefässes, nämlich des Körpers hervorgetrieben erscheint, nimmt es nicht Wunder, dass zum Beispiel die kleinste ideelle Masseinheit der Koordinaten des architektonischen Grundrisses den Namen ‚Odem‘ (prana) führt. Die Qualität des Kunstwerkes hängt davon ab, wie weit seine Form rhythmisch bewegt ist, vom Atem durchweht und getragen scheint, denn das Kunstwerk hält in sich, nach indischer Auffassung, die Lebensbewegtheit (cetana) des dargestellten Gegenstandes.

(Vgl. Nachwort in Kramrisch, Stella. *Indische Kunst*. 1955)

Ähnliches gilt auch für die indische Musik, deren kleinste Elemente unsere Aufmerksamkeit verdienen. Mit *Bhava*-Gefühlsausdruck wird ein ästhetisches *Rasa*-Erlebnis erzielt, indem sich gewissermassen die Vorstellung des Hörers „färbt“ (Sanskrit *ranj* „Farbe“, „Leidenschaft“ wird *Raga*). Fühlen und Denken sollen hier nicht dominiert, sondern beflügelt werden. Erst mit diesem Ansatz kann die indische Musik auch im Westen heimisch werden.

Musik verbindet

Manickam Yogeswaran hat sich dieser Herausforderung erfolgreich gestellt. Der in Südindien vielseitig ausgebildete Musiker aus Sri Lanka, mit dem ich mehrmals zusammengearbeitet habe, lebt inzwischen in Berlin. In seinen Liedern fügt er mehrere Musiktraditionen nahtlos zu einem modernen Ganzen zusammen. Sein Repertoire entzieht sich konventionellen Kategorien, denn in seinen Konzerten und Produktionen verbindet er mühelos Idiome wie Rock, Jazz, Fusion, Filmmusik und westliche Klassik. Gleichzeitig fühlt er sich den stilistischen Feinheiten der karnatischen Musiktradition verpflichtet. Die Intensität seines Gesangs stimmt glücklich und nachdenklich zugleich, denn seine Liedtexte thematisieren mitunter gesellschaftliche Abgründe. Ich denke dabei an die in seiner Heimat herrschende Diskriminierung. International verbürgte Menschenrechte sind dort für viele ein Traum geblieben, dessen Verwirklichung der Sänger gemeinsam mit Menschen aus allen Lebensbereichen unterstützt.

(Vgl. Hörbeispiel „Peace For Paradise“ in <http://www.singeryoga.com/recordings.html> 2005; und „Ladders to Heaven“; Leiterli-Spiel (iOS- App des Museum Rietberg Zürich)

Reconciliation

Text und Musik: Manickam Yogeswaran

On rights, peace and reconciliation.
 And peaceful co-existence.
 Rights, Peace and Reconciliation
 Tamils, Sinhalese, Muslims
 Everybody living with dignity
 That's the true meaning of Rights.
 Celebrate each others' rights
 That's the true meaning of Peace.
 Race, language, caste, difference
 Living in harmony.



Agnus dei, qui tollis peccatur mundi,

Miserere domini.

O Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy upon us.

Speaking:

So, it's been possible to talk peace. Indeed, live in peace.

There is an alternative to war and destruction. Everyone remember these three words.

They may not be religious mottos, but important for the future of Sri Lanka.

Important for the future of this unfair world.

Rights, Peace and Reconciliation.

Gathe Gathe para gathe paragadhi

Gathe Bodhi swaha.

Gone gone all gone beyond

Gone into Buddha nature.

This is the first preaching of Buddha after his enlightenment under the Bodhi tree.