

Was die südindische Musik immer interessanter macht

*Wie kaum einem anderen deutsch-stämmigen Musiker ist es **Ludwig Pesch** gelungen, tief in das Wesen der südindischen „klassischen“ Musik einzutauchen. Der Autor lebt heute in Amsterdam und ist als freischaffender Musiker, Sachbuchautor und Dozent tätig. Seine Erfahrung befähigt ihn, die karnatische Musiktradition auch einem Laienpublikum verständlich nahe zu bringen.*

Ein glücklicher Zufall sorgte 1977 dafür, dass ich als Musikstudent den Sänger Ramnad Krishnan auf Radio France zu hören bekam. Dort wurde in „Poésie ininterrompue“ eine Art des Musizierens besprochen, die mir gänzlich unbekannt war – die „klassische“ Musik Südindiens. Zu meiner Überraschung gab erhielt ich Antwort auf eine Frage, die mich damals sehr beschäftigte: wo findet man noch lebendige Verbindungen zur Musik früherer Epochen? Traditionen, die heutigen Musikern Freiräume bieten, vergleichbar mit denen der Kirchen- und Jazzmusik?

„Musik ist die reinste aller Künste, bringt sie doch Schönheit ganz unmittelbar zum Ausdruck, so vollständig, einfach und unberührt vom Alltäglichen ... Jeder Ton widerspiegelt die Unendlichkeit, keiner ist endgültig.“ Rabindranath Tagore

Studium der südindischen Musik

Ich wollte mehr über diese Musik erfahren und zugleich der Frage nachgehen, ob ihre Erben Außenseiter wie mich überhaupt willkommen heißen. Noch wusste ich nicht, dass die betreffende Konzertaufnahme im Rahmen des Austauschprogramms der amerikanischen Wesleyan Universität entstanden war. Dort wurden derartige Fragen schon länger gestellt und – zu gegenseitiger Zufriedenheit – auch gelöst („participative ethnomusicology“). Meine Suche führte mich von der Musikhochschule Freiburg direkt nach Chennai, an das Kalakshetra College of Fine Arts. Am Ende meines auf zwei Semester beschränk-

ten Studienaufenthaltes stellte mir dessen Gründerin, Rukmini Devi, ein indisches Stipendium in Aussicht, um so ein mehrjähriges Studium der „karnatischen“ Musik absolvieren zu können. Damit beantwortet sich der zweite Teil meiner Frage, nämlich „ob ein Außenseiter wie ich wohl willkommen wäre“.

Die „Offenheit“ meiner indischen Lehrer und Vorbilder erklärte zugleich die ungebrochene Vitalität einer Musik, deren Spuren sich erst in vorgeschichtlicher Zeit verlieren. Einer Musik also, die in ständig wechselnden Besetzungen zu hören ist; im Konzertsaal

wie auch in Kinofilmen, Fernseh- und Radioprogrammen; als Begleitung zu Solo- und Ensemble-Tanz; bei festlichen Anlässen auch im Freien. Und all dies mit einem entsprechend vielseitigen Repertoire, wobei Musiker, anders als bei Jazz oder Kirchenmusik, auf Partituren im üblichen Sinne ganz verzichten. Dem liegt die Erfahrung zugrunde, dass Auswendiglernen mehr Raum für Solo- und Gruppenimprovisationen bietet: „Man glaubt, die Schöpfung selbst zu erleben. So wie ein Dichter, der sich an das Schema eines Sonetts oder einer Ballade halten muss, legt der indische Musiker von Anfang an Form und Metrum fest und gleicht damit mehr

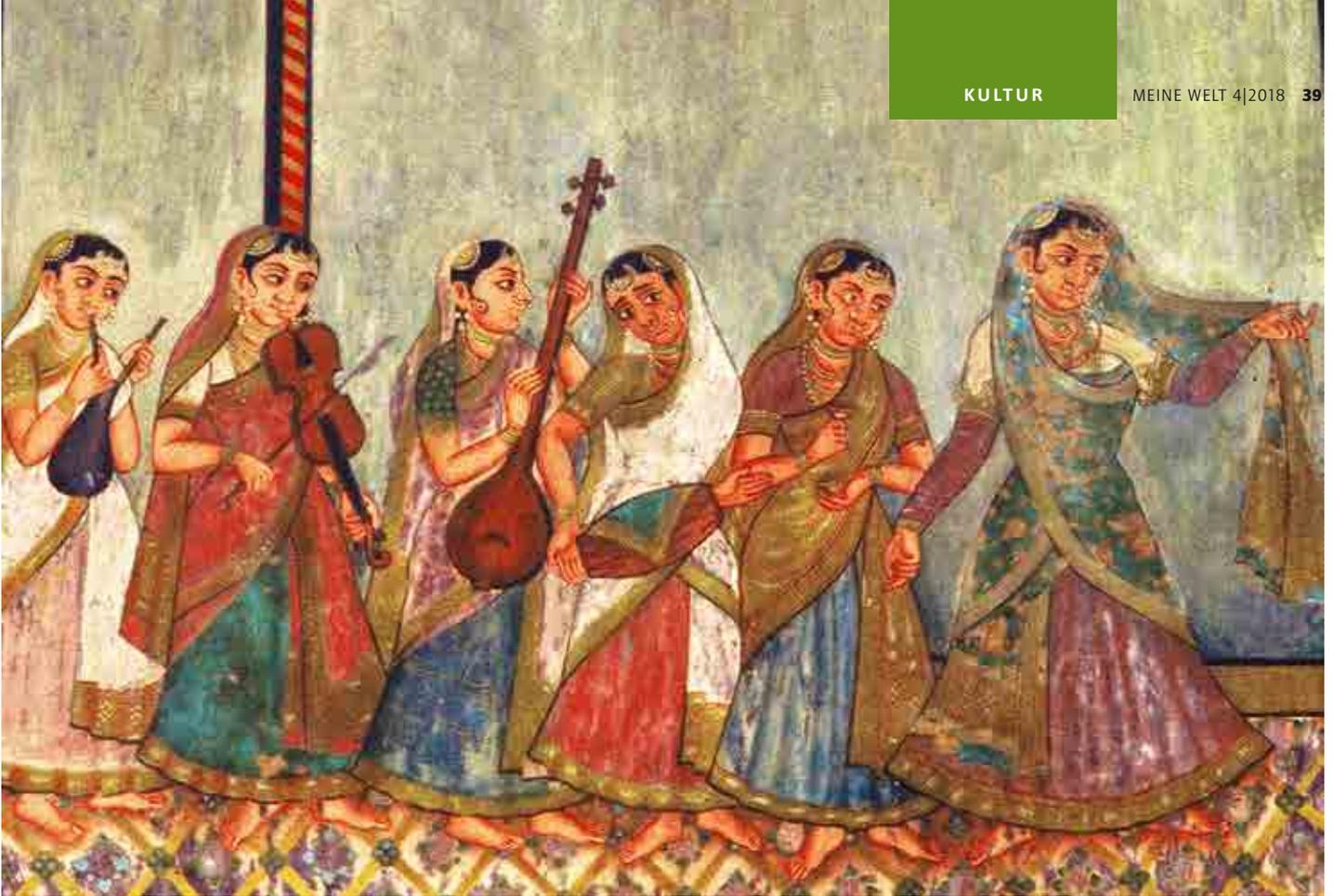
dem mittelalterlichen Troubadour als dem Komponisten, der ein Notenblatt vor sich hat. Er komponiert in aller Öffentlichkeit, aber nicht für die Ewigkeit.“ – (Yehudi Menuhin, Unvollendete Reise)

In der Kammermusik Südindiens nimmt das Publikum durch sichtbares Mitzählen aktiv am musikalischen Geschehen teil. Dass es sich so intensiv mit allen musikalischen Zusammenhängen beschäftigt führt dazu, dass erfahrene Musiker jedes auch noch so bekannte Stück auf eine höchst persönliche Art und Weise zu interpretieren suchen. Dieser Bezug zum jeweiligen Anlass und Publikum sorgt für eine Spannung, die dem Gebrauch der karnatischen Musik als Hintergrundmusik eher im Wege steht.

Religiöse Fundamentalisten

Erst im Laufe des Studiums sollte mir deutlich werden, wie kontrovers die Entstehungsgeschichte und der Name der gerade „entdeckten“ Musikkultur diskutiert wurden: „Carnatic Music“, „Karnatāka Sangitam“ bzw. „Karnāta Sangīt“, deutsch „karnatische Musik“; und damit auch die Frage, ob der im Westen geprägte Begriff „klassische Musik“ ihr überhaupt gerecht wird. Diesbezügliche Debatten waren meist akademischer Art, bis sich religiös-fundamentalistische „Trolle“ 2018 zu einer neuen Einschüchterungskampagne entschlossen. So wurde Musikern erstmals das Recht abgesprochen, sich am traditionsreichen interreligiösen Dialog zu beteiligen.

Frühere Einschüchterungskampagnen zielten auf die Meinungsfreiheit von Schriftstellern, Akademikern, Publizisten und bildenden Künstlern, oft mit weitreichenden Folgen. Die Tatsache, dass solche Angriffe in der Musikwelt ihr Ziel verfehlten, ist wohl einer tief verwurzelten Offenheit für Neues zu verdanken. Und auch dem Temperament von Musikern wie der diesjährigen Preisträgerin der Music Academy Madras. Die namhafte Sängerin Aruna Sairam verkörpert eine Weltoffenheit, die vielen ihrer Vorbilder zuzueigen war. Viele Hörer schätzen ihre inno-



Wandgemälde im Sommerpalast von Tipu Sultan
Foto: Ludwig Pesch

vative Interpretation bekannter Lieder. Der streitlustige Sänger T.M. Krishna erinnert dagegen an den „Argumentative Indian“ aus dem gleichnamigen Buch von Amartya Sen. Er pflegt den Gedankenaustausch mit Vertretern aus Wissenschaft und anderen Kunstsparten und engagiert sich – wie nebenbei – als Aktivist für den Umweltschutz und soziale Gerechtigkeit.

Schon lange vor ihnen gab es herausragende Musiker, die einen Dialog mit Vertretern anderer Disziplinen, Kulturen und Religionen pflegten. Veröffentlichungen und Interviews zu diesem Thema bestätigen die Notwendigkeit eines weltoffenen Dialogs. Diesbezüglich sind Musiker, die mir im Laufe der Jahre geholfen haben, darunter S. Rajam, Vidya Shankar und T.R. Sundareshan, in bester Gesellschaft. Biografische Zeugnisse und Konzerte von M.S. Subbulakshmi, Ravi Shankar und Hariprasad Chaurasia bezeugen dieselbe Gabe, Musikliebhabern und Schülern aus aller Welt neue Dimensionen zu erschließen, ohne von ihnen deshalb zu verlangen, dass sie ihre eigenen Wurzeln verleugnen.

Mein Idol: Yehudi Menuhin

Mit Hingabe und einer gewissen Risikobereitschaft wird dieses weltoffene Erbe auch zukünftigen Generationen erhalten bleiben.

Yehudi Menuhin (1916-1999), der wohl bekannteste Violinist seiner Generation, erinnert sich an ein Problem westlicher Musiker, das er selbst erst überwinden musste: „Ich möchte nicht behaupten, dass ich diese Entwicklung [des „wohltemperierten“ Systems], die das tägliche Brot meines Musikerlebens geworden ist, etwa bedaure, doch man darf nicht leugnen, dass die temperierte Skala unsere westlichen Ohren verdorben hat. Eine reine Quinte ... wird dabei zum Maßstab für alle übrigen Intervalle; ihre ständige Präsenz verhindert das versehentliche abgleiten von der einmal gegebenen Tonart. Das Ergebnis solch genauer Vorbereitung ist, dass die indischen Musiker auf winzigste Abweichungen der Tonhöhe reagieren, die man auf der Violine hörbar machen kann, die aber auf der vereinfachten „temperierten“ Skala eines Klaviers (oder Harmoniums) nicht mehr vorhanden sind.“ – (Unvollendete Reise: Lebenserinnerungen)

Yehudi Menuhins Pionierarbeit beim Verbreiten indischer Musik im Westen steht gegenüber, dass die Violine schon seit zwei Jahrhunderten einen prominenten Platz im Musikleben Südindiens einnimmt, anfänglich als Begleitinstrument bei Tanzdarbietungen. Ihrer Ausdrucksmöglichkeiten wegen wird sie seither auch als Soloinstrument geschätzt, mitunter sogar als „Rivalin“ der alt ehrwürdigen Veena-Langhalslaute bezeich-

net. Auch wenn es seine Zusammenarbeit mit dem Sitar-Virtuosen Ravi Shankar war, die Zeitgenossen aufhorchen ließ, interessierte Yehudi Menuhin die Spielweise südindischer Violinisten. Im Jahre 1965 hatte ihn der noch junge Lalgudi Jayaraman im Edinburgh Musikfestival derart beeindruckt, dass er einen Erfahrungsaustausch initiierte.

Wie erklärt sich die anhaltende Vitalität dieser Musik? Zu den entscheidenden Faktoren gehören heute die aufwendige Traditionspflege innerhalb der indischen Diaspora und das Prestige immer größerer Festivals im In- und Ausland. Darüber sollte man nicht vergessen, dass indische Künstler und Theoretiker sich schon sehr lange mit der Weiterentwicklung ihrer Musik beschäftigen. Erstaunlicherweise folgte das „goldene Zeitalter“ der karnatischen Musik einem folgenschweren englisch-französischen Interessenkonflikt auf indischem Boden (Englisch „Carnatic“ or „Karnatic Wars“). Obwohl Idealisierungen wie diese unter Historikern auf Skepsis stoßen, ist der Stolz vieler Musiker begreiflich. So beschreibt Jacob Haafner, ein 1754 in Halle geborener Kritiker jeglicher Ausbeutung der lokalen Bevölkerung, auf einfühlsame Weise die hoch entwickelte Tanz- und Musiktradition Südindiens. Zuvor hatte er viele Gegenenden in Gesellschaft von Künstlern bereist, die heute als Wiege dieser Musik gelten.



Die Sängerin M.S. Subbulakshmi (1916-2004),
Reproduktion aus einer Sonderbriefmarke der
Vereinten Nationen 2016

Fusion

Die karnatische Musik wurde im Laufe der Jahrhunderte immer wieder um Instrumente aus anderen Domänen wie Salon- oder Tempeltanz und „Folklore“ bereichert: Bambus-Querflöte, Mridangam-Doppelfelltrommel, Ghatam-Tonkrug, Kanjira-Handtrommel und Morsing-Maultrommel. Sie alle sind inzwischen fester Bestandteil des Musiklebens. Selbst wenn dies zuweilen auf Kosten älterer Instrumente geht, beispielsweise der viel gepriesenen Yash-Harfe, sind Veränderungen nicht nur eine Frage erweiterter Klangeffekte. Anhand der „Jugalbandi“ und „Fusion“ Musikszene lässt sich beobachten, dass hier eine ständige Abwägung alter und neuer Spieltechniken und Ausdrucksformen stattfindet. Dies wurde in den letzten Jahrzehnten durch projektmäßige Formen der Kooperation mit nordindischen bzw. westlichen Musikern begünstigt, was vor allem ein jüngeres Publikum anspricht. So vergrößert sich nicht nur die Bereitschaft von Musikern, voneinander zu lernen, sondern verändert sich auch das Verständnis von „Tradition“ und „Authentizität“.

Vierorts haben Musiker mit importierten, den eigenen Bedürfnissen entsprechend modifizierten Instrumenten ein neues Publikum erschlossen. Nach dem Siegeszug der Violine

sind die elektronische Gitarre/Mandoline und das Saxophon Beispiele für die Integration alter und neuer Elemente. Tasteninstrumente wie Harmonium oder Keyboard spielten - schon aufgrund fließender Intonation, bestimmter Melismen und Verzierungen - meist nur eine untergeordnete Rolle. Dies könnte sich, dank verbesserter digitaler Klang- und Spieltechnik, schon bald ändern. Weil hier die Stimme als Maßstab feiner Nuancen gilt, müssen Keyboard-Spieler über ein geschultes Gehör und viel Einfühlungsvermögen verfügen.

Meine Vorbilder: Von Tyagaraja bis Tagore

Umgekehrt gebrauchen alle Sänger auch Stilmittel, die ursprünglich Instrumentalisten vorbehalten waren und weniger Prestige hatten als heute. Und obgleich das Singen weiterhin die beliebteste musikalische Beschäftigung ist, wächst das Interesse am Spielen eines Musikinstruments. Dazu kommt die Tatsache, dass jedes Instrument Sprachbarrieren zu überwinden hilft, wo Liedtexte in der jeweils anderen Regionalsprache kaum verständlich wären. Zwei- und dreiteilige Lieder von Tyagaraja (1767-1847) liefern bis heute das von kreativen Musikern bevorzugte Modell. Obwohl zentrale Themen und Figuren seiner Liedtexte aus den alten Epen und Mythen stammen, bieten sie vielen eine passende Projektionsfläche für aktuelle Probleme - sei es persönlicher Art oder im öffentlichen Leben; und sogar für Diskussionen über das immer hektischer werdende Leben in der großen Stadt. Damals wie heute ähneln sich offenbar bestimmte Dilemmata, wie die Ablenkung von Wesentlichem, der Kampf gegen ein Gefühl der Ohnmacht des Individuums, oder zuviel Individualismus auf Kosten der Gemeinschaft.

In seinen Liedern bringt Tyagaraja, dem das gemeinschaftliche Musizieren in die Wiege gelegt war, zum Ausdruck, was ihn und seine Zeitgenossen bewegte: Freude, Liebe, Mitleid, Empörung, Trauer und vieles mehr. Geradezu modern erscheint dabei sein Hinterfragen

der sichtbaren Welt und eigener Wertvorstellungen, sei es humorvoll oder vorwurfsvoll formuliert. Er findet - oder erfindet - dafür immer einen passenden Raga, worunter man meist eine ausdrucksvolle Kombination von Tönen und melodischen Figuren versteht. Die Vielfalt der Konzepte, die südindischen Komponisten und Musikern zur Verfügung stehen, ist Gegenstand zahlloser Abhandlungen, die auch westliche Musiker wie Olivier Messiaen inspiriert haben.

Anders als in der nordindischen (Hindustani)-Musik bilden mehrteilige Kompositionen den gemeinsamen Nenner der karnatischen Musik. So können Solisten und Begleiter alle Nuancen und Verzierungen jederzeit, also auch unisono, zu Gehör bringen. Als krönenden Abschluss ihrer Konzerte und Tanzdarbietungen präsentieren sie eingängige, oft atemberaubend schnelle Kompositionen. Alledem liegt eine Art gemeinsamen Musizierens zugrunde, die auf ein Lehrwerk, das Purandara Dasa, eines Komponisten und Erneuerers des frühen 16. Jahrhunderts, zurückgeht. Sein Grundkurs hat sich derart bewährt, dass kein detailliertes Notationssystem je zur Konkurrenz für altbewährte (stenographische) Gedächtnishilfen wurden. Purandara Dasa lebte in der Spätphase des „Vijayanagar Reiches“, also im Norden des heutigen Karnataka, wo Elemente aus ganz unterschiedlichen Kulturkreisen miteinander verschmolzen. Der Fall der Hauptstadt Hampi in der Mitte des 16. Jahrhunderts bewirkte, dass sich die Musikkultur von Vijayanagar weit verbreitete, und vielerorts weiter entwickeln konnte: im heutigen Andhra Pradesh wie im fruchtbaren Kaveri-Delta; in ganz Kerala und Tamil Nadu, bis an die „Kanyakumari“ genannte Südspitze des Subkontinents. Dort hatte schon die erste nachweisbare Blüte von Musik und Dichtung in der Antike stattgefunden; also keineswegs isoliert vom Rest der übrigen Welt. In dieser landschaftlich, sprachlich und ethnisch so unterschiedlichen Region wird die karnatische Musik bis heute erforscht, gelehrt und von Millionen Hörern geschätzt.



Der Autor mit Flötenlehrer
Ramachandra Shastry (1978)
Foto: Rainer Hörig

Hier stellt sich die Frage, wie sich all dies mit dem eingehenden Zitat Rabindranath Tagores reimen soll – dem Ideal eines gefeierten Dichters, Sozialreformers, Komponisten und Philosophen, dem eine Musik „unbeschwert von der Welt der Dinge“ vorschwebte. Dieser scheinbare Widerspruch bietet eine Gelegenheit, noch kurz auf eine Besonderheit der auch von ihm hoch geschätzten karnatischen Musik einzugehen. Einerseits werden Liedtexte auch von Instrumentalisten – also von Solisten wie Begleitern – bis in das kleinste Detail „artikuliert“; andererseits finden Sänger Kompositionen einander mit Hilfe einer raffinierten Solmisationstechnik. Dabei handelt es sich um Tonsilben, die bei bestimmten Arten der Improvisation zum Tragen kommen.

Zusammenfassend kann man sich die karnatische Musik als unermesslich großes und buntes Mosaik vorstellen, zu dem viele Generationen beigetragen haben. Viele Texte erwähnen die rein ästhetische Empfindung (Rasa) als höchstes Ziel ihrer Ausübung. So sollen Melodie, Rhythmus und Poesie einander nicht nur ergänzen oder verstärken, sondern ein größeres Ganzes vermitteln, das – ganz im Sinne Tagores – nicht wirklich verklingt: „Jeder Ton widerspiegelt die Unendlichkeit, keiner ist endgültig.“

Weil wir Menschen von alledem immer nur einen kleinen Teil bewusst wahrnehmen können, lädt jedes noch so kleine Element dazu ein, unbefangen mit den melodischen und rhythmischen Elementen umzugehen. Yehudi Menuhin schreibt dazu: „Es bedeutet mir unendlich viel, an der Musik Indiens aktiv teil-

zunehmen: 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.“

Musik schafft Lebensfreude

Drei der mir bekannten südindischen Musiker, betrachteten Musik zwar als Träger großer Ideen, vor allem aber als Voraussetzung für Lebens- und Schaffensfreude. Dank dieser praktischen Philosophie waren sie in der Lage, ihre Musik noch bis ins hohe Alter mit vielen Menschen zu teilen. Im Laufe von Gesprächen und Symposien ließen sie keinen Zweifel am Sinn des unbefangenen, spielerischen Musizierens. Und weil dies alles keinerlei materiellen Aufwand voraussetzt, gewährt die karnatische Musik bis heute jedem Beteiligten ein hohes Maß an Selbstbestimmung. Mit Ramachandra Shastry, meinem Flötenlehrer am Kalakshetra College of Fine Arts, konnte ich noch jahrelang gemeinsam (unisono) konzertieren. Als ich bei ihm auch privat in die Lehre ging war er über siebzig Jahre alt. Erst viel später erfuhr ich von einer Augenzeugin, dass er als junger Musiker 1939 ein Willkommenskonzert für Maria Montessori zu Beginn ihres jahrelangen Indienaufenthaltes gespielt hatte. Immer wieder hörte ich ihn sagen, dass seine größte Freude im „Dienst an der Musik“ bestand. Dies erlebte ich in einer Zeit, da viele seiner Altersgenossen vor dem unwiderrüflichen Verlust ihres Erbes

zu stehen glaubten. Zum Glück war dem doch nicht so – im Laufe der Jahre konnte ich noch viele Stunden mit erfahrenen Musikern verbringen, um bestimmte Aspekte dieser Aufführungspraxis besser zu verstehen. Beispielsweise wie es vielen Musikern gelingen kann – ganz unabhängig von der persönlichen Stimmlage, einem bestimmten Repertoire oder Instrument – ihr gemeinsames Musizieren zu gestalten. Von M.S. Subbulakshmi ist bekannt, wieviel ihr der Klang der Tambura-Bordunlaute (Tanpura) ein Leben lang bedeutet hat. Tatsächlich schuf erst die Verbreitung der Tambura im Laufe der Jahrhunderte die Voraussetzung für die unermessliche Vielfalt von Raga-Melodien. So hat ein unscheinbares Instrument maßgeblich zum weltweit anhaltenden Interesse an der indischen Musik beigetragen.

Andere Faktoren haben zweifellos zu meiner eingangs geschilderten Erfahrung beigetragen, nämlich dass die karnatische Musik sich auch ohne Vorkenntnisse erschließt; nämlich immer und überall, wo Hörer das Glück haben, sensible Musiker ohne Ablenkung oder Zeitdruck „live“ zu erleben. In allzu seltenen Kammerkonzerten wird spürbar, wie spontan Musiker einander ergänzen und inspirieren können und dabei auf subtile Weise auch ihr Publikum mit einbeziehen. Aufgrund ähnlicher Erfahrungen werden viele zum selben Schluss kommen wie ich: die karnatische Musik verdient unsere Aufmerksamkeit; und damit unsere aktive Teilnahme. Dadurch öffnen sich auch neue Wege zum kulturellen „Dialog auf Augenhöhe“, nämlich selbstverständlicher und lebendiger als bisher. Statt gängige Klischees zu verstärken hilft diese Musik beim Entdecken der kulturellen und intellektuellen Errungenschaften Indiens. Zugleich kann eine Musik, mit der schon seit Jahrhunderten Freiheitsliebe, Kreativität und interreligiöser Dialog gepflegt und verteidigt werden, diesbezüglich auch hierzulande einen wertvollen Beitrag leisten. ■

im Internet: <http://carnaticstudent.org/public/more-about-the-course-and-the-tutors/ludwig-pesch/>