

›ES IMPROVISIERT‹ IMPROVISATION IN DER NORDINDISCHEN KUNSTMUSIK

MARKUS SCHMIDT

›Menschliches Handeln als Improvisation‹. Der Titel der diesem Aufsatz zugrunde liegenden Tagung hat mich spontan begeistert, da er provoziert. Die umgekehrte Formulierung ›Improvisation als menschliches Handeln‹ hätte die Improvisation in die Nähe einer wie auch immer gearteten gesellschaftlichen oder künstlerischen Nische gerückt. So aber impliziert der Titel die wesentlich weiterreichende Frage nach einer Lebensweise des Improvisierens.

Im Folgenden werde ich versuchen, Indien, das ich tendenziell als eine Kultur der Improvisation begreife, dem Westen, den ich eher als eine Kultur der Komposition verstehe, thesenartig gegenüberzustellen. Daran anschließend möchte ich am Beispiel der klassischen nordindischen Musik diskutieren, was Improvisation in diesem Zusammenhang bedeutet, wie sie vonstatten geht und mich abschließend der Frage widmen, warum sie hier eine so große Rolle spielt.

Dass die Frage nach der Improvisation als Lebensform hier am Beispiel der klassischen indischen Musik (also doch einer Nische?) diskutiert wird, liegt einerseits daran, dass ich mich als Musikwissenschaftler und als Musiker seit 17 Jahren theoretisch und praktisch intensiv mit ihr auseinandersetze. Andererseits bildet die noch zu diskutierenden Annahme, dass in einer als ›klassisch‹ bezeichneten Kunstform Ideale und Wertbezüge einer Gesellschaft zum Ausdruck kommen, die Grundlage meines Textes.

Indien und der Westen: Ein Kulturvergleich

Wenn ich dem Westen eine Kultur der Komposition, Indien dagegen eine Kultur der Improvisation unterstelle, so birgt dies etliche terminologische und definitorische Gefahren in sich. Die Begriffe ›Westen‹ bzw. ›westlich‹, ›Indien‹ bzw. ›indisch‹ und ›Kultur‹ wurden und werden in politik-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Kreisen leidenschaftlich diskutiert. Große Begriffe besitzen allerdings oft die unangenehme Eigenschaft, bei genauerer theoretischer Betrachtung auf der Mikroebene zu bloßen Worthülsen zu verkommen. Die insgesamt mehr als zwei Jahre, die ich bisher in Indien verbracht habe, konnten mir den Eindruck, Indien sei ›irgendwie anders‹ aber dennoch nicht nehmen. Der Indologe Axel Michaels hat für diese Andersartigkeit ein schlüssiges Erklärungsmodell gefunden, das er als ›identifikatorischen Habitus‹ bezeichnet:

»Die kohäsive Kraft, die die Hindu-Religionen zusammenhält und sie gegen fremde Einflüsse widerstandsfähig macht, bezeichne ich als ›identifikatorischen Habitus‹.« (Michaels 1998: 19)

Die kulturellen Differenzen zwischen Indien und dem Westen lassen sich sicherlich nicht monokausal erklären (man denke beispielsweise auch an klimatische Faktoren), jedoch scheint es ›kulturelle Motoren‹ zu geben, die das Leben tiefer und nachhaltiger beeinflussen als andere. Dementsprechend verstehe ich ›westliche Kultur‹ als maßgeblich von Christentum und Aufklärung geprägtes Denken, Fühlen und Handeln, ›indische Kultur‹ dagegen als maßgeblich vom Hinduismus geprägtes Denken, Fühlen und Handeln. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes bei weitem sprengen, die Unterschiede detailliert zu diskutieren, jedoch lassen bereits einige wichtige Schlagworte der jeweiligen geistig-kulturellen Strömungen die weit reichenden Folgen dieser kulturellen Differenz erahnen.

Als einflußreiche Faktoren bzw. Ideen sehe ich auf der Seite der westlichen Kultur die christlichen Konzepte von Schuld und Sühne, von Egalität (vor Gott) und Nächstenliebe, den Jenseitsglauben, der in der Idee des jüngsten Gerichts zum Vorschein kommt, vor allem aber die in der Aufklärung propagierte Vorherrschaft der Vernunft (Rationalismus), die Subjekt-Objekt-Trennung und die in der Französischen Revolution gipfelnden Ideale von Gleichheit (poli-

tisch), Freiheit und Brüderlichkeit. Für die weitere Betrachtung von ausschlaggebender Bedeutung ist die Konzeption des Individuums als autonomes Subjekt.

Dem stehen in der indischen Kultur ein nicht-egalitäres, hierarchisches soziales Konzept, Stichwort Kastenwesen (vgl. Michaels 1998: 176-194), die Idee der Seelenwanderung (vgl. Michaels 1998: 148-149), die Identität von Individuum und Gott bzw. Göttlichem (vgl. Michaels 1998: 85-114), sowie das Ideal der Entindividualisierung durch Initiation und/oder Askese (vgl. Michaels 119-123) entgegen. Die Kindheit, nach westlicher Vorstellung der Lebensabschnitt, aus dem der Mensch als mündiges Individuum hervorgehen sollte, ist in Indien »weitgehend Entindividualisierung und gerade dadurch vollkommene, »perfekte« (*saṃskṛta*) Sozialisation« (Michaels 1998: 123).

Die Bedeutung und Bewertung des geschriebenen Wortes im Westen bzw. des gesprochenen Wortes in Indien steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den unterschiedlichen kulturellen Prägungen. Häufig wird die Schrift als Voraussetzung für das Entstehen der westlichen Zivilisation angesehen. Das Christentum gilt als Schriftreligion, der Autor, das schreibende Subjekt, als unantastbar, die Redewendung »etwas schwarz auf weiß sehen« als Garant für Gültigkeit. In Indien kommen dem gesprochenen Wort und der mündlichen Tradierung eine ungleich höhere Bedeutung und Performanz zu. So werden beispielsweise Mantras, kurze stimmhafte Silben, die im Ritual- und Meditationskontext eine große Rolle spielen, als rituell oder spirituell wirksam empfunden. Durch korrekte Anwendung wird ein direkter Bezug zu übernatürlichen Kräften hergestellt. Michaels merkt dazu an: »Mantras sind unwiderruflich feststehende Silben oder Wortfolgen, denen gelegentlich als gefährlich empfundene Kraft zugesprochen wird« (Michaels 1998: 252). Der Veda, das älteste religiöse Schrifttum des Hinduismus, wurde zunächst Jahrhunderte lang mündlich überliefert, bevor er niedergeschrieben wurde. Die Urheberschaft wird nicht einem schöpferischen Subjekt, sondern einem Seher oder Weisen (*ṛṣi*) zugeschrieben, der das heilige Wissen nicht erfunden, sondern empfangen bzw. »gehört« hat (vgl. Michaels 1998: 68-69). »Nicht der Autor eines Textes ist wichtig, sondern seine Schülerschaft in einer Lehrer-Schüler-Abfolge (*paramparā*)« befindet Michaels (ebd. 1998: 123).

Die Skepsis gegenüber der Schrift bzw. das größere Vertrauen in mündliche Absprachen ist auch im Alltag gegenwärtig. So werden, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, Arbeits- und Mietverträge meist nur mündlich geschlossen.

Die Begriffe ›Komposition‹ und ›Improvisation‹ sind ebenfalls problematisch: Musikwissenschaftliche Forschungen innerhalb der letzten 40 Jahre haben gezeigt, dass es unmöglich ist, die bis dahin vorherrschende Meinung, es handele sich hierbei um konträre, einander ausschließende Prinzipien der kreativen Gestaltung, aufrecht zu halten. Auch das Vorhandensein bzw. vermeintliche oder tatsächliche Fehlen von Schriftlichkeit in Form von Notation scheidet als Differenzierungsmerkmal aus. Vielmehr scheint der zeitliche Abstand zwischen kreativem Impuls und klanglicher Realisierung als Hauptkriterium von ausschlaggebender Bedeutung zu sein (vgl. Nettle 1998: 1-23; Reinhard 1996: 565-599).

Wesentlich interessanter und für meine These von größerer Bedeutung als die Suche nach allgemein akzeptierten Definitionen erscheint mir die Wertschätzung, die der Improvisation in den beiden Kulturräumen entgegengebracht wird. Spürt man der Bedeutung nach, in welcher der Begriff in unterschiedlichen, auch alltäglichen Kontexten verwendet wird, so drängt sich der Verdacht auf, als werde Improvisation im Westen vornehmlich als etwas Mangelhaftes betrachtet, etwas, dem zwar Respekt und Bewunderung entgegengebracht wird, das man aber lieber von sich fernhält. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen:

Die ›improvisierten Behausungen‹ in den Großstadtlums der Entwicklungsländer erregen einerseits unsere Empörung, andererseits bewundern wir den Erfindungsgeist und die Tüchtigkeit der Bewohner, die es schaffen, mit ›primitivsten Mitteln‹ ihren Wohnraum zu gestalten. Eintauschen möchten wir unsere ›richtigen‹ Häuser dagegen jedoch keinesfalls.

Unerwarteten Besuch versorgt man mit einem ›improvisierten Abendessen‹. Der Begriff trägt die Entschuldigung für den vermeintlichen Mangel schon beinahe in sich und steht im krassen Widerspruch zu einem kostspieligen Dinner, das in den Speisekarten edler Restaurants mit Sätzen wie dem folgenden umschrieben

wird: »eine Komposition ausgewählter Zutaten, die sorgfältig aufeinander abgestimmt werden«.¹

Fehlt bei einer Reparatur das entsprechende Spezialwerkzeug, so hört man häufig die Redewendung »dann muss eben improvisiert werden«. Auch hier ist der Mangel deutlich ersichtlich.

Improvisationstheater erfreut sich zwar mittlerweile in den Metropolen der westlichen Hemisphäre großer Beliebtheit, auf den großen Bühnen der Staatstheater wird man es hingegen im Spielplan vermissen. Weiterhin käme niemand ernsthaft auf die Idee, die Gorillas (ein Berliner Improvisationsensemble) mit Shakespeare, Schiller oder Brecht auf eine Stufe zu stellen.

Selbst im musikalischen Bereich, mit dem Improvisation vermutlich am ehesten assoziiert wird, ist ihre Wertschätzung zwar seit der Popularisierung des Jazz und einiger außereuropäischer Musiken gestiegen, nichtsdestotrotz wird aber vor allem die komponierte »klassische Musik« weiterhin staatlich subventioniert, wohingegen die »freie Improvisationsszene« in kleinen Clubs ums künstlerische Überleben kämpft.

Komponisten, wie Bach, Mozart, Beethoven und Schubert sind in erster Linie für ihre Fugen, Sinfonien, Sonaten, Opern und Quartette bekannt, weniger für ihre vielfach belegten Improvisationen, die nicht selten die Grundlage späterer Kompositionen bildeten (vgl. Nettel 1998: 9).

In der Musikwissenschaft nimmt die Beschäftigung mit Improvisation erst seit den 1960er Jahren einen größeren Raum ein. Bis dahin galt Ernst Ferands Buch von 1938 *Die Improvisation in der Musik* mangels Alternativen als konkurrenzlos, wogegen den Kompositionen und Biografien der großen Meister bereits zahlreiche Monografien und Aufsätze gewidmet waren (vgl. Nettel 1998: 1).

In Indien ist Improvisation so weit verbreitet, dass es schwer fällt, sie nicht als »Indian way of life« zu betrachten. Schon die Fahrt vom Flughafen in die Innenstadt einer beliebigen indischen Metropole konfrontiert den westlichen Besucher mit zahlreichen (Im-)Provisorien. Häuser werden ohne Bauplan und Architekten errichtet, Reparaturen völlig selbstverständlich nur mit den vorhandenen, oft unzureichenden Mitteln durchgeführt, Alltagsgegenstände wie Kronkorken werden zweckentfremdet und zu Knöpfen verarbeitet

1 Auszug aus der Speisekarte des inzwischen geschlossenen Restaurants »Kafka« in Berlin-Kreuzberg.

etc. Dass dies nicht nur einem materiellen Mangel geschuldet ist, zeigt ein Blick auf die finanziell potente indische Filmindustrie. ›Drehbücher‹ werden dort üblicherweise nicht geschrieben, sondern erzählt, diskutiert, verändert und der Situation am Drehort angepasst (vgl. Ganti 2004: 78-82; Uhl/Kumar 2004: 22-24). Auch die meist in westlicher Notation geschulten Filmmusiker ziehen die praktische und persönliche Unterweisung durch den Komponisten, Arrangeur oder Dirigenten der notierten Partitur vor (vgl. Ganti 2004: 78-82; Uhl/Kumar 2004: 22-24).

In der klassischen nordindischen Musik nimmt die Improvisation viel Raum ein. Manche Musiker sprechen von bis zu 95 Prozent (vgl. Khan 1983). Gleichzeitig entspricht ihr gesellschaftlicher Status weitgehend dem ihres westlichen Pendant. Klassische Musik wird hier wie dort in großen Konzertsälen gespielt. Sie zu hören, zu spielen oder sich in ihr auszukennen, bedeutet eine, mit Bourdieu gesprochen, Steigerung des sozialen und kulturellen Kapitals.

Meine bisherigen Ausführungen sollten dazu dienen, einen scharfen, stellenweise sicher überspitzten Kontrast zwischen dem Westen und Indien zu zeichnen. Folgt man meiner Konstruktion, so findet man auf der einen Seite eine Kultur, in deren Mittelpunkt das autonome, Vernunft gesteuerte und schöpferische Subjekt steht, welches das Göttliche – so es denn überhaupt noch eine Rolle spielt – ins Jenseits verbannt hat, eine Kultur, die Schriftlichkeit mit Wahrheit und Verlässlichkeit assoziiert und ihr damit einen hohen, ja beinahe heiligen Stellenwert einräumt. Dem gegenüber steht eine Kultur, die eine Identifikation von Göttlichem und Menschlichem verlangt, die Entindividualisierung als Heilsweg versteht, die der Oralität Authentizität und performative Qualitäten zuspricht und ihr daher gegenüber dem geschriebenen Wort den Vorzug gibt.

Folgt man weiterhin meiner oben formulierten These, dass als klassisch bezeichnete Kunstformen die Ideale einer Gesellschaft zum Ausdruck bringen, so müssten sich an der Gegenüberstellung von klassischer westlicher und klassischer indischer Musik die gerade erwähnten kulturellen Merkmale nachweisen lassen.

Im Bereich der westlichen Musik werde ich mich mit einigen Andeutungen begnügen, da einerseits eine ausführliche Diskussion den Rahmen sprengen würde und andererseits der Zusammenhang zwischen westlichen Idealen und der Interpretation klassischer

Musik als Verkörperung dieser Ideale bereits mehrfach untersucht wurde.²

Im deutschsprachigen Raum (und vermutlich auch darüber hinaus) versteht man unter ›klassischer Musik‹ im engeren Sinne die »in der Musik von Haydn, Mozart, Beethoven (Wiener Klassiker) geschaffene Stileinheit, deren Blüte etwa in den Zeitraum von 1770-1825 fällt« (dtv Lexikon Band 10 1973: 166). Im weiteren Sinne wird unter dem Begriff jedoch die gesamte ›Ernste Musik‹³ seit der Renaissance subsumiert, wobei die Musik des 20. Jahrhunderts interessanterweise gelegentlich davon ausgenommen scheint.⁴

Die Tatsache, dass Komponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven sowohl die Lehrpläne des schulischen Musikunterrichts, als auch die Spielpläne der Konzerthäuser dominieren, dass sie zu Genies stilisiert wurden und dass ihre Sinfonien und Sonaten als ›absolute Musik‹ bezeichnet wurden, mag an dieser Stelle als Indiz dafür ausreichen, dass diese Komponisten und ihre Werke als Projektionsfläche für die Ideale der westlichen Gesellschaften dienten und noch immer dienen. So ist im dtv Lexikon denn auch folgender Satz zu lesen: »Der klassische Stil der drei Wiener Meister wurde vorbildlich für die gesamte abendländische Musik« (dtv Lexikon Band 10 1973: 167). Im Geniebegriff scheint sich das

- 2 Frank Hentschel (2006) hat in seiner kürzlich publizierten Untersuchung gezeigt, wie klassische Musik im Sinne bürgerlicher Ideologie instrumentalisiert wurde und Geschmack und Wertvorstellungen bis heute davon geprägt werden. Merriam (1964: 241-244) und Nettl (1998: 6-10) stellen fest, dass in der öffentlichen amerikanischen Meinung Komposition, im Sinne notierter Musik, mit bürgerlichen Wertvorstellungen wie Disziplin und Verlässlichkeit assoziiert wird, Improvisation dagegen mit Antiwerten wie Unzuverlässigkeit und der Neigung zu Alkohol- und Drogenmissbrauch.
- 3 Der Begriff »Ernste Musik« wird als höchste und somit bestbezahlte Kategorie im Katalog der Verwertungsgesellschaft GEMA genannt. Die Kriterien, nach denen die GEMA Werke einstuft, werden in Komponistenkreisen gelegentlich als willkürlich bezeichnet. So wurde ein kürzlich von einem befreundeten Komponisten eingereichtes, streng kontrapunktisch gesetztes Gitarrenquartett kurzerhand und ohne Begründung in die Kategorie U-Musik eingeordnet.
- 4 Dass »Neue Musik« nicht unbedingt die Werte der Aufklärung verkörpert, wenn beispielsweise Komponisten wie John Cage den Werkcharakter einer Komposition bewusst in Frage stellen, lässt sich leicht nachvollziehen.

Ideal des autonomen, Vernunft gesteuerten und schöpferischen Subjekts geradezu in Reinform auszudrücken, im komponierten Sonatensatz dessen notierter und somit schriftlich fixierter kreativer Ausdruck.

Der Frage, ob sich in der klassischen nordindischen Musik die Ideale der indischen Gesellschaft widerspiegeln und ob sich meine These vom Westen als einer Kultur der Komposition und von Indien als einer Kultur der Improvisation dadurch erhärten lässt, soll im Folgenden etwas detaillierter nachgegangen werden. Wie bereits angedeutet, möchte ich dazu versuchen, in der gebotenen Kürze, die Konzepte bzw. Grundprinzipien dieser Musik zu erläutern und mich anschließend dem Phänomen der Improvisation zuwenden.

Grundprinzipien der klassischen nordindischen Musik

Auf dem indischen Subkontinent existieren zwei klassische Musiktraditionen nebeneinander, die südindische, auch *karnatische* Musik genannt und die nordindische, die auch als *Hindustānī* Musik bezeichnet wird. Im Rahmen dieses Aufsatzes wird lediglich die nordindische Musik behandelt, da eine Untersuchung beider Traditionen den Rahmen sprengen würde.

Dem Einwand, dass der von mir angestrebte Kulturvergleich schon im Ansatz hinke, wo doch das Attribut ›klassisch‹ ganz offensichtlich von außen (vermutlich im Verlauf der britischen Kolonialherrschaft) an die indischen Musiktraditionen herangetragen wurde, möchte ich mit dem Argument begegnen, dass indische Musiker den Terminus ›Classical Indian Music‹ gegenüber den indischen Termini vorziehen.⁵

Um dem Vorwurf zu entgehen, dass ich, als zwar in dieser Musik geschulte, aber aufgrund meiner Abstammung dennoch kulturfremde Person, Dinge für wesentlich erachten könnte, die indische Musiker als zweitrangig betrachten und umgekehrt, werde ich den

5 In der Bibliothek der Sangeet Natak Academy, einem staatlichen Zentrum für die Förderung und Erforschung der klassischen indischen Kunstformen in New Delhi, findet sich unter der Rubrik ›Classical Music‹ die Literatur zu den beiden indischen Musiktraditionen, während eine Beethovenbiografie unter der Rubrik ›Worldmusic‹ zu suchen ist.

Inhalt eines 1983 von Radio Bremen aufgezeichneten Interviews mit dem Musiker Imrat Khan thesenartig wiedergeben, in dem dieser einem deutschen Publikum die aus seiner Sicht fundamentalen Prinzipien erläutert.

1. Klassische nordindische Musik ist alt und traditionell.
2. Klassische nordindische Musik wird in kleinen Besetzungen gespielt.
3. Klassische nordindische Musik wird oral tradiert.
4. Klassische nordindische Musik basiert auf Melodie, klassische westliche Musik auf Harmonie.
5. Klassische nordindische Musik besteht zu 90-95 Prozent aus Improvisation und nur zu fünf bis zehn Prozent aus Komposition.
6. Die Improvisation folgt den strengen Regeln von *rāg* und *tāl*.

Aus Platzgründen muss auf eine ausführliche Diskussion dieser sicherlich erklärungs- und diskussionswürdigen Thesen verzichtet werden. Lediglich die für die indische Musik so zentralen Begriffe *rāg* und *tāl* sollen im Folgenden kurz erläutert werden, da sie für das Verständnis der Musik und mit ihr der Improvisation von entscheidender Bedeutung sind.

Der Begriff *rāg* bezeichnet das der Melodiebildung zugrunde liegende Prinzip in der indischen Kunstmusik. Es handelt sich um ein melodisches Modell mit bestimmten emotionalen bzw. spirituellen Qualitäten, das auf einer Tonskala basiert und spezifische melodische Patterns und Ornamentierungen beinhaltet, welche die Grundlage für Komposition und Improvisation bilden. Zwischen 600 und 800 *rāga* sind in der nordindischen Kunstmusik bekannt, von denen etwa 200 heute in Gebrauch sind. Jeder *rāg* folgt einer gewissen melodischen ›Logik‹, wobei eine melodische Balance zwischen bestimmten Tönen innerhalb der Oktave postuliert wird. Die ›innere Logik‹ bzw. Balance eines *rāg* wird häufig erst nach langjähriger Praxis entdeckt und verstanden (vgl. Bor 1999: 1f.).

Beim *tāl* handelt es sich um das rhythmisch-metrische Konzept der klassischen indischen Musik, das dem europäischen Takt nur sehr entfernt entspricht. Die Zeitvorstellung in der indischen Musik ist zyklisch, jeder *tāl* beginnt und endet auf der ersten Zählzeit *sam* (vgl. Bor 1999: 7f.). Ob die musikalische Zeitvorstellung ihren Ursprung in der ebenfalls zyklisch gedachten kosmischen Zeitvorstel-

lung des Hinduismus findet, ist umstritten (vgl. Clayton 2000: 15-26). Dass indische und vor allem hinduistische Musiker diesen Vergleich oft bemühen, zeugt jedoch einmal mehr davon, dass Göttliches und Alltägliches auf das Engste miteinander verwoben sind (vgl. Wegner 2004: 26f.). Gebräuchlich sind in der nordindischen Kunstmusik derzeit etwa dreißig *tāla* unterschiedlicher Länge und Geschwindigkeit. Als Bekanntester ist *tīntāl* zu nennen, ein rhythmischer Zyklus mit 16 Zählzeiten (*matrā*) (vgl. Bor 1999: 7f.).

Eine Performance und mit ihr die Improvisation wird jedoch nicht nur durch die strikten Regeln von *rāg* und *tāl* determiniert, sondern folgt auch weniger strengen, musikalischen Konventionen. Dazu zählt das Einhalten bestimmter Formabschnitte oder ›Sätze‹ in vorgegebener Reihenfolge. Üblicherweise wird mit einem vollständig improvisierten, solistisch dargebotenen und nicht metrisierten Abschnitt (*ālāp*) begonnen, der in meditativer Weise die Melodiegestalt und den emotionalen Gehalt vorstellt. Daran schließt sich eine langsame, vom Perkussionsinstrument begleitete Komposition an, der ein bestimmter *tāl* zugrunde liegt. Den Abschluss bildet eine weitere schnellere Komposition. Eine andere Konvention lässt sich hieraus ableiten. Im Verlauf der Performance nimmt die musikalische Dichte mittels Steigerung von Tempo und Virtuosität kontinuierlich zu. Im Unterschied zu den Gesetzen von *rāg* und *tāl* handelt es sich bei den Konventionen jedoch nicht um Muss-, sondern um Sollbestimmungen.

Um miteinander musizieren und improvisieren zu können, müssen sich geübte Musiker lediglich auf den zu spielenden *rāg* und *tāl* verständigen, was nicht selten erst auf der Bühne, unmittelbar vor Konzertbeginn geschieht.

Was bedeutet Improvisation im Kontext der klassischen nordindischen Musik?

Wie bereits erwähnt fallen unter die musikalische bzw. musikwissenschaftliche Kategorie Improvisation so viele unterschiedliche Phänomene, dass die Frage, ob es sinnvoll sei, sie mit einem einzigen Begriff zu belegen, durchaus berechtigt erscheint (vgl. Nettl 1998: 6-12). In diesem Zusammenhang erweist es sich als vorteilhaft, dass in der klassischen nordindischen Musik Improvisation und Komposition miteinander kontrastiert werden, ja meist als einander

ausschließende Gegenpole aufgefasst werden, so wie es auch in der abendländischen Musik lange Zeit der Fall war. Dass die Grenze zwischen Komposition und Improvisation keineswegs immer so einfach zu ziehen ist, wurde bereits diskutiert. So habe ich es auch bei meinen indischen Musiklehrern gelegentlich erlebt, dass sie zu Unterrichtszwecken aus dem Stegreif einen *gat*, also eine Instrumentalkomposition erfanden bzw. improvisierten/komponierten. Allerdings stellt dies den Ausnahmefall dar. Kompositionen werden üblicherweise mit größter Sorgsamkeit, oft über Jahrhunderte hinweg tradiert.

Die kurzen *bandiś*-es (Vokalkompositionen) und *gat*-s (Instrumentalkompositionen), die jeweils zu Beginn des vom Perkussionsinstrument begleiteten Formabschnitts erklingen und im Verlauf der Performance mehrfach wiederholt werden, lassen sich von einem geübten Zuhörer nach einer kurzen Einhörphase leicht identifizieren. In einer recht typischen elfminütigen Aufnahme des *sitār*-Spielers Vilayat Khan (Khan 1982) wird die Komposition zu Beginn dreimal gespielt und im Verlauf der Aufnahme weitere fünfmal wiederholt. Insgesamt nimmt dies etwa eine Minute und 30 Sekunden in Anspruch. Der indischen Vorstellung folgend, dass Komposition und Improvisation einander ausschließende Konzepte sind, müssen die verbleibenden neuneinhalb Minuten der Improvisation zugeordnet werden, was dem angedeuteten Anteil von etwa neunzig Prozent entspricht.

Da in einem späteren Abschnitt noch detaillierter darauf einzugehen sein wird, wie sich Improvisation und Komposition voneinander und von dem dazwischen zu verortenden Konzept der Präkomposition abgrenzen lassen, soll die Frage, was Improvisation im Kontext der klassischen nordindischen Musik bedeutet, zunächst mit der zweifellos unbefriedigenden Aussage beantwortet werden, dass Improvisation all das ist, was nicht Komposition im Sinne von *bandiś* oder *gat* ist.

Welche Strategien spielen bei der Improvisation eine Rolle?

Als aufmerksamer Musikhörer muss man nur einige Konzertmitschnitte indischer Musiker hören oder sie noch besser live erleben, um zu erkennen, dass ihre Improvisationen einem einfachen, uns

auch aus westlichen Musikstilen bekannten Prinzip folgen, nämlich dem Spiel mit Erwartungen, also einer ausgewogenen Mischung aus Erwartungserzeugung, -erfüllung und -enttäuschung. Die grundsätzliche Einfachheit des Prinzips darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich dessen Ausführung äußerst komplex gestalten kann.

Erzeugt werden diese Erwartungen einerseits durch die dem Publikum wohl bekannten Rahmenbedingungen, also dem Regelwerk aus *rāg* und *tāl*, sowie den sonstigen musikalischen Konventionen, andererseits mittels bestimmter musikalischer Strategien. Als einfaches Beispiel wäre hier die Wiederholung zu nennen, also die periodische Wiederkehr bestimmter Versatzstücke, die dem Zuhörer auf der einen Seite Orientierung verleiht, auf der anderen Seite die Erwartung einer erneuten Wiederholung hervorruft.

Um zu verstehen, wie das Spiel mit den Erwartungen im Einzelnen funktioniert, bietet sich methodisch folgende Möglichkeit an. Man transkribiert zunächst eine hinreichende Anzahl von Aufnahmen, analysiert diese auf Basis der indischen Musiktheorie und konfrontiert die Ausführenden anschließend mit den Ergebnissen und Interpretationen. Vor allem der letzte Punkt ist jedoch häufig mit Schwierigkeiten verbunden, doch dazu später mehr.

Da detaillierte Transkriptionen und Analysen im Rahmen dieses Aufsatzes keinen Raum finden können, werde ich mich mit einigen wenigen Beispielen begnügen, die teils aus eigener Erfahrung stammen, teils auf Untersuchungen anderer Musikwissenschaftler basieren (vgl. Slawek 1998, 2000). Dass sich auf diese Weise keinesfalls das komplette ›Improvisationsrepertoire‹ eines oder gar mehrerer Musiker erfassen lässt, liegt in der Natur der Sache. Die hinter der klingenden Musik vermuteten Strategien sollten sich auf diese Weise aber dennoch nachweisen lassen.

Musik ist mehr als die Summe ihrer Einzelteile. Diesem Satz würde vermutlich die überwältigende Mehrheit der Musiker und Musikliebhaber zustimmen. Es ist beinahe müßig zu erwähnen, dass Musik erst durch das komplexe Zusammenspiel vieler physikalischer, psychologischer, sozialer und kultureller Faktoren entsteht. Sie im Rahmen einer musikanalytischen Untersuchung dennoch in verschiedene Parameter zu unterteilen, erscheint mir insofern sinnvoll, als sich auf diese Weise die Komplexität musikalischer Phänomene sprachlich besser darstellen lässt.

Die Strategien, die dem Spiel mit Erwartungen zugrunde liegen, werden im Folgenden nach primären, sekundären und außermusika-

lischen Parametern unterschieden. Zu den primären Parametern zähle ich die für die indische Musik fundamentalen Prinzipien von Melodie und Rhythmus, zu den sekundären die Prinzipien der klanglichen Realisierung wie Phrasierung, Dynamik, Klangfarbe usw. und zu den außermusikalischen alle Formen von interaktiven Momenten.

Primäre musikalische Parameter

Eine *rāg* Performance beginnt, wie bereits erwähnt, in aller Regel mit dem solistisch dargebotenen, vollständig improvisierten Formteil *ālāp*, der eine langsame und meditative Exposition des *rāg* darstellt. Viele *rāga* ähneln sich stark in Bezug auf ihre Melodiegestalt und beinhalten teilweise denselben Tonvorrat. In diesem Fall sind sie nur durch bestimmte melodische Phrasen und/oder die spezifische Behandlung einzelner Töne voneinander zu unterscheiden wie beispielsweise Ornamentierungen. Traditionell sollte ein *rāg* innerhalb der ersten paar Sekunden einer Performance eindeutig zu identifizieren sein. Um Spannung zu erzeugen, wird die Identifizierbarkeit des *rāg* gelegentlich bewusst hinausgezögert, indem ein Ton (bzw. ein Ornament) zurückgehalten wird. Er klingt der entscheidende Ton dann nach einiger Zeit, so löst sich die Spannung unmittelbar, was beim indischen Publikum häufig zu lautem Raunen oder begeisterten Zwischenrufe führt. Der Konzertmitschnitt des *Rāg Mārū Bihāg*, gespielt von dem *sitār*-Spieler Nikhil Banerjee liefert hierfür ein eindruckliches Beispiel (Banerjee 2004). Erst nach 6 Minuten 45 Sekunden erklingt der Identifikationston, der dem *rāg* zu seiner vollständigen Melodiegestalt verhilft. Bereits einige Zeit vorher ist im Publikum deutliche Unruhe zu hören, die sich an der entscheidenden Stelle zu lauten *kyā bat* Rufen (sinngemäß ›bravo‹) steigert und sofort wieder konzentrierter Ruhe weicht.

Eine weitere Möglichkeit melodischer Improvisation besteht darin, einzelne Töne mittels Umspielen oder Verzieren auf unterschiedlichste Weisen zu präsentieren. Nicht selten wird hierbei ein einziger Ton über einen Zeitraum von bis zu zehn Minuten vorgestellt, ohne dass sich je eine Phrase wiederholte. Diese Form der Improvisation, die mit der (melodischen) Ausgestaltung der *rāg* Merkmale spielt, wird *rāg-vistār*, sinngemäß ›Entwicklung des *rāg*‹ genannt.

Dem *ālāp* folgt eine Komposition. Im Gegensatz zum *ālāp* ist jede Komposition metrisiert, also in einem *tāl* gesetzt, der vom Perkussionsinstrument *tablā* markiert wird. Nachdem die sich häufig nur über einen *tāl*-Zyklus erstreckende Komposition einige Male vorgestellt wurde, beginnt die Improvisation, während die *tablā* weiterhin den Grundrhythmus des *tāl*, den so genannten *theḱā* spielt. Die *tablā* Begleitung dient somit zur metrischen Orientierung sowohl für den improvisierenden Musiker, als auch für die Zuhörer, von denen viele bemüht sind, den *theḱā* mitzuklatschen.

Eine häufig angewandte Improvisationsstrategie besteht nun darin, die Zuhörer aus dem metrischen Gleichgewicht zu bringen, also die Illusion eines Metrum- oder Tempowechsels zu erzeugen, um anschließend, möglichst auf der ersten Zählzeit eines neuen *tāl* Zyklus erneut in den Zustand des spannungsarmen metrischen Gleichgewichts zurückzukehren.

Um dies zu erreichen, werden beispielsweise bereits bekannte musikalische Phrasen, etwa die Komposition, unter Beibehaltung der ursprünglichen Melodiegestalt gestaucht oder gestreckt. Statt auf der ersten Zählzeit beginnt die Phrase also möglicherweise auf der fünften und muss dementsprechend schneller gespielt werden, um auf der Eins des nächsten Zyklus zu landen. Präzise Rechenarbeit bzw. ein sehr gutes zeitliches Vorstellungsvermögen sind unabdingbare Voraussetzungen hierfür (vgl. Slawek 1998: 358-363).

Eine ähnliche Strategie basiert auf Betonungsverschiebungen. Normalerweise betonte Zählzeiten werden unbetont gelassen, Synkopierungen hingegen exponiert, was zu kontrametrischen Empfindungen führt und häufig selbst geübte Zuhörer zwingt, gegen den eigentlichen Puls mitzuklatschen. Nach einer gewissen Zeit der rhythmischen Improvisation kehren die Musiker wieder gemeinsam in den regulären Betonungszyklus zurück, wodurch sich die absichtlich herbeigeführte Spannung wieder auflöst.

Um einen improvisierten Abschnitt mit einer Klimax abzuschließen und gleichzeitig zur folgenden, spannungsärmeren Musik (i.d.R. der bereits bekannten Komposition) überzuleiten, hat sich eine bestimmte Improvisationsstrategie beinahe schon zur Konvention entwickelt, der *tihāī*. Es handelt sich hierbei um eine rhythmische Formel, die dreimal wiederholt wird und mit ihrer letzten Note auf der ersten Zählzeit eines *tāl*-Zyklus endet. Viele indische Musiker verbringen Jahre ihrer Ausbildung damit, unzählige *tihāī*-s zu berechnen und auswendig zu lernen, die es ihnen ermöglichen, von

jeder beliebigen Stelle im *tāl*-Zyklus auf elegante Art und Weise zur Eins zurückzukehren.

Es lässt sich zu Recht fragen, ob hier nicht anstelle von Improvisation besser von Präkomposition zu sprechen sei. Dem soll jedoch an späterer Stelle nachgegangen werden.

Sekundäre musikalische Parameter

Wie im Bereich der primären musikalischen Parameter existiert auch bei den sekundären eine Vielzahl von Einzelstrategien, die, komplett darzustellen, ein ganzes Buch füllen würde. Anhand eines kleinen Beispiels kann aber verdeutlicht werden, was mit Improvisation in diesem Bereich gemeint ist.

Geschwindigkeit und Virtuosität sind unter indischen Musikern gefragte Fähigkeiten. Ein über mehrere *tāl*-Zyklen gespielter oder gesungener *sapāt tān*, also eine virtuose Passage in rasendem Tempo über drei Oktaven, wird von den Zuhörern meist mit großem Wohlwollen quittiert. Zur besonderen Spannungsentladung kommt es jedoch, wenn die Passage ein unerwartetes Ende findet, beispielsweise durch die Verwendung einiger lang gezogener und ruhiger Töne. Anstatt mit einem virtuoson Crescendo abzuschließen (Erwartungshaltung), kann ein solches, durch Kontrastierung vor allem sekundärer musikalischer Parameter herbeigeführtes Ende (Erwartungsenttäuschung) bei gekonntem Einsatz beinahe eine emotionale Explosion seitens der Zuhörer provozieren. Der bereits erwähnte *sitār*-Spieler Vilayat Khan entpuppt sich auf diesem Gebiet als wahrer Meister seines Fachs. Die Publikumsreaktionen, die ich bei Konzerten beobachten bzw. bei Konzertmitschnitten hören konnte, erinnerten gelegentlich an Szenen bei Rock- oder Popkonzerten. Menschen sprangen von ihren Stühlen auf, stöhnten laut oder begannen zu weinen.

Dass den sekundären Parametern, die selbstverständlich nicht unabhängig von den primären Parametern Melodie und Rhythmus existieren können, ein separater Punkt gewidmet ist, liegt an den Möglichkeiten, die sie bieten, um das musikalische Geschehen zu variieren und interessant zu gestalten.

Außermusikalische Parameter⁶

Improvisation ist in der indischen Musik undenkbar ohne interaktive Momente, wobei sich die Interaktion nicht nur auf die rein musikalische Kommunikation zwischen den Ausführenden beschränkt, sondern sich ebenso häufig zwischen Musikern und Publikum oder auch zwischen Musikern und Außenwelt vollzieht. Zu allen drei Aspekten lassen sich, bei Konzertmitschnitten vor indischem Publikum, zahlreiche Beispiele finden.

Die Behauptung, dass Musiker, um gemeinsam zu improvisieren, auch interagieren müssen, erscheint zunächst banal. In der klassischen indischen Musik findet man jedoch einen besonders hohen Grad an Interaktion. In der Regel wechseln sich Sänger bzw. Instrumentalist und Perkussionist beim Improvisieren ab. Auf das improvisatorische Material des Vorgängers wird dabei gerne zurückgegriffen. Häufig entstehen auf diese Weise spontane Frage- und Antwort-Spiele, Imitationen oder auch kollektive Improvisationen. Grundsätzlich wird Sängern und Instrumentalisten in ihrer musikalischen Ausbildung empfohlen, ein paar Jahre das *tablā*-Spiel zu erlernen, um die rhythmische Fähigkeit zu schulen und adäquat auf den Begleiter reagieren zu können. In der Regel sorgt der *guru* dafür, dass seine Schüler bereits in einem frühen Ausbildungsstadium mit einem Trommelbegleiter üben, um die Aufmerksamkeit auf die musikalische Interaktion zu lenken.

Der *sitār*-Spieler Imrat Khan, der in der Vergangenheit häufig mit seinen Söhnen auftrat, merkt in dem bereits erwähnten Interview von 1983 an, dass sie nach Jahren gemeinsamen Übens in der Lage seien, »to read each others' minds« (Khan 1983). Der Konzertmitschnitt, in dessen Rahmen das Interview aufgezeichnet wurde, scheint diese Aussage auf eindruckliche Weise zu bestäti-

6 Diese auf Kommunikation und Interaktion beruhenden Parameter als außermusikalisch zu bezeichnen, mag insofern verfehlt erscheinen, als sie selbstverständlich in der Musik niederschlagen. Mit dem Begriff soll jedoch angedeutet werden, dass die Signale, auf denen die Kommunikation beruht, nicht musikalischer Natur sein müssen. Im Gegensatz zu den primären und sekundären Parametern lassen sich die Auswirkungen im klanglichen Geschehen daher auch nicht unbedingt nachweisen. So kann ein Musiker zwar beispielsweise auf die Mimik seines Kollegen musikalisch reagieren, nachvollziehen lässt sich dies anhand einer Schallaufnahme jedoch nicht.

gen. Die drei *sitār* (eine für die klassische nordindische Musik ungewöhnlich große Besetzung) fügen sich hier zu einem organischen Ganzen zusammen, ohne dass der Eindruck des Einstudierten entstünde (Khan, Imrat/Khan, Nishad/Khan, Irshad/Khan, Shafaatullah 1983).

Die Positionierung der Musiker auf der Bühne ist stets so angelegt, dass sie einander im Blickfeld haben, um so möglichst schnell und spontan auf den anderen reagieren zu können. Selbst beim solistisch dargebotenen *ālāp*, ist der begleitende Musiker grundsätzlich mit auf der Bühne und selbst im Tonstudio hält er sich, meinen Erfahrungen nach, hinter der verglasten Studiowand im Sichtfeld des Kollegen auf, um mittels Blickkontakt mit ihm zu interagieren.

Anders als das westliche Publikum verstehen sich Inder nicht als stille Zuhörer, sondern als integrativen Bestandteil einer Darbietung klassischer Musik. Laute Zwischenrufe, bewunderndes Zischen, spontanes Klatschen und das obligatorische zustimmende Schütteln der Köpfe gehören zum Konzertalltag. Die Musiker reagieren in der Regel auf die Äußerungen des Publikums, sei es indem sie besonders gefällige Passagen immer weiter ausbauen oder die Performance kurzfristig unterbrechen, um das Publikum über die Herkunft einer besonders alten Komposition zu unterrichten. Als besondere Gefälligkeit an ein begeistertes Publikum gilt es, wenn Instrumentalisten Melodiepassagen zunächst singen, bevor sie diese auf ihrem Instrument wiedergeben. Dadurch wird der vokale Ursprung der klassischen nordindischen Musik lebendig demonstriert und unterstrichen.

Ein eindringliches Beispiel hierfür liefert ein Konzertmitschnitt des *sitār*-Spielers Vilayat Khan aus dem Jahr 1985 in Kolkata. Durch seinen vokalen und instrumentalen Vortrag des *Rāg Bhairavī* versetzt er das Publikum derart in Ekstase, dass der abschließende Applaus beinahe wie eine Erlösung klingt. Erreicht wird dies vor allem dadurch, dass er den Zuhörern Passagen, die diese zu besonderen Beifallsbekundungen hinreißen, immer wieder in neuen Varianten präsentiert (Khan 1985).

Klassische nordindische Musik zielt in erster Linie darauf ab, bestimmte emotionale Zustände zu kreieren. Die gesamte ästhetische Theorie der nordindischen Kunstmusik beschäftigt sich mit Fragen der Emotionalität und der Erzeugung von Stimmungen (vgl. Schmidt 2006: 1-3). Indische Musiker sind der festen Überzeugung, dass sie vor allem dann außergewöhnlich gute Konzerte spielen,

wenn sie selbst guter Stimmung sind. Das Setting spielt daher eine große Rolle: Gute Akustik, ein geduldiger und freundlicher Ton-techniker und eine bequeme und ruhige Garderobe mit bereitgestellten Getränken stellen Faktoren dar, welche die Qualität eines Konzerts beträchtlich steigern können. Dass man als Mensch mit seiner Umwelt interagiert, ist selbstverständlich, doch bei indischen Musikern schlagen sich Einflüsse der Umgebung häufig unmittelbar in der Musik nieder. Berühmt ist beispielsweise ein Konzert Vilayat Khans aus den 1970er Jahren, bei dem die Quarte eines aus der Ferne erklingenden Martinshorns als Motiv für eine Fülle von Varianten diente.⁷

Improvisation, Komposition und Präkomposition

Es wurde bereits angedeutet, dass die Anwendbarkeit des Begriffs Improvisation auf die klassische nordindische Kunstmusik nicht unumstritten ist: Wenn Musiker, wie oben erwähnt, hunderte von *tihāī-s* berechnen und memorieren, kann von spontaner Erfindung und Realisierung ganz offensichtlich keine Rede sein. Des Weiteren weisen Widdess und Nooshin zu Recht darauf hin, dass sich in den vormodernen, musiktheoretischen Quellen kein expliziter Hinweis auf das Konzept der Improvisation findet (vgl. Widdess/Nooshin 2006: 105f.). Selbst in der zeitgenössischen indischen Musiktheorie existiert kein äquivalenter Begriff zur Improvisation⁸, dafür jedoch eine Reihe von Termini, die abhängig vom Stil, bestimmte Aspekte einer Performance bezeichnen, über deren Ausgestaltung das Können und die Kreativität der Musiker entscheiden. Ob diese jedoch improvisiert werden oder zu Hause minutiös geplant, memoriert und anschließend aus dem Gedächtnis gespielt werden, ist vom Höreindruck allein zunächst nicht zu entscheiden.

7 Obwohl mir diese Anekdote mehrfach von verschiedenen Leuten erzählt wurde, ist es mir leider nie gelungen, einen Mitschnitt dieses Konzertes zu hören.

8 Widdess und Nooshin erwähnen zwar den Begriff *upaj* (Idee, Erfindung) (vgl. Widdess/Nooshin 2006: 106). Von meinen Lehrern wurde dieser Ausdruck jedoch nie verwendet.

Auch in der Unterrichtspraxis spielt das Diskutieren oder systematische Lehren von Improvisation keine Rolle. In den 17 Jahren meiner musikalischen Ausbildung habe ich, äußerst selten und nur dank insistierender Nachfrage, gelegentlich einen versteckten Hinweis auf die Entwicklung von Improvisationsstrategien erhalten.

Demgegenüber steht der im Kapitel über die Grundprinzipien der klassischen nordindischen Musik erwähnte und von vielen Musikern bestätigte Satz Imrat Khans, dass 90 bis 95 Prozent der nordindischen Kunstmusik improvisiert seien. Aber selbst diese Aussage erscheint insofern zweifelhaft, als indische Musiker keinen Widerspruch darin sehen, ihren Schülern vorfabrizierte *tān-s* und *tihā-s* zu vermitteln und diese gleichzeitig als improvisiert zu bezeichnen. Bleiben also von den stolzen 95 Prozent lediglich die wenigen von mir angeführten Beispiele über Improvisation und Interaktion übrig?⁹

Eingangs wurden Komposition und Improvisation in der klassischen nordindischen Musik als opponierende Konzepte vorgestellt. Es wurde weiterhin erwähnt, dass Kompositionen im Sinne von *gat-s* bzw. *bandīś-es* anhand ihrer musikalischen Struktur, ihrer Position innerhalb der Performance und der Art und Weise ihrer Tradierung verhältnismäßig leicht und eindeutig zu identifizieren seien. In diesem Sinne wurde, Imrat Khans Aussage folgend, als Improvisation all das bezeichnet, was nicht Komposition ist. Um nun zu einer eindeutigen Bewertung bezüglich der Improvisation zu gelangen, müssen die als improvisiert angenommenen Abschnitte auf vorgefertigte, also präkomponierte Strukturen hin untersucht werden. Die anhand der Improvisationsstrategien getroffene Einteilung der Musik in primäre, sekundäre und außermusikalische Parameter möchte ich hierzu beibehalten.

Sowohl Präkomposition als auch Improvisation beruhen in der klassischen nordindischen Musik auf dem Prinzip eines Baukastens, wie ich in meiner Unterrichtspraxis feststellen konnte. Schüler erlernen im Verlauf der Jahre von ihren Lehrern unzählige, kleine, vorgefertigte Bausteine wie beispielsweise *tān-s* und *tihā-s* verschiedener Länge und Geschwindigkeit, sowie zahlreiche Varianten von Tonkombinationen, Anschlagspattern usw.

9 Die Reaktion eines Publikums oder das akustische Umfeld eines Auftrittsortes lassen sich tatsächlich nur schwerlich vorhersehen.

Zur Unterscheidung zwischen Präkomposition und Improvisation im Bereich der primären musikalischen Parameter sei daher eine graduelle Abstufung im Bereich der Flexibilität vorgeschlagen. Demnach wären als präkomponierte Strukturen solche zu verstehen, die in beiden primären musikalischen Parametern (d.h. Melodie und Rhythmus) fixiert sind, wogegen bei improvisierten Strukturen höchstens ein primärer Parameter feststeht. Während also vorfabrizierte *tān-s* und *tihāī-s*, sprich in Melodie und Rhythmus festgelegte Pattern der Präkomposition zuzurechnen wären, bestünde Improvisation beispielsweise darin, verschiedene rhythmische und/oder melodische Varianten einer mathematischen *tihāī*-Formel ad hoc zu realisieren.

Das für die Improvisation entscheidende Kriterium der Spontaneität (vgl. Nettl 1998: 10-12) wird durch die Differenzierung zwischen Präkomposition und Improvisation nicht angetastet. So wäre selbst die spontane Kombination zweier präkomponierter Bausteine der Improvisation zuzurechnen, da aus der Kombination eine neue, größere Struktur entstünde, deren melodisch-rhythmische Gestalt vorher nicht abzusehen war.

Ob einzelne Passagen oder ganze Performances dem einen oder anderen Bereich zuzurechnen sind, lässt sich durch einen spontanen Höreindruck nicht entscheiden. Erst analytisches Hören (und eventuell das Transkribieren) einer größeren Anzahl von Aufnahmen ein und desselben Musikers oder noch besser die Beobachtung seiner Übungsroutine lassen Rückschlüsse auf die improvisierten bzw. präkomponierten Anteile seiner Musik zu.

Die Qualität eines Musikers ist nicht zuletzt davon abhängig, über wie viele Improvisationsbausteine er verfügt und wie flexibel er im Umgang mit dem Material ist. Bei fast allen Musikern lassen sich bestimmte Strukturen, wie beispielsweise die rhythmische Organisation von *tān-s* immer wieder feststellen. Dennoch überraschen manche Musiker nicht nur eingefleischte Anhänger, sondern – nach eigener Aussage – auch sich selbst immer wieder aufs Neue.

Auch Variationen im Bereich der klanglichen Gestaltung (sekundäre Parameter) werden in der Unterrichtspraxis anhand vorgefertigter Strukturen eingeübt. Mit der Zeit scheint sich durch die Kontrastierung, beispielsweise im Bereich der Dynamik, ein Gefühl dafür einzustellen, an welchen Stellen einer Performance bestimmte Strategien gut oder weniger gut funktionieren. Wie im Bereich der primären Parameter lassen sich hier im Vergleich zahlreicher

Aufnahmen ein und desselben Musikers manche Varianten bestimmter Kontrastierungen immer wieder feststellen, was auf präkomponierte Strukturen hinweist. Da sie jedoch nicht unabhängig von den primären Parametern Melodie und Rhythmus existieren, erscheint eine separate Betrachtungsweise wenig sinnvoll.

Im Bereich der außermusikalischen Parameter scheidet die Möglichkeit der Präkomposition ohnehin fast aus, obwohl gelegentlich ein von allen Musikern simultan gespielter *tihāī*, der die Performance abschließt, vorher eingeübt wird, um eine stimmige Klimax zu erreichen. Da die Ensembles in der Regel aus wechselnden Musikern bestehen, sind Absprachen aber ansonsten unüblich. Die Sensibilität, die indische Musiker im Bezug auf den Kontext der Performance beweisen, spricht daher deutlich für ihre große Flexibilität und damit für ihre improvisatorischen Fähigkeiten.

Fragt man indische Musiker, was sie eigentlich tun, wenn sie improvisieren oder konfrontiert man sie mit Analysen ihrer Aufnahmen, fallen die Antworten in den seltensten Fällen musikanalytisch verwertbar aus. So sprechen erfahrene Musiker gerne davon, dass die Musik einfach durch sie hindurch geschehe, ohne dass sie großen Anteil daran hätten oder dass sie sich beim Improvisieren in einer Art Trancezustand befinden und ihnen gar nicht bewusst ist, was mit ihnen und um sie herum geschieht (vgl. Shankar 2002: DVD1).

Dies lässt sich auf zweierlei Art deuten, entweder als Strategie, um die Musik zu mystifizieren und die Geheimnisse des Improvisierens vor dem Fragenden zu verbergen, oder aber – und dies bestätigt meinen Eindruck im Umgang mit indischen Musikern – die Improvisation vollzieht sich quasi ›am Intellekt vorbei‹. Durch jahrelange Übungspraxis werden Improvisationsbausteine soweit inkorporiert, dass die Entscheidung, wie eine musikalische Idee zu realisieren sei, reflexartig gefällt wird. Musikalische bzw. improvisatorische Entscheidungen laufen dadurch unbewusst ab und sind nachträglich nur schwerlich intellektuell zu erklären. Mein *sitār*-Lehrer Subroto Roy Chowdhury antwortete einmal auf die Frage, ob er vor einem großen oder wichtigen Konzert aufgeregt sei, mit der erstaunten Gegenfrage, warum er aufgeregt sein solle, er übe schließlich jeden Tag mehrere Stunden. Bei Konzerten sei er vielmehr darauf gespannt, was wohl diesmal aus ihm herauskommen werde.

Die indische Unterrichtspraxis untermauert die These der Inkorporation. Von der ersten Stunde an wird Musik sinnlich erlebbar ge-

staltet. Passagen müssen von Instrumentalschülern meist erst gesungen werden, bevor sie auf dem Instrument umgesetzt werden, Perkussionisten müssen ihre Trommelpatterns erst mit den richtigen Trommelsilben rezitieren können, bevor sie sich ans Instrument setzen dürfen. Die oft seltsam anmutenden Bewegungen, die von Sängern ausgeführt werden, sollen zum einen die Tonproduktion unterstützen, zum anderen das Gesungene gestisch unterstreichen und das körperliche Empfinden der Musik steigern. Größter Wert wird auf die korrekte Imitation der vom *guru* vorgegebenen Passagen gelegt. Das Fragen und Erläutern, das Planen und Abwägen sowie Diskussionen musikalischer Strukturen oder musiktheoretischer Probleme – pädagogische Konzepte, die in der westlichen Musikerausbildung als wesentlich erachtet werden – finden hier kaum Platz. In einem fortgeschrittenen Stadium beginnt der Schüler unter der Anleitung des Lehrers, einzelne, zunächst kleine Passagen zu variieren. Dabei wird er vom Lehrer so lange diskussionslos (!) korrigiert, bis dieser mit dem Ergebnis zufrieden ist. Die beinahe schon antiintellektuelle Methode der Imitation bei gleichzeitig gesteigertem sinnlichen Erlebnis der Musik scheint, so seltsam das der westlichen Vorstellung von Musikpädagogik vorkommen mag, eine äußerst effiziente Methode zu sein, die Sinne und das emotionale, unbewusste Verständnis des Schülers dafür zu schärfen, was im Rahmen eines *rāg* machbar und ästhetisch ansprechend ist und was nicht.

Aus welchen Gründen wird improvisiert?

Der Frage, warum in der klassischen nordindischen Musik überhaupt improvisiert wird bzw. warum die Improvisation in ihr eine so herausragende Stellung einnimmt, ist bisher kaum nachgegangen worden. Das ist insofern nicht verwunderlich, als meines Wissens, sowohl historische als auch moderne Quellen kaum dazu Stellung nehmen. Dass ein analoger Begriff für Improvisation in der indischen Musikterminologie nicht vorhanden ist, wurde bereits erwähnt. Für die indischen Musiker der Gegenwart scheint Improvisation ein so selbstverständlicher Bestandteil ihrer musikalischen Praxis zu sein, dass auch aus dieser Richtung kaum Aufklärung zu erwarten ist. Da die Frage für meine These vom Westen als einer Kultur der Komposition und Indien als einer Kultur der Improvisation jedoch von entscheidender Bedeutung ist, werde ich versuchen,

ihr mit einer teils auf Spekulationen, teils auf Indizien aufgebauten Argumentation nachzugehen. Die Ergebnisse möchte ich daher auch nicht als endgültige Fakten verstanden wissen, sondern als Anregung zu einer weiterführenden Diskussion.

Fünf Faktoren scheinen mir für die Stellung und Entwicklung der Improvisation in der klassischen nordindischen Musik von ausschlaggebender Bedeutung zu sein.

- (Musik-)historische Faktoren
- Sozioökonomische Faktoren
- Technische Faktoren
- Religiös-kulturelle Faktoren
- Psychologische Faktoren

Die getrennte Betrachtungsweise dieser Faktoren erfolgt aus Gründen der Übersichtlichkeit, wenngleich sie in Wirklichkeit sicherlich einander bedingen und voneinander abhängig sind.

(Musik-)historische Faktoren

Ein, wenn auch nur oberflächlicher Blick auf die Geschichte der klassischen nordindischen Musik zeigt, dass der improvisierte Anteil an der Musik keineswegs immer so hoch war wie heute, wenngleich sich in musikhistorischen Quellen nur indirekte Hinweise darauf finden lassen.

Historische Quellen belegen einerseits, dass die Performance eines *rāg* im 16. und 17. Jahrhundert nur einen Bruchteil der Zeit heutiger Performances in Anspruch nahm (vgl. Sanyal/Widdess 2004: 45-59). Andererseits sind von vielen heute noch gebräuchlichen Kompositionen aus dieser Zeit nur die ersten beiden von vier mündlich überlieferten Abschnitten erhalten. Zieht man also in Betracht, dass die Performances kürzer, die Kompositionen gleichzeitig länger waren, lässt sich hieraus schlussfolgern, dass der komponierte Anteil gegenüber dem improvisierten deutlich mehr Raum einnahm.

Etwa seit der Zeit des Mogulkaisers Akbar (1556-1605) wird die klassische nordindische Musik in familiären Traditionslinien (*gharāna*) gelehrt, die entweder nach dem jeweiligen Gründer der Tradition oder nach dem Entstehungsort benannt werden. Bis in die heutige Zeit ist die Zugehörigkeit fast aller Musiker der nordindi-

schen Kunstmusik zu einem bestimmten *gharāna* anhand von musikalischen Merkmalen wie Stimmproduktion, Applikation von Melismen, Sing- und Spieltechniken, Instrumentation, Repertoire der *rāga* usw. zu erkennen. Es ist davon auszugehen, dass eine Spezialisierung auf bestimmte Aspekte der *rāg*-Performance bereits im 16. Jahrhundert stattgefunden hat, die durch das relativ hermetische abgeschlossene *gharāna*-System immer weiter vorangetrieben wurde (vgl. Sanyal/Widdess 2004: 61-94). Dass diese Spezialisierung auch Einfluss auf die Entwicklung der Improvisation nahm, ist anzunehmen, da bestimmte improvisierte Formteile bzw. Improvisationstechniken in unterschiedlich starker Ausprägung in den verschiedenen *gharāna* existieren.

Die musikalische Form ist im älteren *dhrupad*-Stil insofern weit strenger als in den späteren musikalischen Formen, da sie den Musikern deutlich weniger Gestaltungsspielraum überlässt. Die strikten musikalischen Kriterien, denen die Musiker zu folgen hatten, werden heute oftmals als Hauptgrund dafür angeführt, dass der *dhrupad* im 18. Jahrhundert durch den heute wesentlich populäreren *khyāl*-Stil abgelöst wurde (vgl. Sanyal/Widdess 2004: 53-55). Der *Urdu*-Begriff *khyāl* bedeutet übersetzt Imagination oder Fantasie. Der *khyāl* unterscheidet sich vom *dhrupad* vor allem dadurch, dass viele formale Kriterien aufgebrochen und außer Kraft gesetzt wurden, wodurch Raum für individuelle Ausdrucksmöglichkeiten entstand (vgl. Kuckertz 1996: 696-698). Heute ist der *khyāl* die am stärksten von Improvisation durchsetzte Form der klassischen nordindischen Musik.

Neben der Notwendigkeit, verloren gegangene Teile von Kompositionen zu ersetzen, scheinen also eine voranschreitende Spezialisierung und die Entwicklung neuer musikalischer Formen nachhaltigen Einfluss auf die Entfaltung der Improvisation ausgeübt zu haben.

Sozioökonomische Faktoren

Der Einfluss sozioökonomischer Faktoren auf die musikalische Praxis der klassischen nordindischen Musik wurde bisher kaum untersucht. Anhand von zwei Beispielen möchte ich andeuten, was hiermit gemeint ist.

Mit der Machtübernahme der Moguln etablierte sich in Nordindien ein komplexes und hoch spezialisiertes höfisches Herrschafts-

system. Musiker lebten und lehrten an den Höfen als Angestellte der jeweiligen Fürsten. Die im Gegensatz zu anderen Berufsgruppen ungewöhnlich starke Fluktuation der Musiker zwischen den einzelnen Höfen und die historischen Beschreibungen der Publikumswirksamkeit einzelner Musiker werfen als Hinweis auf die große Nachfrage nach Virtuosität und kreativem individuellen, also auch improvisatorischen Ausdruck (vgl. Sanyal/Widdess 2004: 47f.). Der sagenumwobene Hofmusiker Mian Tansen gibt das beste Beispiel hierfür ab. An Akbars Hof galt er als eines der Hofjuwelen, seine Performances wurden von den Chronisten als so hinreißend beschrieben, dass er vermutlich schon zu Lebzeiten zur Legende wurde (vgl. Sanyal/Widdess 2004: 45-49; Tyagi 1997: 137).

Die Auflösung der letzten Fürstenhöfe durch die Briten im frühen 20. Jahrhundert dürfte ebenfalls erheblichen Einfluss auf die Improvisation ausgeübt haben. Fürstlicher Protektion beraubt waren die Musiker nun gezwungen, ihr Brot als freischaffende Künstler zu verdienen und vor einem vorwiegend bürgerlichen Publikum zu bestehen (vgl. Hamilton 1989: 8-17). Gerade hier vermute ich eine starke Triebfeder für die Entwicklung der Improvisation, vor allem in Richtung Virtuosität. Der Trend ist im Vergleich von Aufnahmen des frühen und des späten 20. Jahrhunderts feststellbar und hält bis heute an. Die jüngere Generation von Musikern scheint oftmals so sehr auf Virtuosität und Geschwindigkeit fokussiert zu sein, dass einige, für klassische nordindische Musik wesentliche Aspekte, wie beispielsweise die korrekte Applikation charakteristischer Melismen dabei verloren gehen.

Technische Faktoren

Die Auswirkungen von technischen Neuerungen, wie beispielsweise der Entwicklung von Aufnahmetechniken und der Verbesserung von Instrumenten, auf die Musik sind anhand von Aufnahmen gut nachzuweisen. Je ein Beispiel mag dies illustrieren.

Der *sitār*-Spieler Buddhaditya Mukherjee wird manchmal scherzhaft als bester Schüler Vilayat Khans bezeichnet, obwohl er nie Unterricht von diesem erhalten hat. Seinen Stil, der eindeutig in dieser Tradition steht, hat er sich anhand von Schallaufnahmen erarbeitet, worüber Vilayat Khan sehr verärgert gewesen sein soll, wie ich mehrfach von indischen Musikern erfahren habe.

Der *sitār*-Stil dieser Tradition, der als Besonderheit extrem viele Gleitbewegungen auf der Hauptsaiten des Instruments aufweist, wurde erst durch eine Verbesserung der Instrumente Mitte des 20. Jahrhunderts möglich. Die Verwendung von Stahlsaiten und einer dickeren Decke produziert einen Ton mit langem Sustain, ohne den die vielen mikrotonalen Nuancen unmöglich zu spielen wären (vgl. Slawek 2000: 11-16).

Religiös-kulturelle Faktoren

Die Bedeutung und vor allem Wertschätzung der Improvisation lässt sich anhand musikhistorischer, sozioökonomischer und technischer Überlegungen allein sicherlich nicht erklären. Die unter diesen drei Punkten zusammengefassten Argumente könnten, auf den Westen angewandt und dafür leicht modifiziert, schließlich auch als Triebfedern für die Entwicklung einer Kompositionspraxis angeführt werden.¹⁰

Verstehen lässt sich Hinwendung zur Improvisation nur vor dem Hintergrund einiger musikspezifischer Überlegungen, die eine grundsätzliche kulturelle Differenz zwischen der Musikauffassung des Abendlandes und Indiens offenbaren.

Ein *rāg* gilt, im Gegensatz zu einem von Menschenhand erschaffenen musikalischen Werk, als a priori existent. Er ist ein lebendiges Wesen mit menschlichen bzw. göttlichen Attributen und einem expliziten emotionalen Charakter. Als solcher kann er nicht erschaffen oder komponiert, sondern bestenfalls entdeckt und zum Vorschein gebracht werden (vgl. Schmidt 2006: 5-13). Im hinduistischen Schrifttum wird unterschieden zwischen *śruti* (das Gehörte, also das von Sehern offenbarte Wissen) und *smṛti* (das Erinnernte, also das von Menschen verfasste Wissen) (vgl. Michaels 1998: 69). Der *guru*, der spirituelle bzw. musikalische Lehrer, wird wie ein

10 So entwickelte sich aus der Notation, die ursprünglich der Memorierbarkeit diente, eine Technik, die eine komplexe, mehrstimmige Kompositionspraxis erst ermöglichte. Überkommene Kompositionsregeln wurden im Verlauf der abendländischen Kompositionsgeschichte immer wieder verworfen, um Platz für Neuerungen zu schaffen. Auch sozioökonomische Faktoren hatten erhebliche Auswirkungen auf das kompositorische Schaffen. Man denke hierbei beispielsweise an Auftragskompositionen.

Gott verehrt, weil ihm die Fähigkeit des ›Sehens‹ bzw. ›Hörens‹ von spirituellem Wissen zugesprochen wird, so auch das Entdecken und zum Vorscheinbringen eines *rāg*. In diesem Sinne ist die Performance eines *rāg*, wie vor allem von Musikern des älteren *dhrupad*-Stils hervorgehoben wird, eher als spirituelle Praxis zu verstehen, denn als Entertainment (vgl. Marcotty 1980: 57). Durch die Performance findet eine Invokation des *rāg* statt, durch die dieser sich manifestieren kann (vgl. Marcotty 1980: 67). Entscheidend hierfür ist die durch korrekte Ausführung der melodischen Regeln garantierte Authentizität und Identität des *rāg* und zunächst weniger, ob dies durch komponierte oder improvisierte Strukturen geschieht. Theoretisch und gelegentlich auch praktisch kommt eine *rāg*-Performance gänzlich ohne komponierte Strukturen aus, beispielsweise wenn nur ein *ālāp* gesungen oder gespielt wird.¹¹ Die Kompositionen, und hierunter verstehe ich die kurzen, sich über maximal vier *tāl*-Zyklen erstreckenden, *bandīś-es* bzw. *gat-s* werden demnach nicht als essentiell für die Performance betrachtet, sondern dienen in erster Linie dazu, melodische Kernaspekte und Regeln des *rāg* memorierbar und somit tradierbar zu gestalten.¹² Tatsächlich zeigt eine Untersuchung der etwa 200 Kompositionen, die ich bisher erlernt habe, dass sie alle, für den *rāg* wesentlichen melodischen Wendungen enthalten, dass sie also quasi als Merkzettel für die musikalische Struktur fungieren.

Die Bedeutung und Stellung der Improvisation ergibt sich aus der religiös-spirituellen Auffassung von Musik. Die dezidierte Ausarbeitung, in Form von extensiven, schriftlich fixierten Kompositionen macht insofern keinen Sinn, als sie der wörtlich zu nehmenden

- 11 Speziell im Bereich des *dhrupad* bestehen Konzerte oder Schallaufnahmen häufig ausschließlich aus einem vollständig improvisierten Groß-*ālāp*, wie beispielsweise die Aufnahmen des *rudra-vīṇā*-Spielers Zia Mohiuddin Dagar zeigen.
- 12 Dieser wenig beachtete Aspekt von Komposition in der klassischen nordindischen Musik, der von meinem Lehrer Subroto Roy Chowdhury betont wird, scheint mir für das Verständnis von Improvisation von entscheidender Bedeutung zu sein. Manjusree Tyagi widmet der Interdependenz von Komposition und Improvisation in ihrem Buch *Significance of Compositional Forms in Hindustani Classical Music* zwei ganze Kapitel, i.e. »The art of Improvisation« (Tyagi 1997: 118-130) und »The Art of Composing« (Tyagi 1997: 131-184).

Lebendigkeit des *rāg* widerspricht. Der Musiker fungiert einerseits als Anrufer des jeweiligen *rāg*-Wesens, andererseits als Medium, durch welches der *rāg* sich manifestiert und erlebbar gemacht wird (vgl. Marcotty 1980: 64). Durch die Art und Weise des Unterrichts wird der Schüler durch einen ›wissenden‹, also in der Invokation der *rāga* erfahrenen Meister vorbereitet. Einerseits inkorporiert er mittels strikter Imitation die musikalischen Gesetzmäßigkeiten des *rāg*. Andererseits bereitet ihn die bedingungslose Hingabe an den als gottgleich angesehenen *guru* darauf vor, empfänglich für die Manifestation des *rāg* zu werden. Die leicht memorisierbaren Kompositionen dienen als Garanten für die reine, unverfälschte Tradierung der *rāga*. Da die Invokation eines *rāg* stets aufs Neue, als Akt spiritueller Hingabe zu erfolgen hat (vgl. Marcotty 1980: 63-71), ist die Improvisation, im Sinne von spontaner, unmittelbarer Umsetzung kreativer Impulse, das geeignete Mittel, durch das er sich realisiert. Anders ausgedrückt lässt die Improvisation, im Gegensatz zur Komposition dem *rāg* genügend Freiraum, um in Erscheinung treten zu können. Folgerichtig dürfte es demnach nicht lauten ›ich improvisiere‹, sondern ›es (bzw. er, der *rāg*) improvisiert‹. Tatsächlich sind Sätze, welche die Passivität des Vorgangs betonen, häufig von indischen und anderen improvisierenden Musikern zu hören (vgl. Nettl 1998: 16; Berliner 1994: 222-227).

Psychologische Faktoren

Anhand musikhistorischer und sozioökonomischer Überlegungen konnte gezeigt werden, dass die Veränderungen in der klassischen nordindischen Musik zugunsten der Improvisation mit einer Spezialisierung im Rahmen von Traditionslinien (*gharāna*), aber auch mit einer starken Individualisierung und Personalisierung der Musik einhergehen, wie am Beispiel Mian Tansens gezeigt wurde.

Spricht nun ein solcher ›Geniekult‹, wie er mit der historischen Gestalt Tansens, aber auch mit lebendigen Musikern wie Ravi Shankar betrieben wird, nicht gegen meine These vom Musiker als ent-individualisiertem Medium?

Wer indische Musiker heute außerhalb des Konzertsaals erlebt, gewinnt in der Regel auch nicht gerade den Eindruck von zart besaiteten, ätherischen Wesen, sondern von starken, schöpferischen Individuen, die ihre Interessen auf einem hart umkämpften Markt

gegenüber ihren Konkurrenten durchsetzen müssen und die alles andere als entindividualisiert wirken. Im Gespräch kann derselbe Musiker, der vor einem Konzert behauptete, dass die Musik »durch ihn hindurch« geschehe, nach dem Konzert feststellen, dass er »heute wieder mal besonders gut improvisiert habe«.

Einigen indischen Musikern wird sogar der Hang zum Exzentrischen nachgesagt¹³, was im Westen nicht selten als Kehrseite der Genialität betrachtet wird und umso schwerer mit der Vorstellung vom Musiker als *ṛṣi* (Weiser mit medialen, seherischen Fähigkeiten) in Einklang zu bringen ist. Wie lässt sich nun dieser offensichtliche Widerspruch zwischen den real existierenden, starken und gelegentlich ex- bzw. egozentrischen Musikerpersönlichkeiten und dem Ideal des passiven, empfangenden Sehers in Übereinstimmung bringen?

Reinhard Andreas erklärt kreative Prozesse bei der Generierung musikalischer Strukturen mit einer »Regression im Dienste des Ich« (Andreas 1994: 525), einem Zustand, in dem der Künstler aus seinem Unbewussten schöpft, wodurch er Zugang zu neuen Ideen findet. Anhand dieses Erklärungsmodells lassen sich interessante Schlussfolgerungen bezüglich der von mir postulierten Differenzen zwischen dem Westen und Indien einerseits und zwischen dem Typus des westlichen Komponisten und dem des indischen Improvisierenden andererseits ziehen.

Die Form des kreativen Prozesses wäre diesem Modell zufolge in beiden Kulturen identisch, wenngleich sie unterschiedlich benannt und erklärt wird. Dem Terminus »Regression im Dienste des Ich« unterliegt ein typisch westlich-modernes, von der Freudschen Psychoanalyse geprägtes Denken. Er impliziert, dass die Idee, als kreative Keimzelle eines Musikstücks, im Unterbewussten des Künstlers lauert und dort darauf wartet entdeckt zu werden. Ein indischer Musiker würde diesen, vom Alltagsstatus verschiedenen Zustand eher als Verschmelzen mit dem *rāg*, auf jeden Fall aber als einen Zustand, der nicht ausschließlich innerhalb seiner selbst zustande kommt, bezeichnen. Die unterschiedliche, ja geradezu ent-

13 Die Beispiele reichen vom Harmlosen (beispielsweise der Unfähigkeit Termine einzuhalten) bis zum Gravierenden (z.B. Konzerte abubrechen, wenn ein feindlich gesinnter Kritiker im Publikum sitzt). Mohan Nadkarni, selbst ein gefürchteter Kritiker, hat in seinem Buch *Music To Thy Ears* etliche solcher Anekdoten zusammengetragen (Nadkarni 2000).

gegengesetzte Arbeitsweise in den beiden Kulturen ergibt sich hieraus beinahe von selbst. Die westliche Komposition bzw. das Werk entsteht als dezidierte Ausarbeitung der ursprünglichen, kreativen Idee des Musikers. Üblicherweise erfordert es eine lange Zeit und intensive Arbeit, bis aus einem oder zwei Motiven (kreative Idee) eine ganze Sinfonie in ihrer endgültigen, schriftlich fixierten Form hervorgegangen ist. In der klassischen nordindischen Musik steht dieser Prozess im Gegensatz dazu am Anfang. Die musikalische Struktur des *rāg* wird zu Hause, ›im Trocken« immer wieder geübt und dabei inkorporiert, rhythmische und melodische Passagen werden vielfach wiederholt und variiert, *tihāī-s* werden berechnet usw. Das Ziel dieser jahrelangen Übungspraxis ist, dass sich der *rāg* im Rahmen einer Performance durch den Musiker manifestieren kann.¹⁴ Der kreative Prozess, die »Regression im Dienste des Ich« bzw. die Invokation und Manifestation des als Wesen begriffenen *rāg* steht hier also, im Gegensatz zur westlichen Arbeitsweise, erst am Ende des künstlerischen Schaffens, wenn es improvisiert.

Erst durch den Akt des Improvisierens realisieren sich somit in der klassischen indischen Musik die spirituellen Wertvorstellungen und Ideale der hinduistisch geprägten, indischen Gesellschaft.

Literatur

- Andreas, Reinhard (1994): »Generierung musikalischer Strukturen«. In: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.), *Musikpsychologie, Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 506-538.
- Andreas, Reinhard (1996): »Improvisation, VII: Musikpsychologie«. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*, Kassel, Basel, London et al.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 595-599.
- Berliner, Paul (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

14 Nicht umsonst wird in neueren Büchern über Improvisationspraktiken der Terminus ›Improvisation« durch den offensichtlich als besser geeignet erscheinenden Begriff ›Performance« ersetzt, z.B. *In the course of Performance* (Nettl/Russell Hg. 1998) oder *Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music* (Sanyal/Widdess 2004).

- Bor, Joep/Miner, Allyn (1996): »Indien, 3. Das 20. Jahrhundert«. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*, Kassel, Basel, London et al.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 687-695.
- Bor, Joep (1999): *The Raga Guide*. Rotterdam: Rotterdam Conservatory of Music.
- Clayton, Martin (2000): *Time in Indian Music. Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*. New York: Oxford University Press.
- Danielou, Alain (1996): *Einführung in die indische Musik*. Wilhelmshaven: Noetzel GmbH.
- dtv-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bänden (1973): »Klassik«. Band 10, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 166-167.
- Ferland, Ernst (1938): *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Ganti, Tejaswini (2004): *Bollywood. A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. New York, Abingdon: Routledge.
- Hamilton, James Sadler (1989): *Sitar Music in Calcutta. An Ethnomusicological Study*. Calgary: The University of Calgary Press.
- Hentschel, Frank (2006): *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*. Frankfurt, New York: Campus.
- Hood, Mantle (1960): »The Challenge of »Bi-Musicality««. *Ethnomusicology Vol.4 No.2*, S. 55-59.
- Kant, Immanuel/Malter, Rudolf (1974 [1794]): *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Stuttgart: Reclam.
- Kuckertz, Josef (1996): »Indien, 4. Theorie und Praxis im 20. Jahrhundert«. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*, Kassel, Basel, London et al.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 696-704.
- Marcotty, Thomas (1980): *The Way-Music. How to conjure with sounds – Rudra Veen: The Theory and Technique of Tantric Music*. Lugano: Decisio Editrice S.A.
- Merriam, Allan P. (1964): *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Michaels, Axel (1998): *Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- Miner, Allyn (1997): *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*. Delhi: Motilal Banarsidass.

- Nadkarni, Mohan (2002): *Music to Thy Ears. Great Masters of Hindustani Instrumental Music*. Mumbai: Somaiya Publications Pvt. Ltd.
- Nettl, Bruno (1998): »An Art Neglected in Scholarship«. In: ders./Melinda Russell (Hg.), *In the Course of Performance*, Chicago, London: The University of Chicago, S. 1-23.
- Sanyal, Ritwik/Widdess, Richard (2004): *Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music*. Hampshire/Burlington: Ashgate.
- Schmidt, Markus (2006): *Ästhetik und Emotion in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen zur interkulturellen Rezeption*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück.
- Slawek, Stephen (1998): »Keeping it going: Terms, Practices, and Processes of Improvisation in Hindustani Instrumental Music«. In: Bruno Nettl/Melinda Russell (Hg.), *In the Course of Performance*, Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 335-368.
- Slawek, Stephen (2000): *Sitār Technique in Nibaddh Forms*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Tyagi, Manjusree (1997): *Significance of Compositional Forms in Hindustani Classical Music*. Delhi: Patibha Prakashan.
- Uhl, Matthias/Kumar, Keval J. (2004): *Indischer Film. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Wegner, Gert-Matthias (2004): *Vintage Tablā Repertory. Drum Compositions of North Indian Classical Music*. New Delhi: Munishram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
- Widdess, Richard/Nooshin, Laudan (2006): »Improvisation in Iranian and Indian Music«. *Journal of the Indian Musicological Society* 36/37, S. 104-119.

Audiovisuelle-Medien

- Banerjee, Nikhil (2004): *India's Maestro of Melody, Live Concert Vol.7, Raag Marubehag*. CD, Stuttgart: Chandra Dhara, CD Nr.: SNCD 71104
- Chaudhuri, Debu (2003): *Konzert am 24.03.2003 in Delhi, DV, Privataufnahme, Privataarchiv*.

- Khan, Imrat/Khan, Nishad/Khan, Irshad/Khan, Shafaatullah (1983): Rāg Yaman, Konzert, aufgezeichnet von Radio Bremen, MC, Privater Mitschnitt, Privataarchiv.
- Khan, Imrat (1983): Interview, aufgezeichnet von Radio Bremen, MC, Privater Mitschnitt, Privataarchiv.
- Khan, Vilayat (1982): »Sitar-Raga Yaman Part Three, Drut Teen-tal«, LP *Raga Mood*, EMI/The Gramophone Company of India, LP Nr.: 2YJE, 9002 (16-631).
- Khan, Vilayat (1985): Live in Calcutta, Rag Bhairavi, MC, Privater Mitschnitt, Privataarchiv.
- Shankar, Ravi (2002): *In Portrait. Between Two Worlds*. DVD 1, Heathfield: Opus Arte, BBC, DVD Nr.: OA 0853 D.

