

Grenzgänger des Tons

Iranische Musik gestern und heute

Von Reingard Dirscherl

Er komponierte die Filmmusik zu «Gabbah» von Mohsen Mahmalbaf. Er arbeitete zusammen mit Maurice Béjart und dem Orchester des iranischen Fernsehens. Er stand auf zahlreichen Bühnen Europas, Amerikas und Asiens. Er war zu Gast in mehreren Schweizer Städten. Im Westen nur Insidern ein Begriff, ist Hosein Alizadeh in Iran als Komponist, Interpret und Dozent ein unumstrittener Pionier der traditionellen Musik.

In Teheran lebt ein Meister, der dachte mehr als ein Jahrzehnt darüber nach, wie er das Verbot der geistlichen Führer des Staats umgehen könnte, welches einer Frau untersagt, in der Öffentlichkeit vor Männern zu singen. Die Beobachtung ländlicher Gebräuche, die den gemeinsamen Gesang von Frauen und Männern erlauben, brachte ihn schliesslich auf den entscheidenden Gedanken. 1998 umging er salomonisch das Verbot, indem er nicht nur eine, sondern zwei Sängerrinnen auf die Bühne stellte. Noch im selben Jahr sollten einige Dutzend Musiker mit Instrumenten aus sämtlichen Regionen Irans unter der Leitung von Hosein Alizadeh in der Oper von Teheran zu einem Grosskonzert zusammenkommen.

Was wie eine Sufilegende klingt, ist Teil der Arbeitsbedingungen der Künstler in Iran. Wenn die Iraner behaupten, dass sie selbst einen Lastwagen durch ein Mauselloch brächten, hat das damit zu tun, dass sie nie aufgeben, allen widrigen Umständen zum Trotz einen Ausweg zu suchen.

Zwischen Achtung und Ächtung

Bis ins 20. Jahrhundert hinein existierten in Iran nur zwei Kategorien von Musikern: Amateure und diejenigen, die ihre Karriere ausschliesslich in den Dienst eines Fürsten oder Königs stellten. Fast zweieinhalb Jahrtausende war die klassische persische Musik eine Angelegenheit der Eliten. Mit Islamisierung im achten Jahrhundert und unter arabischem Einfluss entfachte sich der nie endende Streit darüber, ob die Religion Musik erlaube oder nicht. Vielfach verfolgt von orthodoxen Fanatikern, waren Musiker, die nicht von einem König protegert wurden, gezwungen, im Verborgenen zu spielen. Einige übten gleichwohl, wie der Sufimystiker Moschtaq Ali Schah, grossen Einfluss auf die aristokratische Musik aus. Nachdem dieser die vierte Saite an der Setar eingeführt hatte, taten es ihm die Hofmusiker gleich. Andere Tonkünstler flohen ins Ausland, wo sie an fremden Höfen, wie beispielsweise in Indien, die persische Musik weiterentwickelten. Über Jahrhunderte hinweg lebten Musiker zwischen Achtung und Ächtung, waren gefördert oder verfolgt. Heute sind die Interpreten der traditionellen Musik nicht mehr von Königen abhängig, doch die Bandbreite des Zulässigen wird von der geistlichen Führung diktiert.

Wer eine Karriere anstrebt, versucht, an einem der wenigen Konservatorien des Landes aufgenommen zu werden. Die musikalische Entwicklung und die wirklichen kreativen Leistungen aber finden, davon ist der achtundvierzigjährige Alizadeh überzeugt, ausserhalb der Konservatorien und Akademien statt, im Privaten wie früher. Er weiss, wovon er spricht. Nachdem er vor zwei Jahren den Direktionsposten des Konservatoriums von Teheran angenommen und die Verantwortlichen nicht von den ihm notwendig scheinenden Reformen zu überzeugen vermocht hatte, verliess er dieses wieder. Er sprach sich gegen den iranisch-europäischen Stilmix aus und bestand darauf, diejenigen Musikrichtungen zu fördern, die in Bezug zur iranischen Kultur standen. Zudem kritisierte er das fachliche Ungenügen der damaligen Professoren am Konservatorium.

Wie viele Teheraner steht Alizadeh täglich um

halb sechs Uhr auf, um vor der Arbeit noch in die Berge zu steigen, das raschelnde Laub unter seinen Füssen, über sich die Blätter im Wind und die zwitschernden Vögel. Nachher beginnt für den disziplinierten und wortkargen Tüftler die Arbeit im von ihm ins Leben gerufenen «Musikhaus». Zwei Tage in der Woche sind für den Tar-, Setar- und Gesangsunterricht von insgesamt sechzig Studentinnen und Studenten bestimmt. Die restliche Zeit komponiert er, studiert mit seinem Ensemble «Hamavayan» Konzerte ein, denkt nach. Ostad nennt man ihn hier, was Meister bedeutet. Einem Ostad begegnet man mit Respekt.

Im Norden der 15-Millionen-Stadt Teheran, dort, wo sie zum Gebirge hin steil ansteigt, das Grün etwas saftiger und die Luft etwas sauberer ist, liegt das einstige Nobelviertel Niavaran. Die ehemaligen Villenbesitzer, die nach der Revolution enteignet wurden, leben heute im Ausland, und viele der damals über Nacht zu Hauseigentümern Gewordenen verkaufen ihre Häuser weiter. Heute durchmischen sich die sozialen Schichten und Baustile in Niavaran. Etwa zwanzig Schritte hinter einem eisernen Gartentor versteckt sich zwischen hohen Platanen das «Musikhaus». Im ersten Stock, auf den entlang den Wänden aufgereihten Baschtiary-Kissen und inmitten bereitstehender Instrumente proben Mitglieder der Gruppe «Hamavayan» für die Europa-Tournee. Während der Ney-Spieler auf der kurzen Rohrflöte den Grundton hält, den zwei Frauenstimmen übernehmen, beginnt die dritte eine Weise in der spezifischen Gesangstechnik und Sprache ihrer Region, auf der Tar begleitet von Alizadeh. Archaisch, vital, die klanglichen Facetten von Freude und Trauer auslotend und von tief glühender Melancholie sind die Stimmen, die nach vorausgehenden Soloparts zueinander finden.

Was hier angestimmt wird, stammt von den Ghaschghai-Nomadinnen aus der Gegend um Fars, den Kurden aus dem Zagrosgebirge und aus Mazanderan am Kaspischen Meer. Pferdehufe, das Blöken Glocken tragender Schafe, den Boden stampfende Tänzer und die über dunklen Tiefen wogenden Wellen nehmen melodisch Gestalt an. Die Tar imitiert den Gesang, antwortet, manchmal scheint es, als würde sie zu sprechen beginnen: nicht umsonst kann in der persischen Sprache «seda» sowohl «Stimme» wie auch «Ton» bedeuten. Die Tar, die mit einem Plektrum gezupft wird, verfügt über eine doppelte Ausbauchung und einen Resonanzboden aus Lammhaut. Sie erfreute sich schon im 19. Jahrhundert grosser Beliebtheit und gilt heute als das persische Instrument schlechthin.

Die ersten musikalischen Zeugnisse aus Persien stammen vom Hof des Sassanidenkönigs Chosrou (590–628). Dort lebte ein Sänger, der durch die vielschichtige Interpretationsweise seiner Kompositionen und das virtuose Lautenspiel berühmt war. In der um 1180 verfassten bekanntesten Liebesgeschichte der persischen Literatur, «Chosrou und Schirin», lässt der Dichter Nizami Barbad wieder auferstehen, um «wie eine trunkene Nachtigall» Gesänge anzustimmen, «mit deren fehlerlosem Vortrag er bald das Herz erquickte, bald den Verstand verzückte; so schlug er die Saiten des Barbytons an, dem trockenen Klangleich feuchte Töne entlockend». Seine Stimme verzau-

berte Flora und Fauna und flösste der ganzen Umgebung Leben ein.

Aus der heutigen persischen Musik sind die Auffassungen mittelalterlicher Musiktheorie, die den Instrumenten und Klängen dichotomische Eigenschaften wie trocken - feucht, warm - kalt zuordnete, verschwunden. Wie zu Barbad's Zeiten indes entscheidet die jenseits des rein technischen Vermögens liegende mystische Wirkung, welche die Musik auf den Zuhörer ausüben soll, auch heute noch über die Qualität eines Musikers.

Die klassische persische Musik ist ohne das poetische Wort unvollständig. Erst die gesungene Rezipitation der metrisch genau festgelegten Gedichte brachte den Rhythmus in ihre Formen, die, im Gegensatz zur übrigen Musik des Orients, kaum durch rhythmische Muster definiert waren. Der Gesang nach Texten von Chayyam, Hafez oder Baba Taher oder Molawi, um nur einige Dichter zu nennen, wird nach wie vor gepflegt. «Unsere Musik handelt im Wesentlichen von der Liebe. Während das Thema der Liebe in der Musik uralt ist, haben die Menschen sie immer wieder mit neuen Mitteln besungen. Was sich im Laufe der Generationen änderte, war die Art, sich auszudrücken, nicht aber die Empfindung selbst. Um den Ausdruck dieses alten Gefühls, darum geht es in unserer Kultur», versucht es Alizadeh auf den Punkt zu bringen. Und wer seine konzentrierten, anfeuernden oder zurückhaltenden, phantasievollen Improvisationen im Zusammenspiel mit anderen Musikern erlebt hat, glaubt zu verstehen, was er meint.

Die klassische persische Musik bediente sich immer schon aus dem reichhaltigen Bestand der traditionellen Volksmusik und steht sowohl zu dieser als auch zur religiösen, spirituellen und zeremoniellen Musik in enger Beziehung. Wenn Alizadeh seine Kompositionen den Wiegenliedern, der Tanzmusik und den Hochzeitsgesängen aus den verschiedenen Landesteilen öffnet, ebnet er Vergangenen in neuer Machart den Weg in die Zukunft.

Fremde Formen

Wer den Versuch unternimmt, das der iranischen Musik zugrunde liegende System mit westlichen Begriffen zu erläutern, läuft in die Irre. Die Basis der klassischen Musik bilden die musikalisch umgesetzten Verse der Dichter des 10. bis 15. Jahrhunderts samt Text und Rhythmus. Gesammelt und in einem festen Repertoire, dem «Radif», klassifiziert wurden die vorhandenen Melodien erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Musikerfamilie Farahani. Seither liegt der Musik ein System zugrunde, das von einer Generation zur anderen mündlich weitergegeben wird. Dabei hat die Praxis die Theorie und die Regeln bestimmt, nicht umgekehrt. Sollten spätere Theoretiker auch abstrakte Vorstellungen von Intervallen ausgemacht oder fünf Tonleitern definiert haben, geht es in der Musik weniger um deren Umsetzung als um den Ausdruck der seelischen Zustände, der auf strikten Regeln basiert.

Der Radif (Reihe, Serie) enthält die von den meisten Musikern als Modi bezeichneten sieben «Dastgah» (Handposition auf dem Instrumenten-

hals) und deren Ableitungen, die fünf «Avaz» (Lied). Die Dastgah oder Avaz bilden den Modus, in welchem ein bestimmtes Stück gespielt oder gesungen werden kann, und verfügen über eine feste melodische Grundstruktur, die seinen Charakter bestimmt. Die zwölf Modi sollen ursprünglich mit den Monaten des Jahres korrespondiert haben, wobei die Interpretation wiederum abhängig von der jeweiligen Tageszeit war.

Jeder Modus wird in verschiedene Melodienfolgen, «Gusche» (Ecke, Rahmen) genannt, unterteilt. Der bekannteste und am häufigsten gespielte Dastgah ist «Schur». Er umfasst die grösste Zahl von Gusche, soll meditativ und poetisch sein und Gefühle wie Zärtlichkeit, Liebe und Mitleid zum Ausdruck bringen.

Die Iraner verfügten über eine Art Alphabet zur Notation, die allerdings vor allem als Erinnerungstütze diente. Ein Notensystem im westlichen Stil wurde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingeführt. Die Modi sind auf sieben Tönen aufgebaut, aber nur drei davon bestimmen ihren Geist; so bestimmt beispielsweise der «Schahed» (Zeuge) genannte Ton den Charakter eines Stücks und wird bis zum Schluss immer wieder aufgenommen. Es gibt Gusche mit und ohne Rhythmus, und einzelne können auch mit verschiedenen Rhythmen gesungen werden. Mehr als Melodien stellen sie das genetische Material des Musikers, ein System, das er zum Komponieren braucht. Von einem guten Musiker wird erwartet, dass er den Rahmen der Gusche füllt und das Material des Radif verfeinert. Dazu braucht es die Improvisation oder die Komposition aus dem Stegreif. Der Radif ist die Basis, doch geht, was gespielt wird – die Reihenfolge der Gusche und das Ensemble der Dastgah – darüber hinaus und realisiert jeweils den von einem Lehrer oder einer Schule überlieferten Stil mitsamt der dafür spezifischen Technik.

Um ein Instrument wirklich zu lernen, braucht es einen Ostad, der das Glied zwischen Vergangenheit und Gegenwart darstellt und in geduldiger Arbeit mit seinem Schüler auch zu dessen Persönlichkeitsentwicklung beiträgt. Dafür wurde Alizadeh beim Kulturministerium, das sich seit zwanzig Jahren Ministerium für Kultur und islamische Führung nennt, vorstellig. Erst vor kurzem sicherte es den wenigen Ostad des Landes das Recht zu, in den Regionen, wo sie zu Hause sind, Kurse zu erteilen. Auf Initiative des Musikers werden nach dem Vorbild des «Musikhauses», der ersten Institution dieser Art in Iran, im ganzen Land weitere solche privaten Häuser ent-

stehen, damit die alte, aber unterbrochene orientalische Tradition wieder neu aufgenommen werden kann.

«Es sind die Frauen, die die Tradition fortführen, indem sie in der Familie die Musik ihren Töchtern und Söhnen weitergeben», meint der Ostad und denkt dabei an seine eigene Grossmutter, die den Alltag in humorvolle Lieder kleidete: Sie stand am Anfang von Alizadehs musikalischer Laufbahn. Und dann war da noch der Basar, für den Kleinen ein magischer Tunnel mit Düften, Bildern und Klängen, die sich vermischten, so dass die Farben der Stoffe nach Safran, Koriander, Kümmel, Basilikum, Rosenöl oder Orangenblüten rochen, die Teppiche im Rhythmus der Kupferschmiede tanzten, ihre Muster sich selbstständigten und als Töne davonflatterten, um sich als schneller Pinselstrich auf einer Miniatur niederzulassen, bevor sie wieder in die Wolle zurückfanden. Diese Märchenwelt mit den sich gleich den Menschen in den engen Gassen drängenden Tönen ist Alizadeh, dem alles wie eine grosse Komposition erscheint, noch heute Ort der Inspiration.

Klangkörper und Ornamente

Am nationalen Konservatorium schrieb ihn sein Vater zuerst zum Geigenunterricht ein. Bald aber riet ihm der Lehrer, ein irisches Saiteninstrument zu erlernen. Die Wahl fiel auf die Tar, und der Dreizehnjährige, dem der Meister verboten hatte, etwas anderes zu spielen, widmete sich von da an ausschliesslich dem Instrument aus Maulbeerbaumholz. Die Leute um ihn hätten sich die Ohren zugehalten, weil das Instrument nicht gestimmt gewesen war. Viel später erst begann Alizadeh mit dem Studium der Setar. Das zierliche langhalsige Saiteninstrument, das auf einer Vielzahl persischer Miniaturen abgebildet ist, wird mit dem Fingernagel gezupft. Es war in Zeiten, in denen die Musik im Geheimen betrieben werden musste, wegen seines delikaten, intimen Klanges geschätzt und konnte zudem leicht unter einem weiten Gewand versteckt werden.

Heute wird die Setar meist von der Tombak, einer mit Lammfell überzogenen Trommel, deren zylinderförmiger Körper wie ein Kelch in einen sich nach unten erweiternden Fuss ausläuft, begleitet. Tom wird der Schlag ins Zentrum, Bak der am Rand der Trommel genannt. Um das rhythmische Gespür zu bekommen, lernte Alizadeh sowohl Klavier wie Tombak. Sein erstes, bis heute bevorzugtes Instrument aber blieb die Tar, obwohl er sich zusätzlich die Kenntnis der Robab

(Laute, Tschang (Harfe) und Kemantsche («iranische» Geige) aneignete. Nachdem Alizadeh an der Universität Teheran auch noch bildende Kunst studiert hatte, nahm er die Möglichkeit wahr, seine musikwissenschaftliche Studien- und Lehrtätigkeit an verschiedenen europäischen Universitäten fortzusetzen.

Seine Nachfolger wählt Alizadeh unter denen, die bereits mit seinen schon ausgebildeten Studenten gearbeitet haben. Die Kenntnis der Instrumente und die Beherrschung der Technik sind Voraussetzung, um an den Kursen des «Musikhauses» teilzunehmen. Dabei steht die Improvisation im Zentrum, die eine melodische Grundform mittels Ornamentik, Rhythmus, Form und Poesie zu etwas Komplexem und Einzigartigem werden lässt. Hinter der Ornamentik verbirgt sich die Darstellung des mystischen Gedankens, der ebenso etwa in den kunstvollen Fayence-Arabesken ausgedrückt ist und der die gesamte persische Kultur durchzieht: die Rückkehr zum Ausgangspunkt oder Ursprung. Normalerweise, sagt der Meister, haben die Schüler in Iran nicht das Recht, selbst etwas zu erfinden. Gehorchen und Kopieren lauten die Grundsätze des traditionellen Musikstudiums. Der Unterricht erfolgt rein mechanisch durch Memorieren oder Auswendiglernen, wobei der Student die Materie meist ohne analytische Bewusstwerdung absorbiert.

Aus den Improvisationen mit seinen Schülern ist ein Lehrbuch, eine Methodik für Tar und Setar, entstanden. Noch während des Unterrichts komponierte Alizadeh für den Schüler eine auf ihn zugeschnittene Melodie und schrieb sie dann nieder. Es handelt sich dabei um sehr persönliche Übungsstücke für gewisse technische oder melodische Schwachstellen, eine Art Theorie der Praxis mit Rhythmen und Noten, um den Aufbau und die Analyse des Repertoires zu erleichtern.

Alizadeh lässt seinen Schülern die Freiheit, sich auszudrücken, wobei deren Leidenschaft und Kreativität auf ihn zurückwirken. «Die iranische Musik ist nicht etwas Museales, Unveränderbares und Lebloses, wie gewisse Musikologen behaupten. Wir brauchen jedoch die Kenntnis der Wurzeln, um unsere Gegenwart zu verstehen und zu beschreiben. Um Grenzen zu überschreiten, muss man diese zuerst kennen.» Diesem Grundsatz hat der Grenzgänger des Tons sein Schaffen unterstellt.

Reingard Dirscherl ist Ethnologin und Journalistin mit Schwerpunkt auf den islamischen Kulturen.