

Sgra snyan སྐྱོན་ལྡོག་པོ་ – Eine Freude für die Ohren

Center for World Music – Studies in Music | Band 7

Sgra snyan

སྐྱེ་སྐྱེ་

Eine Freude für die Ohren

Die tibetischen Musikinstrumente des Center for World Music
der Stiftung Universität Hildesheim

Yu Filipiak (Hrsg.)

U | G

Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2023

Vorwort

Michael Fuhr und Raimund Vogels

Als Rolf Irle im Sommer 2009 begann, die Vitrinen in der frisch angemieteten Timotheuskirche des Center for World Music der Universität Hildesheim mit seiner Sammlung zu befüllen, gab er »seiner« Tibet-Sammlung einen besonderen, herausgehobenen und vor allem geschützten Ort: Er entzog diesen Sammlungsteil bewusst einem unkontrollierten Zugang der Öffentlichkeit und stellte die hierfür vorgesehenen Vitrinen auf der Empore der Kirche neben der Orgel auf, deren Zugang meist durch eine Tür verschlossen blieb. Ohnehin galten für die Tibet-Sammlung eigene Regeln: Während es ihm bei seinen öffentlichen Führungen sichtlich große Freude bereitete, die Vitrintüren im unteren Kirchenbereich zur Überraschung der Besucher:innen zu öffnen, um ihnen die Gelegenheit zu geben, die Instrumente anfassen und ausprobieren zu können, galt diese Regel für die Tibet-Sammlung nicht. Sein Vermittlungskonzept der »offenen Vitrine« entsprach der Überzeugung, dass man im Kontext unterschiedlicher kultureller Ausdrucksformen die Dinge in die Hand nehmen muss, um sie besser zu begreifen. Darin zeigte sich vor allem seine pädagogische Haltung, die ihm wichtiger war als der Erwerb und Schutz musealer Objekte. Zudem entsprach es durchaus auch seiner Persönlichkeit, dass er eine nicht geringe Freude an der Provokation hatte und sich mit Überzeugung über das museale Verbot des »bitte nicht berühren« hinwegsetzte.

All dies galt für die Tibet-Sammlung jedoch nicht! Rolf Irle sah in den Instrumenten, die er über unterschiedliche Wege zusammengetragen hatte, nicht primär das Musikinstrument, sondern zumindest ebenso das religiöse Objekt, das sich zwar nicht mehr im Kontext des Herkunftslandes befand, das aber seine Bedeutung als Kultobjekt für ihn deswegen nicht verloren hatte. Seine pädagogische Haltung tritt im Falle der Tibet-Sammlung weitgehend hinter seinem religiösen Empfinden zurück. Seine Faszination für den tibetischen Buddhismus hat er in vielen Gesprächen immer wieder zum Ausdruck gebracht,

auch wenn er sich, wie er es selber empfand, nicht (mehr) tief genug in die Welt des Buddhismus hineinfinden konnte. Ebenso wie die Sammlung der Musikinstrumente der deutschen Jugend- und Wandervogelbewegung unmittelbar biographische Bezüge zu seiner eigenen Jugendzeit aufweist, so lässt sich sagen, dass Rolf Irle zu der Tibet-Sammlung ähnlich enge persönliche Bezüge entwickelt hat, die in der Suche nach den Antworten der großen Fragen von Leben und Tod gründen. Achtung und Respekt hat Rolf Irle vor allen seinen Sammlungsstücken gehabt, sein Verhältnis zur Tibet-Sammlung war hingegen von so etwas wie Ehrfurcht gekennzeichnet. Der Grund hierfür mag auch darin liegen, dass in vielen Objekten menschliche Knochen Verwendung fanden und sie damit unmittelbar die Religiosität von Rolf Irle ansprachen. In seinem Verständnis entsprachen die Instrumente mittelalterlichen Reliquien, d. h. nicht das Material an sich, sondern das Geheimnis ihrer Wirkkräfte ließ ihn eine besonders ehrfürchtige Haltung für die Objekte einnehmen.

Unter den knapp 3.000 Musikinstrumenten, die Rolf Irle als Schenkung der Universität Hildesheim übereignet hat, befinden sich etwa 150 Objekte mit einem Tibet-Bezug. Viele von diesen Objekten sind kunstvoll verziert, teilweise mit Inschriften versehen und aus seltenen Materialien gefertigt. Jedes besitzt eine ganz eigene Geschichte, wobei Form und Klang der Instrumente sowie das spezifische Tonsystem von der Bedeutung vielfältiger klanglicher Ausdrucksformen in Tibet zeugen. Diese umfassen sowohl rituell-religiöse als auch alltägliche Musikformen und folgen damit jeweils ganz eigenständigen ästhetischen Prinzipien. Lange Zeit sind die Geschichten, die diese Instrumente zu erzählen haben, aufgrund fehlender finanzieller Mittel und mangelnder kultureller Kompetenzen im Verborgenen geblieben. Die wissenschaftliche Bearbeitung und Erschließung der Instrumente erfordert ein ganzes Bündel an Spezialkenntnissen, die tibetologische, musikwissenschaftliche, museologische, ethnologische, philologische, archäologische und kulturhistorische Expertisen einschließt.

Der vorliegende Katalog bildet das Ergebnis einer dreijährigen Forschungsarbeit, in der diese Expertisen zusammengeführt und in einen produktiven Austausch gebracht wurden. Unser herzlicher Dank gilt Frau Dr. Yu Filipiak, die das Projekt mit sehr großem Engagement durchgeführt und trotz vielfacher Herausforderungen, die durch die Covid-19-Pandemie bedingt waren, erfolgreich zum Abschluss gebracht hat. Es ist ihr gelungen, Prof. Gei Sung Qu Ge (Skal Bzang Chos Royal གླུ་བཟང་ཚེས་བླུ་ལ།), einen ausgewiesenen Experten für tibetische Musik und Direktor des Tibetan Institute of Ethnic Arts in Lhasa,

für eine Zusammenarbeit zu gewinnen. Wir danken ihm für seine beratende Unterstützung und den wissenschaftlichen Austausch. Gedankt sei auch Herrn Dr. Ming Yur Ten Dzin (མི་འགྱུར་བསྟན་འཛིན།) und Herrn Bkra Shia Don Grub (བཀྲ་ཤིས་དོན་གྲུབ།) der Universität Tibet, die bei der Transkription tibetischer Begriffe geholfen haben. Ebenso danken wir Samuel Mund, Anne Rünz, Rebecca Schettler und Mira Wöllenstein, die das Projekt als Kolleg:innen und Studierende am Center for World Music tatkräftig unterstützt haben, sowie dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur für die finanzielle Förderung des Projekts im Programm »Pro*Niedersachsen – Stärkung der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften und des wissenschaftlichen Diskurses in Niedersachsen« (2019–22).

Wir hoffen, dass dieser Katalog eine Grundlage für die Erweiterung und Intensivierung der wissenschaftlichen Beziehungen zwischen Musik- und Kulturforschenden in Deutschland, Tibet und darüber hinaus bildet. Wenn er Forschenden, Studierenden oder interessierten Laien dazu dient, ein Interesse an tibetischer Musik und Kultur zu wecken, eine Wertschätzung für ihre Vielfalt und Eigenständigkeit zu vermitteln, als Nachschlagewerk eine erste Orientierung zu geben, weitere Forschungsfragen zu stellen oder die kulturhistorische Bedeutsamkeit von Musikinstrumenten und Klangwerkzeugen als Erzeugnisse kreativen und spirituellen Schaffens zu verdeutlichen, so wäre auf gelungene Weise das erreicht, was Rolf Irles pädagogisches Bestreben immer war: musikalisches Wissen erfahrbar zu machen.

Die tibetische Musik und ihre Instrumente

Yu Filipiak

Dieser Katalog ist das Ergebnis eines Forschungsprojektes, das von 2019 bis 2022 am Center for World Music (CWM) der Stiftung Universität Hildesheim durchgeführt wurde. Das Ziel des Projektes bestand darin, die tibetischen Musikinstrumente der Sammlung des Center for World Music zu erschließen, zu inventarisieren, zu katalogisieren und zu digitalisieren sowie in einer Ausstellung zu präsentieren. Projekte dieser Art sind vergleichsweise selten, weil sie sowohl instrumentenkundliche Expertise als auch regionalwissenschaftliche Fachkenntnisse voraussetzen. Hinzu kommt die erschwerte Zugänglichkeit Tibets, das von der VR China als autonomes Gebiet bezeichnet wird.

Tibet liegt auf der nördlichen Seite des Himalaya-Gebirges und erstreckt sich über eine Landfläche von ca. 1,2 Millionen Quadratkilometern, die heute zum Staatsgebiet der Volksrepublik China gehört. Da Tibet ein Hochland ist, das stellenweise über 4000 Meter über dem Meeresspiegel liegt, bezeichnet man es auch als das »Dach der Welt«. Unter den ca. 3,5 Millionen Menschen, die in Tibet leben, befinden sich neben den Tibetern weitere ethnische Gruppen, wie die Han, Hui, Mongolen, Menba, Naxi und Nu. Der Buddhismus gilt als Hauptreligion der Tibeter. Sie leben mehrheitlich im tibetischen Hochland, einige aber auch in den kleineren autonomen Gebieten in den chinesischen Provinzen Sichuan, Qinghai, Gansu und Yunnan. Außerhalb Chinas haben sich Exiltibeter zum Beispiel in Indien, Nepal, Bhutan und Myanmar niedergelassen. In Europa gibt es eine größere Gruppe von Exiltibetern, die in der Schweiz lebt.

Die Tibeter bezeichnen sich selbst als »Volk der Musik«. Der Grund dafür ist, dass die Musik im alltäglichen Leben der Tibeter, selbst bei der Arbeit, eine große Rolle spielt. Auch deshalb ist die tibetische Musik sehr vielfältig und trotz des starken Einflusses Chinas eigenständig geblieben. Der Titel des Kataloges »Sgra snyan – Eine Freude für die Ohren« trägt dem Rechnung. So dient der Begriff »Sgra snyan« nämlich zum einen dazu, Musikinstrumente zu bezeichnen,

die eine Freude für die Ohren sind. Zum anderen handelt es sich um einen Fachbegriff für die tibetische Halslaute. Die tibetische Musik lässt sich grob in vier Kategorien unterteilen, nämlich Volksmusik, Oper, Palastmusik und religiöse Musik.

Volksmusik

Die tibetische Volksmusik besitzt viele Formen, ist sehr populär und ein wichtiger Bestandteil des alltäglichen Lebens. Bei fast jedem Anlass, ob bei Festen, Feierlichkeiten und religiösen Zeremonien oder bei der Jagd, bei Bauarbeiten, in der Landwirtschaft und beim Vieh-Hüten, wird gesungen und getanzt. Dabei gibt es für alle unterschiedlichen Aktivitäten die passenden Formen von Musik, Liedern oder Tänzen. In Tibet kann man sich das Leben ohne Musik kaum vorstellen. Die tibetische Volksmusik lässt sich verschiedenen Kategorien zuordnen. Dazu gehören Tanz mit Gesang, Volkslieder, eine kombinierte Form von gesungener und erzählter Geschichte und Lieder, die bei der Arbeit gesungen werden.

Die Kategorie Tanz und Gesang kommt sehr häufig zum Einsatz und spielt unter anderem bei Volksfesten, religiösen Festen und familiären Feierlichkeiten eine große Rolle. Die bekanntesten Formen sind *Sgor gzhas* (*Guoxie/果譜*), *Stod gzhas* (*Toeshy/Duixie/堆譜*), *Nangma* (囊瑪) und *Ral pa* (*Ras pa/Reba/熱巴*). *Sgor gzhas* ist eine der ältesten Tanz- und Gesangsformen Tibets. In seiner Grundform bilden die Menschen dabei einen Kreis, um gemeinsam zu singen und zu tanzen. Die Ausprägung ist in den unterschiedlichen Gebieten Tibets hinsichtlich des Musikstils und der Tanzschritte verschieden¹, wobei es keine Einschränkung bezüglich der Teilnehmerzahl gibt. Die Musik beginnt mit einem langsamen Rhythmus und steigert sich im Tempo, wodurch eine ausgelassene und fröhliche Atmosphäre erzeugt wird. Instrumentale Begleitung ist bei *Sgor gzhas* eher selten. Jedoch kommt in der Region Kham, die den Ostteil von Tibet sowie Teile der chinesischen Provinzen Qinghai, Sichuan und Yunnan umfasst, die Horn-Streichlaute *Zhani*² als Begleitinstrument zum Einsatz.³

Stod gzhas bedeutet wörtlich »Musik und Tanz aus dem oberen Gebiet«, bezogen auf den Oberlauf des Flusses Yarlung Tsangpo. Später wurde *Stod gzhas* über Xikazè bis nach Lhasa verbreitet. Dadurch entstanden drei wichtige Formen von *Stod gzhas*, nämlich *Tingri Stod gzhas*, *Lhazè Stod gzhas* und *Lhasa Stod gzhas*. Diese drei Formen von *Stod gzhas* wurden nach den Regionen

Tingri, Lhazê und Lhasa bezeichnet, wodurch sich der Weg der Verbreitung der *Stod gzhas* gut verfolgen lässt. Im Gegensatz zu *Sgor gzhas* werden bei dieser Form der Aufführung immer Musikinstrumente verwendet. Die tibetische Laute *Sgar snyan* (s. IRL00056) ist dabei das wichtigste Begleitinstrument. Weiterhin kommen in Abhängigkeit vom Musikstück die Streichlaute *Cing hurvu*, die Flöte *Vphred gling*, das Hackbrett *Yang chin* und der Schellengürt *Gyer kha* (s. IRL00051) zum Einsatz.⁴ Die Musik der *Stod gzhas* gliedert sich in fünf Teile, nämlich Einleitung oder Vorspiel (Instrumentale Musik), Teil der langsamen Rhythmen (Gesang und Tanz), Zwischenspiel (Instrumentale Musik), Teil der schnellen Rhythmen (Gesang und Tanz) sowie den Schlussteil (Instrumentale Musik). Je nach Bedarf werden alle fünf Teile oder einzelne Teile aufgeführt. Die Anzahl der Tänzer ist nicht festgelegt, wobei sowohl Solo- als auch Gruppendarbietungen möglich sind.

Nangma ist eine verwandte Form von *Stod gzhas*, weshalb auch die Besetzung des Orchesters fast identisch ist. Sie ist in Tibet sehr beliebt und besonders in den Städten Lhasa und Xikazê populär. *Nangma* umfasst instrumentale Musik, Gesang und Tanz, wobei hier der Gesang besonders wichtig ist. Wie bei *Stod gzhas* besteht das Vorspiel bei allen Musikstücken aus instrumentaler Musik. Nach dem Vorspiel folgt langsam vorgetragener Gesang, der Hauptteil der *Nangma*, bei dem normalerweise nicht getanzt wird.

Dann folgt der dritte Teil, die instrumentale Musik mit schnellen Takten und Tanzdarbietungen. Die Musik der *Nangma* ist elegant und sanft und wird deshalb häufig von Frauen dargestellt.

Im Vergleich zu *Sgor gzhas*, *Stod gzhas* und *Nangma*, deren Inhalt aus Gesang und Tanz besteht, umfasst *Ral pa* breitere Darstellungsformen. Zu *Ral pa* gehören nicht nur Tanz und Gesang, sondern auch Akrobatik, »Crosstalk«⁵ und kleine Theatervorstellungen. *Ral pa* ist vor allem in den Gebieten der bezirksfreien Städte Qamdo und Nagqu populär. Früher bestanden die Ensembles der *Ral pa* aus einzelnen Familien oder einer Kernfamilie mit weiterer Verwandtschaft, die ohne festen Wohnsitz von Ort zu Ort wanderten. Heutzutage sind

1 Pen Dor, 1993, 210.

2 Da man das Horn des asiatischen Wildrinds Gaur für den Korpus der Streichlaute verwendet, wurde dieses Instrument als Horn-Streichlaute bezeichnet.

3 Lobsang Choenyi, 2006, 25.

4 Jue Ga, 2009, 22

5 Crosstalk ist eine englische Übersetzung für Xiangsheng. Xiangsheng ist ein traditionelles komödiantisches Genre der chinesischen Darstellungskunst. Meistens wird Xiangsheng durch zwei Künstler in Form eines Dialogs durchgeführt.

die Ensembles sesshaft und ihre Mitglieder stammen nicht nur aus einer Familie, sondern beschäftigen auch weibliche und männliche Musiker, Tänzer und Schauspieler von außerhalb. Sie treten nicht nur bei Festen oder Feierlichkeiten auf, sondern auch bei religiösen Opferzeremonien.

Beim *Ral pa*-Tanz dürfen die Stieltrommel *Rngphran* (s. IRLO0103), der Yagschwanz und die *Ral pa*-Glocke nicht fehlen. *Ral pa* hat eine feste Grundstruktur von drei Teilen, die nach Bedarf erweitert werden können. Der erste Teil dient als Einführung. Zuerst wird die Trommel geschlagen, um Zuschauer anzulocken. In dieser Zeit kommen die Tänzerinnen und Tänzer auf die Tanzfläche. Danach begrüßt der Vortänzer die Zuschauer. Anschließend beginnen die Tänzerinnen und Tänzer zu langsamen Rhythmen zu tanzen und zu singen. Mit dem Tanz der Glocke und Trommel in einem schnellen Rhythmus wird der erste Teil beendet. Im Vergleich zum ersten und dritten Teil bietet der zweite Teil mehr Variationsmöglichkeiten. Je nach Bedarf kann man die Aufführungsinhalte improvisieren und sogar Formen der Akrobatik, kleine Komödien und Crosstalk integrieren. Manchmal dürfen die Zuschauer sogar ihre Lieblingsstücke bei Tanz, Gesang oder Komödie nach Wunsch auswählen. Zum dritten Teil gehören schließlich glückverheißende Segnungen und lebhaft Tänze mit schnellem Rhythmus.

Lieder spielen eine große Rolle im tibetischen Alltag. Sie drücken nicht nur Gefühle aus, sondern erfüllen auch eine wichtige zeremonielle Funktion, so zum Beispiel bei der traditionellen tibetischen Hochzeit. Während einer Hochzeitszeremonie können mehr als zwanzig Lieder gesungen werden. Bereits bei der Abholung der Braut singt der Zeremonienmeister des Bräutigams im Heim der Brautfamilie das Lied »Der fünffarbige Glückspfeil«. Beim Auszug aus dem elterlichen Heim erklingt das Lied »Lob des Schatzpferdes«. Auf dem Rückweg zum Haus des Bräutigams wird die Hochzeitsdelegation unterwegs an mehreren Stationen empfangen, die jeweils mit verschiedenen Zeremonien verbunden sind. Auch die Ankunft der Braut bei der Familie des Bräutigams wird von einem Lied begleitet. Fast jeder Schritt der Hochzeitszeremonie ist mit vielen Liedern verbunden.⁶

Wie bereits erwähnt, dürfen Lieder auch bei der Arbeit nicht fehlen. Daher singt man bei Bauarbeiten ebenso wie bei der Ernte oder beim Vieh-Hüten. Der Gesang hilft, die harte Arbeit leichter zu ertragen und Müdigkeit und Langweile zu lindern. Für jede handwerkliche Arbeit oder Arbeiten im Haushalt gibt es entsprechende Lieder. Arbeit und Gesang sind in Tibet nahezu untrennbar verbunden.

Die Kombination aus Geschichtserzählung und Gesang (*Blama mani*) ist eine Art des Sprechgesangs und hat in Tibet eine lange Tradition. Die Inhalte der Geschichtserzählung und des Gesangs entstammen Überlieferungen, Märchen, buddhistischen Heiligenlegenden und historischen Anekdoten. *Blama mani* (auch *lama mani*) basiert hauptsächlich auf der Geschichte, die auf *Thangkas*⁷ dargestellt sind. Die Sänger und Sängerinnen sind vorwiegend Lamas oder Nonnen aus den Klöstern. Während des Auftritts hängen sie Thangka-Bilder entlang der Straße und präsentieren die in den Bildern dargestellten Geschichten in einer Art von buddhistischem Gesang, um das moralische Konzept von Karma zu erklären und zu Mitgefühl für alle Lebewesen zu ermutigen.

Bras dkar ist eine weitere beliebte Form von Geschichtserzählung und Gesang. Obwohl sie ursprünglich vor allem in den unteren Schichten der Bevölkerung existierte, darf sie heute bei Festen und Feierlichkeiten nicht fehlen. *Bras dkar* ist eine Form, die Gesang, Erzählung und Tanz miteinander kombiniert. Der Sänger hält dabei eine weiße Ziegenledermaske vor das Gesicht und singt von glückverheißendem Segen und den Glückwünschen für die Zukunft. Hierzu gehört auch das Epos vom sagenhaften König Gesar (གཡ་སར་རྒྱལ་པོ་). Es ist das größte Nationalepos Zentralasiens, Tibets und der Mongolei. Es ist auch in chinesischen Gebieten wie Yunnan, Sichuan, Qinghai und Gansu verbreitet. Die Gesar-Sage existiert seit mehr als eintausend Jahren und berichtet, wie der tibetische Heldenkönig Gesar Tibet vor Feinden rettete. Der Künstler singt in einer speziellen Melodie, die mehrfach variiert werden kann. Durchsetzt ist der Gesang mit Erzählungen und manchmal mit der Erklärung von Bildern. Das Epos wird auf Tibetisch aufgeführt, oftmals ohne Begleitinstrumente. Da das Epos sehr umfangreich ist, beschränkten sich die Künstler normalerweise nur auf einen bestimmten Teil oder ein Fragment der Gesamtdarbietung. Das Epos kann durch einen Sänger, aber auch eine Gruppe von Sängern aufgeführt werden. Früher bestand die Aufgabe der Sänger hauptsächlich darin, die historischen Sachverhalte der tibetischen Geschichte weiterzugeben, ähnlich den Barden im europäischen Mittelalter.

⁶ Pen Dor, 1993, 149f.

⁷ Thangka ist eine Art der Rollbilder und eine ikonografische Kunstform des tibetischen Buddhismus. Als Motive für die Thangkas wurden die buddhistischen Figuren wie zum Beispiel Buddhas, Schutzgötter, Bodhisattvas, Arhats usw. aber auch die buddhistischen

Symbole verwendet. Man malt sie meistens auf Leinen. Sie werden zu Hause und auch in den Klöstern während den Meditationen und Gebeten verwendet. Thangka ist nicht nur in Tibet, sondern auch bei Tibetern im Himalaya-Raum verbreitet.