

EXTRAKTE - eine neue Arbeitsweise und Betrachtungsweise interkultureller Musik

*Nina Polaschegg: Interview mit Sandeep Bhagwati – faithful 2014 zum Ensemble Extrakte
Veröffentlicht in Nutida Music Magazine Sweden, geführt im November 2014*

NP: Sandeep Bhagwati, das Ensemble Extrakte ist kein gewöhnliches Ensemble. Es ist quasi ein Experiment mit ungewissem Ausgang. Und genau das, dieses Nicht-Wissen darüber, was entstehen wird, ist die Grundvoraussetzung für die gemeinsame Arbeit. Was verbirgt sich dahinter?

SB: Das Ensemble Extrakte entstand aus einer Beobachtung, die Elke Moltrecht, die die Idee zu diesem Ensemble hatte und es mit mir zusammen künstlerisch leitet, und ich – und viele andere auch - gemacht haben, nämlich dass die Phase des Exotismus vorbei ist. Wir leben in urbanen Großstädten, in denen sich Musiker aus verschiedenen Traditionen ständig begegnen. Kooperationen entstehen nicht mehr aus diesem Fernweh heraus, aus dem die ersten Einsprengsel in die europäische Musik gelangten. Sie entstehen aus dem Alltag. Man weiß, dass der andere um die Ecke wohnt, man ist interessiert daran. Diese Begegnungen wollten wir reflektieren, in dem wir uns eine neue Arbeitsweise und Betrachtungsweise interkultureller Musik erarbeiten, zuerst in Workshop-Phasen. Da schauen wir dann, ob man in diesem Feld neue Wege finden kann. Die Musiker, die mitmachen, waren hellauf begeistert. Denn eins einte sie alle: Sie hatten genug von diesen Worldjams, die alle irgendwie ähnlich ablaufen: Man trifft sich, spielt und meint, „Musik sei eine Weltsprache“ usw. Davon hatten sie genug und wollten in die Tiefe gehen. Sie haben 1 Jahr oft ohne Geld geprobt – und alle arbeiten freiberuflich!

NP: Wie kann man sich denn den Arbeitsvorgang vorstellen in so einem Ensemble? Wie wird musikalisch geforscht? Wird viel diskutiert?

SB: Wir haben angefangen, Ideen aus jeder Kultur zu extrahieren. Z.B. gibt es in der indischen Tablamusik die Idee der Fülle und der Leere. Und nur durch einen nicht-resonanten Klang kann wieder ein resonanter Klang entstehen. Der eigentliche Kern sind nicht die Details des Rhythmus oder so, sondern der Zyklus „Fülle-Leere-Fülle“. Und das, also dieser Zyklus, spiegelt sich im Klang wieder. Dieses Prinzip extrahieren wir und bauen daraus ein ganzes Stück, in dem sich Fülle und Leere gegenseitig antreiben. D.h. uns geht es nicht um Anleihen an exotische Klangfarben oder um den schönen Klang eines fremden Instruments, sondern darum, Extrakte aus einer Kultur selbst zu erarbeiten, gerade auch die gedanklichen Grundlagen einer musikalischen Kultur. Sehr oft drehen sich unsere Diskussionen und unsere Arbeit darum, wie man eine Idee, die aus der Musik eines unserer Mitwirkenden kommt oder einer, die wir rezipiert haben, umsetzen kann. Welche Sprache erlaubt es, das umzusetzen, fragen wir uns.

Im konkreten Projekt ist es die DJ-Kultur der 1990er Jahre in Berlin. Was ist besonders an dieser Musik, die für viele von uns zunächst fremd war - Techno war für die meisten von uns exotischer als koreanische Sanjo-Flötenmusik? Wir haben uns zunächst angeschaut, wie Techno funktioniert, was die Standards sind, was und wer die „Heiligen“ usw. – viel gelesen, viel angehört, uns inspirieren lassen. Hier war Klaus Janek, der Bassist, der treibende Motor, ein grosser Fan von Autechre und anderen experimentellen Club-Musikern.

Der nächste Schritt war dann, mit den Gebrüdern Teichmann zu arbeiten, um musikalische Elemente zu extrahieren, die für ein Ensemble spielbar sind – man

muss in diesem speziellen Fall ja auch die Übersetzungsleistung bringen von einem nichtkörperlichen Musikproduzenten zu einem körperlichen. Von einem einzigen Klanggenerator, dem Plattenspieler, zu 5,6,7,8, Klanggeneratoren, den Musikern. Also diese Übertragungsleistung, wie bringen wir das fertig? Nämlich einerseits im Geiste der DJ-Musik, andererseits aber auch in unserem Geiste. Das sind Verhandlungen auf einer Ebene, die nicht mehr über die Klangsprache oder musiktheoretischen Überlegungen stattfinden, sondern es geht dann um solche Fragen wie „Was soll das tun? Wozu dient dieser Break?“ Eine solche Frage z.B. beantworteten die DJs so, dass man damit das Publikum darauf aufmerksam macht dass jetzt das Tanzen beginnen könne. Wir lernten: Es gibt feste Signale, die die DJs setzen können. Wir haben dann auch mit solchen Signalen gearbeitet, die eine Veränderung auslösen – allerdings nicht denselben, sondern eben solchen, die in unsere spezifische Konzertsituation passen.

Wir gehen im Laufe eines Workshops durch viele Dinge hindurch, die wir dann nicht verwenden können. Oder wir sagen, da brauchen wir nochmal ne Probenphase, um in diesen kleinen Aspekt reinzukommen. Ihn zu verstehen und für uns umsetzen zu können. Aber ideal ist es natürlich, wenn wir einen Insider dabei haben und Fragen stellen können, auch solche wie „Machst Du das jetzt nur, weil die Finger so laufen oder hat das einen anderen Grund?“. Man spricht auch auf dieser Ebene. „Ist das einfach, schwierig zu spielen?“ Dann sagt z.B. jemand, „Wenn ich so eine schwierige Passage gespielt habe, brauchen meine Hände kurz Ruhe und dann wiederhole ich gerne dieses Muster.“ Auch solche scheinbar normalen Dinge spielen eben eine Rolle, die in der Musiktheorie meist nicht beachtet werden. Für so ein Projekt sind sie aber wichtig, um einander als Musikmacher verstehen zu lernen. Und dann auch zu überlegen, wie dieses oder jenes Prinzip einer Tabla-Musik etwa auf die Oboe übertragen werden kann.

NP: Stilistisch kann die Übertragung dann ja ganz unterschiedlich aussehen bzw. sich anhören, oder?

SB: Jaja, es ist nämlich ein großer Vorteil dieses Ensembles, dass zwar alle aus einer bestimmten Tradition kommen, diese aber ohne irgendwelche Eitelkeit oder Purismus ausüben: Es sind eben alles Meister ihrer Tradition, die sich in ihr nicht mehr beweisen müssen. Es kann sein, dass der Oudspieler $\frac{3}{4}$ des Konzertes Lachenmann'sche Techniken verwendet, die überhaupt nicht zeigen, was seine Tradition sind und die er auch nicht explizit als Lachenmann'sche Technik kennen gelernt hat, sondern im Prozess selbst entwickelt hat, um irgendwelche Ideen, die wir hatten umzusetzen. Auf diese Weise entstehen Abläufe, die auch musikalisch und musikantisch funktionieren. Es kommt alles aus dem Bewegungsrepertoire eines Meisters und er trägt das Instrument weiter und gibt ihm einen neuen Raum im Ensemble. Das ist immer ein spannender Moment.

NP: Wo gibt es Schwierigkeiten in der Arbeit, Missverständnisse und Kommunikationshürden in der Zusammenarbeit mit Musikern aus so unterschiedlichen Kulturen?

SB: Ja, eine Hauptaufgabe des künstlerischen Leiters ist es, „Bomben“ zu entschärfen. (lacht). Es gab Momente, wo einer dem anderen vorwarf, „Also dass, was Du gerade von uns verlangst, ist ja Deine persönliche Übezeit, wir müssen ja nicht mit Dir üben“. Dann sagt der andere, „Neinnein, ich brauche ja Euch, damit ich das überhaupt üben kann.“. Oder er kommt aus einer Tradition, wo man

niemanden kritisiert, d.h. er sagt nie etwas. Man denkt dann, er hat keine Meinung. Und dann kommt später doch raus, dass ein ganz klarer Blick auf alle Probleme da ist, aber nur im Zweiergespräch, weil man in seiner Kultur niemanden vor anderen kritisiert. Und das muss man dann wieder in die Probe hineinbringen. Es gibt auch Konflikte zu Themen wie Pünktlichkeit, Probenzeit oder auch darüber, was man in einer Probe eigentlich macht. Anfangs gabs Musiker, die sagten, „dafür brauchen wir keine Probe, wir können das ja alle“. Dann habe ich gesagt, „ok, es funktioniert ein paarmal - und was dann?“ Eine wesentliche Aufgabe ist es auch, gemeinsame Regeln zu finden. Die Diskussionen waren immer höflich, aber ab und zu bekamen sie auch mal eine gewisse Schnippigkeit, so dass man besänftigend eingreifen musste. Westliche Noten-Musiker und Improvisatoren sind oft gleichermaßen verärgert, wenn man in Proben zu viel redet. Dann muss man erklären, „ja, wenn man Noten oder eine gemeinsame Klangsprache hat, kann man viel spielen, klar - aber wir haben ja keine Noten und müssen erstmal besprechen, was wir wie tun wollen“. Eine meiner Aufgaben ist es vor allen Dingen, in solchen Situationen, wenn jemand ungehalten reagiert, zu erspüren, was die eigentliche Problematik ist, - und diese dann produktiv zu klären. In diesem Projekt waren die DJs anfangs unglücklich, dass die Musiker die Loops nicht so ausdauernd spielen wie sie es sich vorgestellt hatten. Da musste man sie an etwas erinnern, was sie eigentlich auch wussten - nämlich, dass es schlicht physisch erschöpfend ist, so was zu machen. Die Instrumentalisten müssen ihren Körper einsetzen, eine mechanisch repetierte Bewegung am Plattenteller ist was anderes als an der Oboe mit Luftdruck. Da können sich ungewollte Varianten einschleichen, auch einfach aus Lippenermüdung oder so. Das sind Sachen, die man beim entspannten Nachdenken leicht sehen kann, aber in der konkreten Probensituation, wenn Druck da ist, eine Konzertprobe und die Leute einen bestimmten Ausdruck wollen, dann geht's auch mal höher her. Derlei zu entschärfen ist sicher 80% meiner Arbeit. Die anderen 20% sind die kompositorischen Aspekte.

NP: Das ist natürlich ein sehr gutes Beispiel auch für andere Kommunikationsschwierigkeiten in interkultureller Kommunikation, ob in anderen Künsten, im Alltag bis hin zur Wirtschaft - wobei gerade bei Letzterer die Tradition des Handels natürlich schon sehr lange besteht.

SB: Ich glaube, die Kommunikation in der Musik ist deshalb noch einmal besonders, weil man den Aspekt der Millisekunde beachten muss. Musiker arbeiten ja im Millisekundenbereich. Innerhalb kürzester Zeit muss Klarheit herrschen, sonst wird Jemand unzufrieden. So sind wir trainiert. Der Eine weiß nicht, warum sein Partner eine Passage partout "nicht hinkriegt" - und der andere weiß nicht, worüber er sich aufregt, weil es in seiner Musikauffassung ganz normal ist, dass z.B dieser Beat etwas „zu spät“ ist (lacht). Solche Sachen.

NP: Welche Ansätze hat das Ensemble noch, um etwas Neues, Eigenes zu entwickeln?

SB: Einer der Ansätze, die wir haben ist das Prinzip des „gemeinsamen Feindes“ (lacht). Da geht es darum, ein interkulturelles Ensemble nicht zu formen aus der Beschäftigung miteinander, sondern aus der Beschäftigung mit etwas, was allen fremd ist. In diesem Falle war es die Berliner Technoszene. Wir können uns auch vorstellen, einen Choreographen ein zu laden, uns seine Arbeitsprinzipien dar zu legen. Das Ergebnis soll nicht eine Kooperation werden, es soll kein Tanzstück

entstehen. Aber zu lernen, wie ein bestimmter Choreograph arbeitet, das wäre spannend. Und diese speziellen Arbeitsweisen dann zu extrahieren und auf unsere Arbeit anzuwenden. Wir haben dazu auch schon konkrete Pläne, aber noch kein Geld. Ein anderer Aspekt ist, dass ich das ganze Projekt ja mit zwei Ensembles mache. In Montreal gibt's das Ensemble Constantinople, das schon länger existiert, unabhängig von Extrakte. Diese Musiker sind zeitgleich an mich heran getreten und gesagt, wir sind es müde, nur diese kurzfristigen Kooperationen zu machen. Das war bislang ihr Ding, sie kooperieren immer für ein Projekt mit anderen Musikern, von Quebecker Folkmusik über Bluegrass bis indischer und arabischer Musik. Das machen sie seit 10 Jahren und haben auch viele Plattenpreise bekommen. Sie sind also an mich heran getreten und haben gefragt, ob ich eine Idee hätte. Ich erzählte ihnen, dass ich gerade in Berlin das Ensemble Extrakte mitgegründet hatte und habe sie gefragt, ob wir nicht auch so was in Montreal machen wollen. Beide Ensembles laufen parallel und sollen sich auch beeinflussen. Das Ensemble in Montreal ist aber anders zusammen gesetzt. Die Musiker haben ganz andere Migrationserfahrungen, es sind viel öfter Flüchtlinge, aus Ruanda etc als hier. Hier sind es oft Wirtschaftsmigranten. In Montreal gibt's auch eine starke experimentelle Turntable-Szene und experimentelle Elektronik. Die interessiert uns z.B. auch. Und da frage ich mich, ob man hier entwickelte Projekte und Arbeitsweisen übertragen kann und wenn, wie man sie adaptieren muss und wie? Das ist eine wichtige Frage für mich in der Interaktion mit den Ensembles.

NP: Noch eine Frage zur Struktur des Ensembles. Sie sind Projektleiter, aber die Arbeit scheint doch relativ demokratisch zu sein. Wenn ich richtig verstanden habe, könnte man Sie auch eher als Moderator oder auch Mediator verstehen, liege ich da richtig?

SB: Ja, meine Rolle ist vielfältig. Ich bin auf keinen Fall nur der Komponist. Eher am wenigsten. Es geht um Mediationsprozesse, es geht auch um Dirigentisches, die Sachen im Fluss zu halten während der Aufführung. Es geht um die Komposition von Haltungen. Wenn ich komponiere, kann ich keine Noten komponieren. Was ich niederschreiben kann, ist, wie Leute miteinander interagieren – das ist dann die Komposition.

NP: Und das alles ist extrahiert worden aus der gemeinsamen Probenarbeit, oder?

SB: Ja, alle Ideen kommen von den Musikern selbst. Die Grundideen, auch in den Proben, da ist die Interaktion sehr hoch. Eigentlich ist es mehr eine Band als ein Ensemble. Sie sagen, „Nein, das, was Du da grad gespielt hast, können wir da nochmal drüber gehen?“. Oder: „Das war wunderbar!“ oder „Hier brauchen wir noch eine Melodie“ oder so etwas. Dann schlagen einige was vor, wir probieren es aus. In diesen Situationen agiere ich eher wie ein Theaterregisseur, der sagt, „Ok, wir haben 5 Vorschläge hierfür“ und der dann sagt, „gut, im Gesamtkontext passt wohl Nr. 3 am Besten. Wenn wir bedenken, dass wir von da kommen und dort hin wollen.“. Und wenn's trotzdem nicht geht, dann schneiden wir Nr.3 auch wieder weg. Es ist eine Vorgehensweise wie im Theater, wo man den Regisseur quasi als Vertreter des Publikums sehen kann - und so verstehe ich mich auch. Das ist etwas, was die Musiker brauchen, denn es gibt ja in einem solchen Projekt keine von allen geteilten Maßstäbe für das "Richtige" - und ich sitze dann eben draußen und höre ihnen zu und berichte, wie das, was sie machen, insgesamt ankommt.

NP: Sie sitzen draußen, aber sie sind ja auch jemand, der in unterschiedlichen

Kulturen zu Hause ist, haben also eine besondere Sensitivität in dieser Position.

SB: Ja und ich habe mich ja schon lange mit dem Wandel des Hörens beschäftigt. Vor 20 Jahren habe ich einen ersten Text geschrieben, in dem ich postuliere, dass es nicht vor allem darum geht, was man hört, sondern wie man hört. Und wie man hört, wenn zwei verschiedene Hörweisen aufeinander prallen. Was passiert dann mit den Zuhörern? Und diese Fragen sind in diesem Ensemble ständig präsent, denn man muss als Hörer dauernd umschalten - z.B. von einer harmonisch-melodischen Hörweise zu einer abstrakt-strukturellen, zu einer modal-harmonisch-rhythmisch geprägten Hörweise und das in Sekunden. Da stellen wir die Hörer vor eine Herausforderung, weil man sich nicht gemütlich einrichten kann in einer Hörweise nach dem Motto, wir hören jetzt Neue Musik oder Techno oder modale syrische Oudmusik. Alles kommt abwechselnd, ohne dass es eine postmoderne Kollage sein möchte. Es entsteht aus ganz geeinten Motivationen, die sich verschieden ausdifferenzieren.

NP: Es gibt für uns Hörerinnen und Hörer hier also noch eine ganze Menge zu entdecken, nicht nur neue Musiken, sondern auch neue Hörformen. Sandeep Bhagwati, ganz herzlichen Dank für das Gespräch.