

Interview Stefan Keller, 29.06.2023

U: Ach du läufst ja schon? Ok, die andere Kamera auch? Ok, ähm. Jetzt noch mal – ja du bist drauf. Also ich bin drauf, und du ... wenn du sprichst?

S: Ach so ... ähhhh

U: Ja, bist auch drauf. Ähm. Ja wir hatten uns ... also das ist jetzt, wir machen dieses Gespräch, um Statements zu gewinnen. In deinen Antworten beziehe dich nicht auf meine Fragen. „Oder wie du schon gesagt hast, ...“ – oder: „Wie du gerade gesagt hast...“ ... oder so etwas. Oder auch so Sachen bitte vermeiden, wie: „Wie schon gesagt, ...“ – Also ...

S: Ich gebe mir Mühe.

U: Und wenn nicht, dann unterbreche ich es und wir machen das einfach noch einmal, das kann man dann ja schneiden. Also wir versuchen auf möglichst prägnante Weise sich dem zu nähern, was ihr beide – Aneesh und du – da eigentlich gemacht habt. Was daran das Besondere, Bemerkenswerte ist. Und wir hatten angefangen unser Gespräch im Auto vor zwei Wochen, drei Wochen, mit meiner Frage, wie du eigentlich zu dem Instrument gekommen bist. Also der tabla. Was hat dich an der Tabla und der Musik, die damit gemacht wird, so fasziniert? Beziehungsweise könntest du einfach erzählen, wie du dem Instrument begegnet bist?

S: Das mache ich aber jetzt quasi an dich gerichtet.

U: Ja klar, du schaust mich an.

S: Also ich war vor knapp 20 Jahren zum ersten Mal in Indien, und habe dort aus reiner Neugier Tabla-Stunden genommen. Ohne die Absicht zu haben, da nun dafür zu komponieren, oder das irgendwie künstlerisch zu verwerten. Das war einfach Neugier zu Beginn. Habe dann aber sehr schnell gemerkt, dass da eine ganze Welt, eine musikalische Welt ist, die ich überhaupt nicht kannte. Das ist nicht einfach ein weiteres Instrument, wie ein weiteres Melodieinstrument, das man einfach noch zusätzlich lernen kann, sondern es ist eine ganz andere Funktionsweise der Musik, und das hat mich dann ziemlich so interessiert, dass ich das weiterlernen wollte, habe dann in Berlin auch Unterricht genommen. Und irgendwann ist mir klar geworden, dass ich auch dafür komponieren will.

3:01

U: Was ist das Faszinierende an diesem Instrument, das sind ja nur zwei Tonhöhen, sage ich mal?

S: Es sind tatsächlich drei Tonhöhen, ach ne, es sind eigentlich noch mehr Tonhöhen, also auf der einen Trommel drei verschiedene Klänge, die stark als Tonhöhen wahrgenommen werden. Also eigentlich drei Tonhöhen. Beziehungsweise, das ist ein Spectrum, das unterschiedlich gefiltert wird. Wenn man es ganz genau betrachtet. Und auf der anderen Trommel kann man durch Glissandi ein Kontinuum an Tonhöhen erzeugen. In einem relativ kleinen Ambitus. Quinte oder vielleicht etwas mehr. Aber was natürlich noch dazu kommt, dass man natürlich viel mehr Klangfarben hat und vor allem Klänge mit unterschiedlichen Energien, einer unterschiedlichen Körperlichkeit, wie ich das gerne nenne. Ganz einfach, es gibt Klänge, die sehr kurz sind, die kaum Nachhall, also die eigentlich überhaupt keinen Nachhall von sich aus haben, weil man die Trommel dabei dämpft, und Klänge, die sehr stark rasonieren. Und der Kontrast ist stärker als bei so ziemlich allen Trommeln, die ich sonst kenne. Und dadurch, dass man auch noch unterschiedlich die Geräusche, die geräuschhaften Klänge unterschiedlich färben kann, je nach Anschlag, oder je nach Teil der Hand, mit dem man das Fell berührt, also da kannst du beispielsweise mit der ganzen Handfläche oder mit mehreren Fingern oder mit einzelnen Fingern, und wo man auf dem Fell – wo man das Fell berührt beim Schlagen, kann man eine so große Vielfalt an verschiedenen Klängen erzeugen, wirklich klar unterscheidbare Klänge sind es würde ich mal so sagen 15 – genau kann man das natürlich nicht definieren, teilweise sind es Schattierungen, teilweise sind es starke Kontraste, aber ja – dadurch ergibt auf verschiedenen Ebenen – zum Beispiel mit Nachklang, ohne Nachklang – oder tiefer höher – oder statisch oder mit Glissandi, wenn man das eben auf der tieferen Trommel machen kann, also es gibt da auf verschiedenen Ebenen Kontraste, und dadurch lässt sich eine sehr komplexe rhythmische Sprache sozusagen erzeugen.

05:10

U: Und diese rhythmische Sprache hat dich angefixt?

S: Diese rhythmische Sprache hat mich sehr berührt, weil letztlich, also weil das Entscheidende für mich ist dabei, dass es etwas mit dem Körper macht, wenn man hört. Alle Musik macht etwas - für mich - mit dem Körper. Also Klangfarben nimmt man ja körperlich irgendwie wahr. Oder Klangenergien von verschiedenen Instrumenten, die tieferen oder die höheren Töne, das wirkt alles auf den Körper in gewisser Weise, und dadurch indirekt auch emotional. Das kann man nicht so genau bestimmen. Aber die Art der Wirkung bei diesem Instrument, oder ist bei diesem Instrument anders als bei anderen Instrumenten, die ich kenne, auch deswegen, weil man diese starken Kontraste der Klangfarben, oder Farben ist nicht das richtige Wort, der Klangenergien in sehr schneller Folge erzeugen kann. Das ist auch eine Besonderheit des Instrumentes.

Und diese Komplexität, die aber nicht eine rein verstandesmäßig nachvollziehbare Komplexität ist, sondern eine, die für mich auch körperlich und emotional irgendwie eine Wirkung hat.

6:40

U: Das ist ja nun ein indisches Instrument, das im indischen Kontext, im Kontext des indischen Denkens, musikalischen Denkens etabliert ist, oder eine Rolle spielt. Was macht man in Indien mit diesem Instrument?

S: Die Tabla ist in erster Linie eigentlich ein Begleitinstrument, vor allem für Gesang aber auch für Melodieinstrumente, ja in der sogenannten Hindustani Musik, da gibt es auch verschiedene Genres dann, und daneben gibt es noch die sogenannte Tabla-Solo-Musik, wo die Tabla das Soloinstrument ist, das ist aber eher ein bisschen eine Nische, in den meisten Konzerten ist die Tabla ein Begleitinstrument, ein unverzichtbares Begleitinstrument, es gibt nur noch eines, Pakhawaj, ein älteres Instrument, älter als die Tabla, für alte Musik, wenn man so will, wird dieses andere Schlagzeuginstrument verwendet, sonst ist die Tabla im klassischen Musikbereich, der klassischen nordindischen Musik, das man ständig überall antrifft.

08:00

U: Und was – wie kann man diese Musik beschreiben? Also das ist ja nicht so, dass der einfach einen Rhythmus durchschlägt, im Dreivierteltakt, so wie das in europäischer Musik wäre, sondern da hört man etwas ganz was Anderes. Was machen die da? Wie ist so eine – ich weiß, es ist sehr allgemein – wie ist so eine indische Komposition aufgebaut, wie jetzt zum Beispiel das Solo, das wir bei dem Konzert gehört haben, das wir gefilmt haben.

S: Also das Tabla Solo von Aneesh Tablan – also nicht mein Stück, sondern das traditionelle. Das ist zusammengesetzt aus vielen kürzeren Stücken. Und zwar gibt es – grob unterscheidet man in der Tablamusik zwei Arten von Kompositionen, solche, die vollständig auskomponiert sind, die man einfach von Anfang bis Ende so spielt, wie sie komponiert sind, die dauern grob so zwischen 20 Sekunden und einer Minute, es gibt auch welche, die länger oder kürzer dauern, und dann gibt es Kompositionen, die aus einem Thema bestehen, zu dem man nachher Variationen spielt. Diese Variationen sind häufig auch vorbereitet, vorher komponiert, und in der Aufführung wählt man dann aus den Variationen, die man dann eingeübt hat, oder man erfindet auch spontan welche neu, oder kombiniert sie neu, das sind Formen – ja, Thema und Variationsformen, und ein Tabla-Solo besteht dann daraus, das beginnt erst mit diesen Variationsformen, im Normalfall, das Tempo wird dann immer schneller, und gegen Ende spielt

man dann noch eine Reihe von solchen auskomponierten Kompositionen. Das ist also relativ konventionell definiert der Rahmen, aber der Tablaspieler oder die Tablaspielerin ist dann ziemlich frei darin, welche Stücke er oder sie spielt, und auch wie, insbesondere bei den Variationen, da ist sehr viel Raum für Spontaneität.

10:00

U: Kann man sich das vom Aufbau her vorstellen wie bei uns ein Rondo? Ich kenne Thema mit Variationen eher mit einem melodischen Thema. Aber das ist jetzt ein – das Thema ist rhythmisch, und nicht melodisch? Jedenfalls es ist für mich als europäischen Hörer schwer, dieses Thema überhaupt zu finden. Wie könnte man das Thema beschreiben, und wie könnte man die Variationstechnik beschreiben? Also im Unterschied zu dem, was wir in Europa machen. Bei uns ist ein Rondo, da wird eine Melodie gespielt, und diese Melodie wird dann verschieden ausgeziert. Oder in der Besetzung variiert. Oder verlangsamt oder beschleunigt. Also das ist jetzt so mal das Modell. Wie wäre das in Indien??

S: Wenn man eine solche Variationsform sehr stark vereinfacht beschreiben will, kann man sagen, dass das Thema besteht aus einer Abfolge aus Schlägen, die definiert ist, die wiederum sich zu Gruppen gruppieren, und die Variationen bestehen dann eigentlich aus einer Permutation, verschiedenen Arten von Permutationen dieser Bausteine des Themas, wo dann auch wiederum Teile abgespalten werden können, und so weiter. Wiederholt werden. Also es ist eine kombinatorische Art der Variation, und dabei entstehen eben rhythmisch sehr reizvolle Effekte, wenn diese Elemente zum Metrum unterschiedlich platziert werden. Das ist ja grundsätzlich ja immer das Phänomen, was man bei aller oder bei allen oder bei verschiedenen jedenfalls, die ich kenne, Schlagzeugtraditionen, oder Traditionen, wo das Schlagzeug eine wichtige Rolle spielt, wo man das findet, dass die Platzierung der unterschiedlichen Klangenergien auf dem Hintergrund des Metrums, dass darin sozusagen der der, dass dieses Wechselspiel für die Spannungen und Entspannungen sorgt, die in melodischer Musik oder in harmonischer Musik die Intervall- die Akkorde, die Intervallspannungen in melodischer Musik auch die Spannungen, die dadurch entstehen, dass man die verschiedenen Stufen einer Tonleiter auf einen Grundton bezieht. So ist das in der Musik, dass diese unterschiedlichen Klangenergien vor dem Hintergrund des Metrums eben unterschiedlich platziert werden. Also die Themen sind in sich schon oft sehr sehr reich in der Hinsicht, dass das Elemente, eben unterschiedlich lange sind, also wenn wir jetzt ein Metrum annehmen, Viervierteltakt, bei dem jeder Schlag wiederum in Sechzehntel unterteilt ist. Es gibt da quasi ein Äquivalent in der Hindustani Musik, das ist der sogenannte Dinda, das ist ein metrischer Zyklus von 16 Schlägen, die in vier plus vier plus

Stefan Keller Interview 2023.06.28

vier plus vier unterteilt sind. Man kann das je nach Tempo sinnvoll als vier Viervierteltakte beschreiben. Und auch notieren. Und dieses Metrum, dieses Dinda, ist besonders beliebt für TablaSolo interessanter Weise. Manche Leute – man assoziiert häufig mit indischer Musik kompliziert 17 15 oder irgendsolche komplizierten Metren, die gibt's tatsächlich, aber für die Tablamusik, also für Musik, wo es rhythmisch komplex wird, wird eigentlich dieses Metrum, dieses rhythmisch relativ einfache Metrum mit sechzehn Schlägen bevorzugt. Der Grund, das sage ich, der Grund ist höchstwahrscheinlich der, oder ist meiner Meinung nach der, dass dieser metrische Hintergrund, der Wechsel von schweren und leichten Zeiten, der muss immer präsent, der muss immer quasi im Gefühl vorhanden sein, ohne dass er explizit also beim Hören, ohne dass er explizit, durch das, was die Trommel, die Tabla spielt, dargestellt wird. Und je komplizierter dieser metrische Hintergrund wäre, umso weniger hätte man ein Gefühl, ein eindeutiges Gefühl von schweren und leichten Zeiten. Es sei denn, man würde ein Muster ständig wiederholen, dann stellt sich das ein, aber das will man ja gerade nicht, man will ja variieren in dieser Musik, deswegen ist der Hintergrund, das Metrum, so einfach wie möglich, und vor allem so organisiert, dass es auf allen verschiedenen Ebenen schwere und leichte Zeiten quasi gibt, ich sage schwere und leichte Zeiten, das sind natürlich Begriffe aus der europäischen Musiktheorie, aber ich finde, die passen auch da relativ gut, also man zählt nicht wirklich anders als bei uns, die Schläge und das Empfinden, dass etwas auf den Schlag oder neben den Schlag fällt, ist nicht grundsätzlich anders würde ich sagen.

15:33

U: Der Aneesh hat von einem Samen gesprochen, der komponiert wird und der dann in der Komposition aufgeht. Was meint Aneesh mit diesem Samen.

S: Das Thema einer solchen Thema- und Variationenform ist quasi wie ein Samen. Und die Variationen dazu, das ist dann die Entfaltung dieses Samens. Der Kerngedanke steckt im Thema, und durch die unterschiedliche Rekombination der Bausteine des Themas wird dieser Samen entfaltet. Entfaltet sich dieser Samen.

16:15

U: Kann man das mit europäischen Samen vergleichen – (singt) Da da da daaa (Thema aus der 5ten Beethoven)?

S: Das kann man durchaus mit europäischen Samen vergleichen, oder mit europäischen Motiven, absolut. Meiner Meinung nach schon, ja. Wie gesagt, die Mittel sind andere. Also bei der Tabla. Es ist nicht eine Abfolge von Tonhöhen in

einem bestimmten Rhythmus, es ist eine Abfolge von Klangenergien in einem bestimmten Rhythmus. Es ist auch interessant, dass diese Themen in den allermeisten Fällen als grundlegenden Rhythmus einfach nur eine regelmäßige Schlagfolge haben. Vielleicht ist es sinnvoll, dass ich ein Thema mal rezitiere.

U: Ja!

S: Da muss ich aber ganz kurz, damit ich keinen Fehler mache, mir irgendein Thema mir ausdenken.

U: Das müssen wir nur so darstellen, dass man dann ... also du schlägst auf deine ...?

S: Ne, ne, ich spreche.

U: Ach so, du sprichst es, ...

S: Das ist vielleicht auch wichtig zu erwähnen, dass die gesamte Tabla-Musik – fast alles, es gibt natürlich Ausnahmen, aber grundsätzlich besonders das, was man in einem Tabla-Solo spielt, kann man auch rezitieren. Und so lernt man die Kompositionen auch. Also jeden Tablaschlag, den man auf den Trommeln spielen kann, entsprechen Silben. Das ist kein eins-zu-eins-Verhältnis, das ist komplizierter, aber grundsätzlich kann man, was man spielt, auch rezitieren. Eine Komposition kann man deswegen auch rezitieren. Ich rezitiere mal eine solche sehr bekannte Rezitation. Die gehört dazu: didaage usw. – das wäre jetzt ein solcher Kern, über den dann solche Variationen gespielt werden. Und was ich eben meinte, was auffällt, dass der grundlegende Rhythmus dieses Themas, der ist einfach regelmäßig. Didaage ... (schlägt dazu mit den Fingern) ah, stimmt nicht ganz. Es gibt diese schnelleren Doppeln (?), aber fast alle Schläge kommen in den gleichen Abständen. Es gibt nur diese eine Stelle, dig... , also doppelt so schnell. Aber die rhythmische Komplexität liegt nicht darin, dass die Triolen und Quintolen und Pausen oder so, das macht es nicht aus, sondern die Komplexität liegt in den Klangenergien, die repräsentiert werden durch diese Silben. Ich habe jetzt hier keine Tabla, wo ich das demonstrieren könnte, die Silben sind so ausgesucht, dass sie das irgendwie imitieren, aber das ist natürlich nicht das gleiche. Genau, aber die Komplexität entsteht durch die ... zum Beispiel: Dagi tedhaagne ... dhaa ist ein Schlag, auf beide Trommeln gleichzeitig, und dieses dhaa kommt in dem Thema nicht, also fällt auf unterschiedliche Positionen, wenn man es zum Grundschatz vergleicht. Dhagn Ha usw. ... Also einmal auf den Schlag, einmal dazwischen und einmal ein Viertel nach dem Schlag. Das ist jetzt einfach nur ein Beispiel. Aber aus dieser unterschiedlichen Positionierung der verschiedenen Klangenergien, daraus entsteht der Reichtum und der Reiz und eben auch die körperliche Wirkung des

Ganzen. Und die Variation, die Entfaltung des Samens, entsteht jetzt zum Beispiel dadurch, dass man einzelne dieser Bausteine unterschiedlich kombiniert, und dadurch diese Klangenergien immer wieder auf andere Positionen in dem Metrum fallen. Und man dann so zum Beispiel auch übergeordnete Wiederholungen erzeugt, und auf diese Weise entfaltet man sozusagen diesen Kerngedanken.

20:15

U: Wie lange braucht man da, um das so zu entdecken. Also ich hätte es nicht gekonnt. Für mich ist das ... ich merke zwar, da ist eine hohe Virtuosität, das siehst du den Fingern an. Aber wie das aufgebaut ist ... da habe ich Probleme.

S: Ich glaube, das würde sehr schnell gehen, wenn man einfach ... es würde wahrscheinlich reichen, wenn man zuerst das Thema allein spielen würde einfach. Vielleicht zwei dreimal. Und dann eine einzelne Variation. Und dann vielleicht eine zweite Variation, um das zu vergleichen. Aber isoliert, und nicht gleich alles am Stück. Ich glaube, dann kann man sehr schnell eine Idee davon kriegen. Ich habe auch schon mehrmals Vorträge gehalten, oder das Leuten eben so gezeigt. Und ich glaube, man kriegt schnell eine Idee davon, wie das eigentlich funktioniert. In einem Tabla-Solo ist es natürlich ist es teilweise schwierig festzustellen, wo fängt jetzt ein solches Thema an. Wenn man sich nicht auskennt mit der Musik. Weil zwischen den Stücken spielt der Tabla-Spieler oder die Tabla-Spielerin ich sage jetzt mal vereinfacht einen groove. Man hört nie auf zu spielen. Man hört nicht auf zwischen den Stücken. Sondern das geht immer weiter, und wenn ein Stück fertig ist, dann geht man einfach über zu einem groove. Oder zu einem Pattern, das mit diesem Metrum verknüpft ist. Und dann fängt man das nächste Stück an. Und wenn man sich nicht auskennt, mit der Musik, ist es manchmal nicht selbstverständlich, da kann ich manchmal nicht offensichtlich erkennen, wo ein Stück anfängt und wo es aufhört.

22:00

U: Inwieweit kann man das, was du jetzt gerade beschrieben hast, oder das Modell, das du beschrieben hast, um indische Musik zu beschreiben, verwenden, um deine eigene Komposition zu beschreiben. Verwendete die auch diese Muster?

S: Meine Komposition in diesem Falle verwendet tatsächlich teilweise auch solche Muster, also kurze Bausteine, die auch in traditionellen Tabla-Kompositionen vorkommen. Also zum Beispiel solange wie dagedidrrr ... das sind nur sechs Silben, die ziemlich schnell gespielt werden können, ja, und die

kombiniere ich an einer Stelle mit anderen Bausteinen, gedackdegack .. das ist auch ein Baustein, den es gibt. Dann sind es aber andere Bausteine, die nicht so, wo ich gar nicht genau weiß, mag sein, dass es Kompositionen gibt, wo dieser Baustein so vorkommt, ich kenne aber keine Komposition, das sind vielleicht nur zwei Schläge die so ... aber das kann fast nicht als Baustein bezeichnen. Die sind dann unkonventioneller zusammengesetzt. Und da das Ganze sehr sehr schnell ist, ist das Verhältnis, besonders am Anfang vom Stück, von unkonventionell zusammengesetzten Bausteinen und auch die Kombination selbst konventioneller Bausteine miteinander ist auch unkonventionell. Das ist für jemanden wie Aneesh, der in der Hindustani-Musik voll und ganz zu Hause ist, und diese Musik sein Leben lang gespielt hat, ein sehr großer Aufwand, diese unkonventionelle Art Bausteine beziehungsweise unkonventionelle Art der Kombination sich einzuprägen. Als ich das dann festgestellt habe, weil über ein Jahr waren wir miteinander im Austausch, habe ich ihn den Anfang vom Stück schon geschickt, und dann hat er es angefangen, das zu üben, dann habe ich realisiert, dass ich das unterschätzt habe, wie schwierig das für ihn ist, sich das einzuprägen, weil wenn ich selber meine eigenen – ich habe davor auch meine eigenen Kompositionen komponiert, die ich dann selber gespielt habe. Und dort ist die Situation so, für mich ist das nicht so schwer, für mich, mir das dann einzuprägen, weil ich das ja auch selber komponiert habe und weil ich auch in anderen Kompositionen, weil ich ohnehin schon eher so denke – für mich ist dann das Problem, das dann nachher zu spielen im schnellen Tempo, also bei mir muss ich immer darauf achten, dass es nicht zu schnell ist. Bei Aneesh wusste ich, dass er das technisch kann, wenn ich komponiere, aber die Unkonventionalität der Kombination der Bausteine war ist – habe ich am Anfang unterschätzt, deswegen habe ich später auch Passagen komponiert, wo das etwas näher dran ist, was die Bausteine anbelangt, und nicht nur das, sondern auch was das Entfalten der Kerngedanken anbelangt. Weil grundsätzlich ist es auch hier, zumindest in einem längeren Abschnitt so, dass es so etwas wie einen Kerngedanken gibt, der sich dann entfaltet auf gar nicht so unähnliche Art wie in der Hindustani-Musik. Es ist insofern zum Beispiel anders, dass es nicht mit dem Thema anfängt. Sondern das Thema entsteht erst allmählich, bis es dann irgendwann auftaucht und dann variiert. Und auch die Art der Variation ist nicht genau so wie in der Hindustani-Musik, aber ähnlich Techniken habe ich verwendet, durchaus ...

25:45

U: Dass du etwas verwendest oder etwas komponiert hast, was für Hindustani-Musik unkonventionell ist, folgte das einer bestimmten Idee? Also ich nehme an, dass du das nicht – dir etwas Unkonventionelles ausdenkst, damit es

unkonventio ... Entschuldigung unkonventionell ist, sondern weil es einer Idee folgt, die du hast, die du vielleicht beschreiben könntest?

S: Als ich angefangen habe das Stück zu komponieren, habe ich mir natürlich die Frage gestellt, wie nah soll das sein an dem, was Aneesh immer spielt, was er halt komplett beherrscht. Und wie weit kann oder will ich davon weggehen? Mir ist schnell klar geworden, dass ich durchaus, also ich muss eine gewisse Entfernung haben, um überhaupt sinnvoll¹ eine Komposition von der Länge – also das Ziel war halt ein Ensemblestück zu schreiben in dem Fall von ungefähr einer Viertelstunde, das zusammenhängend eine Form ergibt, so wie ich das auch in meinen anderen Kompositionen anstrebe. Das ist wie gesagt in einem Tabla-Solo nicht der Fall. Normalerweise dauert ein Tabla-Solo auch länger als eine Viertelstunde, aber angenommen, das kann man machen, man kann ein Tablasolo auf eine Viertelstunde kondensieren. Das ist aber dann zusammengesetzt aus verschiedenen Stücken. Die Abfolge ist konventionell, auch, also man fängt mit langsamen Stücken an, und es wird schneller zum Beispiel, man fängt mit den Variationsstücken an, dann kommen die auskomponierten, all das entspricht nicht meiner Idee von einer Form, die ich in einem Ensemblestück haben will. Also die für mich wichtiger Teil des musikalischen Ausdrucks ist. Dass zum Beispiel Dinge nach Minuten wiederkommen, aber anders, das macht ja etwas, das ist ja eine Form des musikalischen Ausdrucks, der für mich wichtig ist in meiner Musik. Den es so nicht geben kann in der Hindustani Musik, weil sie eben nicht so lange auskomponierte Kompositionen kennt. Und das hat natürlich dann zur Folge, dass ich nicht einfach konventionelle Kompositionsmuster eins zu eins übernehmen konnte, die sich überhaupt nicht eingefügt hätten in diese übergeordnete Formidee. Auch – das ist das eine – sie hätten sich überhaupt nicht mit dem Ensemble sinnvoll verbinden können, weil das Ensemble – das muss ich vielleicht kurz sagen, ein Tabla-Solo wird begleitet von einem Melodieinstrument. Und das Melodieinstrument wiederholt eine Melodie die genauso lang ist wie dieser Zyklus – also 16 Schläge dann – oder wenn es in einem anderen Metrum ist, eine andere Anzahl Schläge, aber gehen wir mal davon aus, 16 Schläge – und diese Melodie wird ständig wiederholt, leicht variiert. Die – dadurch – das erlaubt eben dass man das, was die Tabla spielt, vor dem Hintergrund dieses Metrums hören kann. Jetzt in meiner Komposition war mir klar, das Ensemble soll jetzt nicht einfach die Funktion dieser Melodie übernehmen. Dafür brauche ich nicht 10 Instrumente und dafür brauche ich auch nicht das Zafraan-Ensemble, sondern es sollte ein Ensemblestück sein, bei dem

¹ Interessant – finde ich – ist es, dass Stefan seine Pausen beim Sprechen sehr selten am Ende einer Phrase macht, sondern meist an anderen „unkonventionellen“ Stellen – also der Rhythmus der Satzphrasen und der Rhythmus der Atem- und Nachdenk-Pausen sind miteinander verschoben.

die Musiker und Musikerinnen des Ensembles gefordert sind mit ihren – mit ihrer Musikalität, dass sie die da einbringen können, mit ihren Ausdrucksfähigkeiten und so weiter, und auch mit der Komplexität, die so ein Instrumentalensemble anbietet. Dazu musste ich auch eingreifen in die Konvention der Tabla-Kompositionen. Das hätte ich sonst nicht sinnvoll kombinieren können.

29:50

U: Hast du auch umgekehrt eingegriffen in die Konventionen des Zafraan-Ensemble-Spiels? Ist das für das Zafraan-Ensemble unkonventionell?

S: Ob das für das Ensemble auch unkonventionell ist, ist eine Frage, die man besser die Musikerinnen und Musiker des Ensembles fragen würde. Ich von mir aus kann sagen, dass das Stück eindeutig Eigenschaften hat, die sonst andere Stücke nicht haben, und die mit dieser Kollaboration zu tun haben. Die damit zu tun haben, dass da eben ein Tabla-Spieler, ein Virtuose auf der Tabla einen Solopart spielt. Insofern gibt es da eine gegenseitige Beeinflussung.

30:45

U: Ich hatte ja in meinem Brief geschrieben, jetzt nur zu sagen, ich mache ein Stück, das Indisches mit Europäischem verbindet, und das ist sozusagen der Inhalt der Komposition, darin erschöpft sich das, was Du machst, nicht. Das ist jetzt nicht eine Programmmusik – so wie Yehudi Menuhin und ... wie hieß der Tabla-Spieler?

S: Sakhi Luzaen ...

U: Ne, der Tabla-Spieler ...

S: Ja, Sakhi Luzaen ist der berühmteste Tabla-Spieler. ...

U: Ach ne, es war nicht Tabla ... mit wem hat er denn da zusammen gespielt mal ... war das nicht Sitar ...

S: Ah, Ravi Shankar.

U: Ja, Ravi Shankar, genau ... diese Schallplatten, die da immer herauskamen, die hießen East meets West. Oder anders herum. Das war ja nicht deine Idee eigentlich. Oder? Nicht East-meets-West, sondern ja, sag es lieber du selber!

S: Also die anfängliche Motivation, der Drang dieses Stück zu komponieren, war einfach, dass ich mit der Beschäftigung, die eben über Jahre ging mit der Tabla, das Spielen, das Komponieren, das Hören, das Analysieren, ich einfach ... ja ... meine Phantasien in Richtungen gingen, die ich nur so mit diesem hervorragenden Tabla-Spieler umsetzen konnte. So wie bei aller anderen Musik.

Wenn ich ein Klavierstück schreiben will, dann weil ich voll mit Klavier bin sozusagen. Und etwas ausdrücken möchte mit den Mitteln des Klaviers. Genauso mit der Tabla. Ich bin über die Jahre ein bisschen voll geworden mit dieser Tabla, das hat einfach in mir gearbeitet, sozusagen, und daher kam die Motivation. Nicht, weil ich jetzt etwas machen wollte, bei dem eben – nicht um der Kollaboration selbst willen. Sondern einfach weil mir die Ausdrucksmöglichkeiten, die ich im Normalfall habe, nicht gereicht haben für ein westliches Ensemble oder Orchester oder Solisten zu schreiben. Das war einfach in dem Fall nicht genug. Das musste noch was weiter dazu kommen. Das ist ja auch nicht nur in diesem Stück so, das ist ja auch in anderen Stücken so, und das ist ja generell beim Komponieren so, dass man ja quasi man erweitert das Instrumentarium oder die Spieltechniken ja nicht um der Erweiterung selbst willen, sondern weil man ganz bestimmte Dinge sonst nicht sagen kann. Und das ist ja auch bei dem anderen Stück in diesem Programm der Fall bei Soma. Das ich für das Zafraan Ensemble geschrieben habe. Da gibt es auch einen Schlagzeug-Part, einen drumset-part, der einen Schlagzeuger erfordert, der nicht nur klassisch ausgebildet ist, sondern auf dem drumset wirklich professionell spielen kann. Was nicht selbstverständlich ist. Da gibt es natürlich auch andere, aber nicht so viele. Und das ist genauso wenig, weil ich jetzt wollte, weil ich jetzt etwas machen wollte mit einem Instrument, was halt keine Ahnung im Jazz oder in der Pop, in der Rockmusik eine Rolle spielt, mit einem klassischen Ensemble. Nicht diese Kombination war der Grunde, sondern die musikalische Idee, die Rhythmen, die Art der Klangenergien dieses Instrumentes braucht oder brauchen.

35:00

U: Jetzt sind sie doch oben, nicht wahr ... wir können weiter machen. ... Ach so ... äh ... Ja, dann machen wir das. Wechseln wir kurz den Akku. Diese Besonderheit der Notation, wie Aneesh das gelernt hat, ... man muss es jetzt glaube ich, herausziehen, sonst kommst du da nicht hin. ... So ...

...

S: Link geschickt zu einem Video, das ich gemacht habe mit der – wo ich die Partitur, beziehungsweise die Notation, dazu gefügt habe.

U: Ich glaube, das habe ich nicht gesehen.

S: Ich dachte, ich hätte Dir eine email geschickt vor einer Woche oder so. Also ich habe die Aufnahme von Hamburg, wo es ja kein Video gibt, dazu habe ich, weil die ziemlich gut ist, die Aufnahme, habe ich ein – die Notation – meistens nur der Tabla-Stimme – also meine Notation, die westliche Notation, und die für

Aneesh, zusammen, und manchmal auch das Ensemble, wenn er improvisiert, hat das keinen Sinn, also ein Video gemacht, und auf Youtube aufgeladen. Und das haben die Schülerinnen und Schüler und auch seine Frau haben das gesehen. Und da werden wir nächste Woche am Donnerstag ein Zoom-Meeting haben, wo Aneesh und ich Fragen beantworten. Und da kam eben auch die Frage der Unkonventionalität, warum das so unkonventionell – also ja ... aber ich würde gerne hören, was denn daran eigentlich unkonventionell ist. Weil ich habe irgendwie schon eine Idee, also ich habe auch eine Vorstellung, was unkonventionell daran ist, aber mich würde interessieren, was andere daran unkonventionell finden.

38:35

U: Ja, ich danke dir, Wegen der Farbkorrektur von der Elisabethkirche, ja. Bitte was? Ja ... nicht dass uns das gleiche nochmal passiert, wie ... erst von 6 Kameras auf drei reduzieren, und dann schalten wir eine nicht ein.

S: Wieso von 6 auf drei.

U: Naja, wir hatten ja ursprünglich vor, von den drei Positionen jeweils mit zwei Kameras zu drehen. Ich dachte, das geht. Es würden nur die Kamerapositionen gezählt und nicht die Anzahl der Kameras.

S: Dann hätte das mehr gekostet?

U: Ja, genau. Und dann haben wir das auf drei Kameras reduzieren müssen, und dann hat eben die Hanne vergessen, ihre Kamera einzuschalten. Das habe ich schon erzählt. Ja, unkonventionell war auch, dass der Aneesh nach einer Partitur spielen sollte. Es komplett auswendig zu lernen wäre ... Warum hast du diesen Weg gewählt, oder wie ... oder wofür war dieser Weg die Lösung?

39:55

S: Also ein Stück in dieser Länge in dieser Komplexität und eben Unkonventionalität auswendig zu lernen ist nicht unmöglich, aber wäre für die Uraufführung ganz sicher keine gute Idee gewesen, weil so viele unvorhersehbare Aspekte dabei waren. Er hat ja noch nie mit einem Ensemble gespielt, er hat noch nie mit Dirigent gespielt und so weiter. Deswegen haben sehr früh habe ich gesagt, er muss es eigentlich so lernen, dass er eine Notation hat. Weil das Risiko ist sonst einfach zu groß. Bin nicht sicher, ob er jetzt – wenn es nochmal gespielt würde, das dann auswendig lernen würde. Also unmöglich ist es nicht, aber es wäre sehr sehr schwer. Man kann es sich ja vorstellen. Das macht ja auch bei uns kaum jemand. Ein etwa so langes und so schweres Stück. Wenn ich das ... ich hätte es natürlich einfacher machen

können. Oder eben konventioneller, dann hätte er es sich besser merken können, aber dann hätte ich nicht die Form so komponieren können, wie ich wollte. Mit dem Grad an Variationen, oder zusammenhängenden längeren Verläufen, wo man eben nicht das so einfach in Abschnitten unterteilen kann, und sich dazwischen ausruhen kann oder irgendsowas, das hat einfach dazu geführt, das war mir klar, dass es eine sehr große Herausforderung wird. Aber ich dachte, wenn ich schon so etwas mache, was es so meines Wissens in der Form noch nicht gab, dann will ich es schon auch ziemlich weit treiben. Und nicht nur so, dass es halt garantiert keine Probleme gibt, sondern so, dass ich dann auch wirklich sehe: Bringt es das? Und ich wirklich so weit gehe, wie ich mir das wünsche. Und die ... wir haben da ziemlich lang daran gearbeitet, herauszufinden, wie ich das am besten für ihn notiere. Und er hat sich dann daran gewöhnt. Es war für ihn schwierig, unangenehm, es lenkt halt ab. Wenn man das nicht gewohnt ist ... auch für uns ist es ja so. Es ist auch irgendwie schöner, auswendig zu spielen. Klaviermusik spielt man ja im Normalfall auch auswendig, aber da ist man auch allein. Auf je mehr Kontext man achten muss, um so eher braucht man die Noten. Um sich daran festzuhalten. Im Notfall um sich daran festzuhalten. Diese Sicherheit zu haben. Ich denke ... ja, schlussendlich war das der richtige Weg.

Lange Pause

Aber das hat ihm sehr viel abverlangt, das ist klar.

43:00

U: Ich muss mal noch ... Es ist wirklich zum verrückt werden, weil hier ist es immer total leise, und jetzt machen wir ein Interview, und dann ...

Entschuldigung, 10 Minuten noch pschsch ... Nicht reden. Don't speak please. Und wie ist es notiert?

S: Die insbesondere, wenn man ein Tabla-Solo spielt, kann man auch rezitieren, und diese Rezitation, diese Silben, kann man auch ganz einfach aufschreiben. Zum Beispiel *dagi tataaa tngn* ... dann kann du *dagi tataaa tngn*, so wie man auch das aufschreiben würde, wenn das Wörter wären. Ich habe das dann aufgeschrieben in der Dephragenin (?) in der indischen Schrift, in der auch Hindi und auch Marati, was die eigentliche Muttersprache ist, geschrieben ist – und wie man auch normaler Weise Tabla-Musik aufschreibt. Und so hat er es dann gelesen. Natürlich dann so angeordnet in Takten und die Schläge sind in Gruppen, das ist aber eigentlich konventionell, das findet man auch in Büchern, dass Tabla-Kompositionen so notiert sind. Diese Notation ist eigentlich konventionell. Wie man halt notiert. Das Unkonventionelle ist nicht die Notation selbst, sondern dass er eben daraus spielen muss. Dass gleichzeitig während er

Stefan Keller Interview 2023.06.28

das liest, das auch spielt. Das macht man eigentlich nie. Man schreibt zwar auf, die Komposition, aber einfach, um sie nicht zu vergessen. Um sie nachschlagen zu können, aber nicht um während des Spiels sie zu lesen.

15:15

U: Gibt es da in der indischen Musik normaler Weise einen Spielraum zwischen dem, was aufgeschrieben ist, was aber aus dem Kopf, also sozusagen aus einer oralen Tradition eher heraus memoriert wird und dann gespielt. Hat das eine gewisse Unschärfe, besteht darin vielleicht auch der Reiz, dass es eine Abweichung gibt von dem, was geschrieben ist. Und wie ist das in deiner Komposition geregelt. Da gibt es glaube ich ja auch Passagen, die exakt so gespielt werden müssen, und dann wieder andere Bereiche, wo Aneesh improvisieren konnte. Oder sollte sogar?

S: Wenn eine Komposition aufgeschrieben ist, diese ... einfach in Schriftform, wenn die Silben aufgeschrieben sind, dann sind viele Aspekte nicht eindeutig definiert, das ist wie in jeder Notation. Das ist auch bei uns ja so, wenn man Noten aufschreibt, man kann Dynamik und alles Mögliche hinzufügen, trotzdem ist vieles noch nicht definiert, das kommt nachher von dem Spieler. Und genauso auch in der Tablamusik. Allerdings ist dann, die Abweichung ist jetzt nicht bei einer Komposition, die man einstudiert, die man geübt hat, dann spielt man im Normalfall das nachher schon ähnlich. Natürlich nicht genau gleich, je nach Akustik oder keine Ahnung. Je nachdem, wie man sich fühlt. Aber ein wichtiger Aspekt zum Beispiel ist die der Druck auf der tieferen Trommel, auf der tieferen Trommel kann man durch Druck des Handgelenks das Fell stärker spannen und dadurch die Tonhöhe verändern. Und das ist ein sehr wichtiger Aspekt der nie, der nicht notiert ist. Den man aber auf eine gewisse Weise einübt. Das wäre auch sehr sehr schwer, das nachher anders zu machen. Also wenn man ein Stück spielt, dann hat man das so geübt. Und kann das vielleicht ein bisschen variieren, aber nicht komplett anders. Jetzt in meiner Komposition war es so, dass ich in der Notenschrift das ziemlich genau eigentlich festgelegt habe. So, wie ich mir das ausgedacht habe. Und das widersprach teilweise dem was teilweise intuitiv Aneesh machen wollte. Und dann haben wir uns darauf geeinigt, dass er das quasi ignoriert. Also nicht komplett ignoriert, an machen Stellen hat er es dann übernommen. Aber dass er das dann auch anders macht, wenn er merkt, ne das ... das läuft mir irgendwie zuwider, jetzt da den höheren Druck zu machen, oder da den weniger Druck oder da ein glissando zu machen. Weil er es irgendwie automatisch umgekehrt machen würde, dann habe ich ihm das quasi überlassen. Vor allem, weil er das gewohnt ist, dass das in der Hindustani-Musik die Entscheidung jedes einzelnen ist, oder oft übernimmt man das auch vom Lehrer oder Lehrerin, dass man das so macht, aber eigentlich ist

Stefan Keller Interview 2023.06.28

es individuell, wie man es macht. Und nicht wirklich in der Komposition definiert. Da habe ich ihm dann mehr Spielraum gelassen. Zusätzlich dazu gibt es auch Passagen, wo ich nur hin – wo ich gar keine Silben aufgeschrieben habe, sondern wo ich nur Hinweise gegeben habe. Dort improvisiert er im engeren Sinn. Teilweise ist das habe ich dann bestimmte Schläge angegeben, die er bevorzugt spielen soll, oder in manchen Teilen ist es so, dass es quasi dass er über ein Thema improvisieren soll, wobei ich auch wieder gesagt habe, dass er bestimmte Aspekte nicht so machen soll, wie man das in der Hindustani-Musik macht, aber insgesamt habe ich ihm da mehr Freiheiten gelassen, als ich das sonst in Kompositionen tue. Allerdings die Abschnitte, wo er wirklich improvisiert sind ein relativ kleiner Prozentsatz des ganzen Stücks. Aber auch das ist für mich eher ungewöhnlich.

49:30

U: Das ist jetzt dreimal in Deutschland aufgeführt worden.

S: Genau.

U: Wird es auch nach Indien kommen, und dort zur Aufführung gelangen?

S: Ich hoffe sehr, dass das Stück auch in Indien aufgeführt wird. Das ist ein bisschen ... liegt jetzt beim Ensemble. Dass die das hoffentlich irgendwie mit Kooperationen oder so hinkriegen, dass man das dort spielen kann, das wäre phantastisch.

50:00

U: Gibt es dafür in Indien ein Publikum? Also ein Publikum das auch – ein bisschen muss man schon in beiden Welten leben, oder? Nur das eine ohne das andere zumindest ein bisschen zu kennen, ist zumindest von Vorteil.

S: Ich denke, es gibt noch nicht wirklich ein Publikum in dem Sinne, dass Leute quasi dass sie irgendwie ein Ahnung hätten, was sie dort erwartet, oder ja, es wäre schon sehr exotisch dieses Stück ... es gibt Orte, an denen ... in Mumbai gibt es das Enzipie (?), das ist ein national center for performing arts – dort gibt es auch ein Symphonieorchester, das sind aber hauptsächlich Ausländer, die dort für Konzerte glaube ich einfach kommen. Dort gibt es ein Publikum, das mit europäischer Klassik vertraut ist. Auch das ist ein sehr sehr kleiner Teil der Bevölkerung. Die sind nicht unbedingt mit neuer Musik vertraut, aber immerhin mit den Instrumenten. Und für die ist auch die Hindustani-Musik nicht völlig fremd. Das nehme ich mal an, obwohl das wahrscheinlich nicht ... wirklich ein Publikum würde ich mal sagen gibt es wahrscheinlich noch nicht, aber ich denke, das könnte schon, also ich habe es jetzt gesehen bei den Schülern von

Aneesh, dass natürlich in erster Linie eine Verblüffung, dass es so etwas überhaupt gibt, was sie ganz einfach so noch nicht gehört haben. Aber schon auch ein Interesse und eine Faszination gibt es ...

52:00

U: Meinst du oder hast du die Hoffnung, dass das auch eine Kommunikation öffnet zwischen diesen beiden Musikkulturen?

S: Ich hoffe das sehr, dass das eine ...

U: Also gerade im Vergleich zu Yehudi Menuhin und Ravi Shankar, die sind ja doch sehr im Harmonischen und Rhythmischen Bereich der europäischen je Jazz-Musik ja letztendlich geblieben. Das ist eher Jazz, was die gemacht haben, und zwar euroamerikanischer Jazz, aber mit europäisch klassischen Instrumentarium und indisch klassischen Instrumentarium. So viel indisch ist da gar nicht. Da bist du bei weitem, das sagt mir mein Gefühl, sagt mir mein Eindruck tiefer drin in dem, was indisch ist.

S: Ich hoffe sehr, dass daraus eine länger anhaltende ein länger anhaltender Austausch ein tieferes Kennenlernen irgendwie daraus hervorgeht. Was glaube ich jetzt wirklich anders ist, dadurch, dass Aneesh das gespielt hat, ist dass alle, die sich mit der Tabla auskennen, hören einfach einen Virtuosen spielen und das ist erst einmal attraktiv. Und das gibt dem einen das macht das erst mal interessant, denke ich. So dass ich hoffe ... das ist eine neue Ausdrucks ... ein neuer Ausdruck diesem Instrument hinzugewonnen sozusagen, durch dieses Stück. Glaube ich. Und das wird man hoffe ich auch in Indien feststellen. Das ist ja erst mal etwas Schönes, wenn man das Instrument, das man so gut kennt, etwas anderes ausdrücken hört als das, was man kannte. Das ist zumindest schon meine Hoffnung. Und dass dadurch vielleicht auch ein größeres Verständnis dafür entsteht, was in der europäischen Tradition eigentlich alles auch drin steckt oder möglich ist, weil natürlich ist die Wahrnehmung in Indien genauso wie umgekehrt ... man hat so Klischees, man hat so ... man kennt ein bisschen die Oberfläche. Und weiß gar nicht wie, was da alles passiert, oder was da möglich ist. Zum Beispiel die Vorstellung, dass die Tabla-Musik oder die Hindustani-Musik tausende von Jahren alt sei und noch so praktiziert werden würde wie vor Urzeiten, das ist natürlich Quatsch, die ändert sich und hat sich immer massiv geändert, es gibt verschiedene Richtungen, es ist total dynamisch, aber von Europa aus gesehen wird das oft nicht so wahrgenommen. Umgekehrt genauso. Kaum jemand weiß, was neue Musik ist, oder überhaupt, was klassische Musik ist, also dass das so vielfältig auch ist und so dynamisch, ein Verständnis dafür und ein Gefühl dafür zu wecken, das würde mich sehr freuen, wenn das gelingt.

55:30

U: Sandeep Bhagwati hat mir einmal ein Buch gezeigt, von einem indischen Musikhistoriker, der sagte, die Musikkulturen dieser Welt – er sagte, was hat welche Musikkultur dieser Welt beigetragen zu der Musikkultur der Welt. Und da steht natürlich die indische Musikkultur ganz oben, die ist die Krönung dessen, was der menschliche Geist je hervorgebracht hat. Und in Europa, sagt er, das ist das Tolle, das haben sie beigetragen, zu der Musik dieser Welt, äh, die Filmmusik.

(Lachen)

U: Alles andere ist nicht so interessant. Fand ich gut. Ein dicker Wälzer, ein Standardwerk an den Universitäten. Ja, gut ... ok, ich glaube wir haben ... oder brennt dir, das ist sozusagen die letzte Frage, brennt in dir etwas, was du erzählen möchtest, etwas, was ich nicht gefragt habe.

S: Es kommt mir jetzt nicht in den Sinn. Ne, also ich hoffe, du kannst damit etwas anfangen, ich neige halt dazu, relativ lange Sätze zu machen, und dann dazwischen zu denken und so, das ist wahrscheinlich für deinen Job schwierig.

56:55

U: Nein, so ist ja auch deine Musik, die denkt ja auch nach in langen Bögen, und dann kommt da das Solo zum Vorschein, und die Korrespondenz. Das ist ein Gewebe. Du hast ein Gewebe komponiert, und dann ... das Tabla ist ja nun eigentlich eine monodische Musik, die ist logischer Weise nicht vielstimmig. Wie soll man Vielstimmigkeit ...

S: Ja gut, man hat zwei Trommeln, und es gibt auch so eine immanente Mehrstimmigkeit. Aber ja ...

U: Also in dem Sinn, dass die Pulsation durchläuft, auch wenn sie nicht gespielt wird. Meinst du das ...

S: Ne, dass man durch ... dass man bestimmte herausstechende Klänge, dass man die quasi zu einer eigenen Schicht dann zusammensetzt, und das dann quasi mehrschichtig hören kann. Das denke ich ist bei sehr schnellen ...

U: Ach so, wie bei einer Bach'schen Fuge, die man auf einer Solo-Geige spielt ...

S: Ja. Ja, so genau, von der Idee her. Natürlich nicht so ... also, es ist nicht eins zu eins vergleichbar, aber ich denke schon, dass man so verschiedene Schichten, oder auch die tiefere Trommel, also die beiden Trommeln, dadurch, dass die sehr ... also dass man auf der tieferen eben diese glissandi machen kann. Denke ich

schon, dass das zum Teil so etwas Polyphones kriegt. Aber sicher, das ist nicht vergleichbar mit richtiger Polyphonie im engeren Sinn, das ist schon klar.

58:30

U: Oder, was du ja gesagt hast, dass ein Tabla-Solo ist begleitet von einem Melodieinstrument und dieses Melodieinstrument spielt eine Melodie immer wieder immer wieder das ist eigentlich wie ein Bordun.

S: Genau ...

U: Für uns klingt es wie ein Bordun, ein bisschen Tenor-Stimme wie Perotin, wo dann eine Melodie auf 10 Minuten gestretcht wird. Und jetzt dieses Solo-Instrument in ein polyphones Gewebe einzubauen, das ist jetzt wieder europäisch gedacht.

S: Absolut.

U: Und da halt so ein Gewebe daraus zu machen. So heißt es ja auch. Gewebe.

S: Ja, entangled strands heißt verwobene Stränge. Ja ... was ist entangled denn wörtlich. Oder am nächsten vielleicht. Verstrickte Stränge. So etwas. Also entangled hat auch dieses Verstrickte, aber auch verwoben.

U: Gibt es dazu eine ... wie kamst du zu dem Titel? Also eine Geschichte ...

S: Eine Geschichte? Das war ein brain storming. Aber als das Stück eigentlich schon da war. Das ist bei öfter mal so. Manchmal auch schon während des Stückes, wenn ich es schon schreibe, aber es ist einfach ... ich suche dann nach etwas, was das ausdrückt. Was dem nahe kommt.

U: Was drückt denn der Titel für dich aus?

S: Ja, er ist mehrdeutig. Zum einen natürlich musikalisch, ...

U: Entschuldigung ... da muss ich nochmal ansetzen ... da müsstest du anfangen: Entangled strands ist ...

S: Der Titel zum Stück entangled strands drückt für mich zum einen das musikalische aus, dass eben Stränge, musikalische Stränge verwoben sind, in der Art einer Polyphonie oder in der Art eines Verwebens von Gedanken, Strängen, musikalischen Gedankensträngen, aber andererseits auch die Verwicklungen der – die biographischen Verwicklungen von mir und Aneesh, sozusagen, oder von diesen Musikkulturen, die in diesem Musikstück ihren Ausdruck findet.

1:01.10

U: Schönes Schlusswort, danke.

S: Das war ein vollständiger Satz, oder? Hat da irgendwas noch gefehlt?

U: Findet ...

S: Das Verb am Schluss ...

U: Fermate ... gut. Danke ...

S: Danke dir