



Interkulturelles Musizieren in Europa Zur Arbeitspraxis eines türkisch-deutschen Ensembles („Kardes“)

Referenten: Siddik Dogan, Berlin/Jürgen Peters, Berlin

AG 17, Samstag, 19. Mai 2001

„Zum Umgang mit türkischer Musik“

Aus der pädagogischen Praxis eines deutsch-türkischen Ensembles

1. Das Ensemble „Kardes“

Das deutsch-türkische Ensemble „Kardes“ (im Türkischen soviel wie: brüderliche Freundschaft) wurde im Frühjahr 1992 an der Musikschule Berlin-Wedding von Siddik Dogan (Kompositionen und Arrangements, Gesang, Baglama) und Jürgen Peters (Violine, Dirigent) gegründet.

Es tritt in unterschiedlicher Besetzung und Kopfstärke auf: von der großen Besetzung mit ca. 20 zumeist deutschen Streichern/innen des „Neuen Kammerorchesters“ oder des „Jugendorchesters“ der Musikschule Wedding, ca. 20 zumeist türkischen Saz-Spielern/innen, bis zu 8 Sängerinnen, Kaval (eine türkische Flöte), Davul (Trommel) und natürlich dem Sänger und Saz-Solisten S. Dogan und dem Dirigenten J. Peters – bis hin zur kammermusikalischen Besetzung aus Sologesang, 2 Frauenstimmen, Kaval, 2 Baglamas (aus der Saz-Familie, türkische Langhals-Laute), Davul und einem „deutschen“ Streichquintett aus Lehrern/innen der Musikschule Wedding.

„Kardes“ singt und spielt traditionelle Volksmusik aller Regionen und Kulturen der Türkei und Originalkompositionen von S. Dogan.

Die Arrangements und Kompositionen dieses in der Türkei und der hiesigen türkischen Gemeinde sehr populären Volkssängers, Saz-Virtuosen und Lehrers kombinieren dabei in einmaliger Weise die Strukturen und Klangwelten traditionell-authentischer türkischer Volksmusik mit denen klassischer und moderner Streichermusik unseres musikkulturellen Sektors. (vgl. im Anhang: Partitur des Stücks Kan cicekleri)

In den unterschiedlichsten Besetzungen ist das Ensemble seit 1992 nicht nur in Holland und der Türkei (Fernsehaufnahmen im Oktober 1998) aufgetreten, sondern hat vor allem in Berlin zahlreiche Konzerte absolviert. Wie die Publikums- und Kritikerreaktionen zeigen, wird von türkischer Seite – neben dem Interesse und der Freude an den gespielten Werken selbst – in besonderem Maße allein die Tatsache gewürdigt, dass auch deutsche Musiker/innen „ihre“ Musik spielen, von Seiten der deutschen Hörer/innen werden vor allem die „neuen“ bzw. „fremdartigen“ Ausdruckswerte und rhythmisch-klanglichen Reize unserer Musik wahrgenommen.

Im Sinne seiner Namensgebung fühlt sich das Ensemble „Kardes“ naturgemäß stark dem Einsatz für Frieden, Solidarität, kulturelle Identität und die Menschenrechte verpflichtet – in der Türkei und hierzulande.

2. Allgemeine Aspekte und Probleme

„Kardes“ arbeitet seit Jahren an und mit der Kombination höchst unterschiedlicher und in mancherlei Hinsicht disparater Welten: Allgemein und musikalisch unterschiedlich sozialisierte Musikliebhaber/innen spielen (und singen) auf – was Klangerzeugung, -farbe, dynamisches Spektrum und Intonationssysteme betrifft – höchst unterschiedlichen Instrumenten eine Musik, die in allen Aspekten den türki-

schen Ensemblemitgliedern wohlvertraut, den deutschen aber zunächst völlig neu und fremd ist; eine Musik, die ursprünglich auf dem Prinzip der Einstimmigkeit basiert, in den Kompositionen und Arrangements S. Dogans aber auch die Einarbeitung eines 4-stimmigen Streichersatzes eine mehrstimmige Komplexität gewinnt, die wiederum für die meisten türkischen Ensemblemitglieder neu und mitunter verwirrend ist; eine Musik, deren v.a. rhythmische und intonatorische Ansprüche für „klassisch“ ausgebildete Streicher/innen hiesiger Provenienz ausgesprochen hoch angesiedelt sind; eine Musik, deren Inhalte historischer, lokaler und programmatisch-poetischer Art und damit auch deren adäquate künstlerische Realisierung für deutsche Musiker/innen nicht aus dem Titel oder dem Notentext erschlossen werden können, sondern auf den Proben erst durch Informationen, Übersetzungen und andere Hilfestellungen der türkischen Freunde vermittelt werden müssen.

Als ein zentrales Problem (aber auch eine große Chance) der gemeinsamen Arbeit hat sich die völlig unterschiedliche musikalische Sozialisation (Lernformen und -methoden) der türkischen bzw. deutschen Ensemblemitglieder erwiesen: Die Sängerinnen, Saz-Spieler/innen und Trommler des Ensembles lernen vor allem über das Hören und Nachspielen, können z.T. keine Noten lesen und spielen auf Proben und in Konzerten daher auch mehrheitlich ohne Noten, was z.B. einen Dirigenten natürlich hoch erfreut und einen enormen Zugewinn an gestalterischer Freiheit, Spontanität und Flexibilität bedeuten könnte, die deutschen Ensemblemitglieder der Streichsektion sind (zunächst) im Übermaß auf und an den Notentext fixiert, woraus eine gewisse Starrheit (und Hilflosigkeit im Katastrophenfall) resultiert und was gewisse Aufgaben, z.B. die der notwendigen Intonierungsangleichung, direkt behindert. Kurz: „Überalphabetisierung“ unseres Musiklernens verhindert die gerade im Falle eines Ensembles wie „Kardes“ in besonderem Maß notwendige Weiterentwicklung vom Noten lesenden „Augen“- zum das Gesamtgeschehen in sich aufnehmenden „Ohrenmenschen“.

3. Musikalische Einzelaspekte

Es sind die vielgestaltigen, ungewohnten und oft mehrdeutigen Taktarten und Grundrhythmen des Kardes-Repertoires, die den deutschen Ensemblemitgliedern die ersten und größten Mühen bereiten – Musiker/innen, deren bisherige Musikwelt sich im wesentlichen in eine geradtaktige oder alternativ ungeradtaktige Hemisphäre gliederte und denen bereits die kompetente Exekution eines Mozartschen 6/8-Taktes große Mühe bereitet. Die Probleme reichen von der schlichten Ansprüchlichkeit, eines 5/8- oder 9/4-Takt auch nur zu „zählen“, bis hin zu dem wesentlich anspruchsvolleren Auftrag, etwa einen der häufigen 7/8-Takte nicht in den vertrauten 4/4-Marsch zu verwandeln (durch die quasi automatische Verlängerung des 7. Achten in eine Viertelnote nach der berüchtigten Zählweise: eins-zwei-drei-vier-fünf-sechs-sieben!) oder die durch eine Akzentuierung bestimmter Achtelnoten bestimmte Binnendifferenzierung eines 10/8-Taktes zu erkennen und gar eine Veränderung dieser Betonungsverhältnisse im gleichen Stück (in z.B.) zu bewerkstelligen.

Die türkischen Ensemblemitglieder, die mit diesen Rhythmen zumeist aufgewachsen sind, erreichen sehr schnell eine selbstverständliche, wenig akzentuiert-bemühte und gleichsam schwebende Realisation, während ihre deutschen Kollegen/innen auf dem Wege des Analysierens und „Zählens“ schnell an Grenzen stoßen, zumal wenn diese Stücke in einem schnellen Tempo zu spielen sind – und das sind sie in den meisten Fällen.

Die bisherigen Erfahrungen haben gezeigt, dass der analytische (denkend-kombinierende und „zählende“) Zugang, auch wenn es sich klärender „Tricks“ bedient, wie z.B. die verbalisierende Methode (Verteilung der 10 Achtelnoten auf die Silben zweier – natürlich türkischer Städtenamen– nach dem Muster: Bur-sa, An-ka-ra, Bur-sa, An-ka-ra) die spielpraktischen Probleme zwar aufzeigen, nicht aber lösen kann. Dies kann erst eine hörende, den spezifischen Pulsschlag dieser Musik in sich aufnehmende und in Körperaktion umsetzende Annäherung leisten. Das heißt, diese Rhythmen müssen gestisch umgesetzt– etwa, wie bei Werken B. Bartoks, in Nachahmung eines Hinkenden – getanzt und in jedem Fall aus „dem Bauch“ bzw. dem Körper gespielt werden.

Dieser Lernansatz, der nach unseren Erfahrungen adoleszenten Streicher/innen des Ensembles leichter fällt als den erwachsenen, erbringt im Übrigen auch große Gewinne beim Musizieren von Werken „unseres“ klassischen Musikerbes.

Der zweite sofort „in die Ohren“ fallende Komplex, der den nichttürkischen Ensemblemitgliedern Probleme und Mühen bereitet, ist der der spezifischen Intonation der türkischen Instrumente und demzufolge

auch der türkischen Musik. Lässt man die Streicher auf der einen, die Kaval- oder Baglamaspieler/innen oder gar Sängerinnen des Ensembles auf der anderen Seite die jeweils einem Stück zugrundeliegende Skala singen und spielen, wird schlagartig klar, dass die deutschen Musiker/innen alle Errungenschaften und „Weisheiten“ ihrer mühsam erlernten Intonationssysteme vergessen müssen – seien diese nun streng gleichschwebender Natur oder operierten sie mit den weiterhin üblichen Erhöhungen der funktional herausgehobenen großen Terzen und Septimen. So würde z.B. ein Orchester- oder Kammermusikstreicher unserer Breiten in der Skala: c-des-e-f(fis) g-as-h-c angehalten worden sein, die übermäßigen Sekunden des-e bzw. as-h zu „spreizen“, um die jeweilige Leitfunktion herauszuarbeiten. Genau diese „Leittönigkeit“ verweigert aber nun die „türkische“ Intonation weitgehend, indem sie in unserem Beispiel das des bzw. as nach unseren Ohren motorisch zu hoch und das e bzw. h notorisch zu tief intoniert.

Insofern erforderte die gemeinsame Arbeit im Ensemble „Kardes“ eigentlich den Anspruch an die Streicher/innen, ein zweites oder drittes Intonationssystem zu erlernen und kurzfristig „auf Abruf“ bereitzuhalten, – ein Anspruch, der angesichts des Liebhaber-Status dieser Musiker/innen, die zudem noch heftig um die Intonationssysteme eins und zwei ringen, sehr hoch und demzufolge auch noch weit von seiner Realisierung entfernt ist. Aber allein schon die Angleichungsbemühung und die Anmutung, sich an solchen „Verrücktheiten“ abzuarbeiten, eröffnet allen Beteiligten die große Chance zu erkennen, dass es neben dem großen und prächtigen Reich der falschen Töne keine generell „richtige“ oder „falsche“ Intonation gibt, sondern nur eine in ihrem jeweiligen System stimmige oder missglückte.

Der dritte interessante Problemkomplex unserer Arbeit bezieht sich auf die Inhalte oder die unterschiedlichen „Botschaften“ unserer Musik, damit auf die für alle Musik zentralen Aufgaben von Artikulation und Phrasierung.

Wie bereits erwähnt, haben die deutschen Ensemblemitglieder normalerweise zunächst keinerlei Informationen über den Inhalt und den musikalischen Ausdrucksgehalt eines neuen Stückes, das auf ihren Pulten landet. Auch die Orchesterstimmen (und die Partitur, vgl. Anhang) enthalten normalerweise keinerlei Angaben zu Tempo, Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Erst Textübersetzungen, Hintergrundinformationen, Vorsingen und -spielen durch S. Dogan liefern erste Hinweise für die Gestaltung des Werkes. In einem gemeinsamen und mitunter längeren Arbeitsprozess werden dann dem Werkcharakter adäquate Bogenartikulationen, Phrasierungen und dynamische Konzeptionen vorgeschlagen, ausprobiert, verworfen oder akzeptiert. Die mehr oder weniger direkte Übertragung einer an Werken Bachs, Mozarts oder Bartoks geschulten Artikulations- und Phrasierungsmanier auf die Stücke des Kardes-Repertoires erweist sich dabei zunächst und erstaunlicherweise als durchaus fruchtbar – erstaunlich insofern, als sich beispielsweise Spielweise und Klangwirkung der großen Saz-Gruppe des Ensembles oder auch die Spielmanier und -haltung türkischer Geiger (wie sie in den einschlägigen in Berlin zu empfangenden türkischen Fernsehkanälen zu studieren sind) gerade nicht so sehr durch eine differenzierte Klangrede oder artikulatorische und dynamische Vielfalt und emotionelle Kraft auszeichnen. Dieser erste Eindruck einer monochromen Großflächigkeit und gar Eintönigkeit – so lautete ein Kritikerfazit hinsichtlich der Saz-Gruppe des Ensembles Kardes schlicht und boshaft: „organisierter Klirrfaktor“ – verwischt sich aber sofort, wenn man den Farbenreichtum, die Phrasierungskünste und die emotionale Intensität unserer Gesangs-, Kanal- oder Sazsolisten hört. Die Streicher/innen des Ensembles sollen sich in Spielhaltung und -weise insofern an diesen ensembleeigenen Vorbildern und an denen „ihres“ klassischen Musikerbes orientieren.

Der vierte hier darzustellende Problemkomplex bezieht sich auf den Gesamtklang des Ensembles und diverse Detailprobleme bei der Bemühung um eine gute Klangbalance. Alle Instrumente der Saz-Familie und auch die Kaval sind – verglichen mit modernen Streicherinstrumenten – eher leise und kurz klingende Instrumente. Diese Disparitäten lassen sich zwar mit den Mitteln einer geschickten Ensembleaufstellung und v.a. mit denen der elektro-akustischen Verstärkung der türkischen Instrumente ausgleichen, aber alle diese Lösungen können m.E. bisher nicht befriedigen, nicht zuletzt wegen der wohl allen Musikern vertrauten Tücken und Defizite der Technik (und Techniker). Immer klarer wird, dass die Streichabteilung des Ensembles neben der rhythmischen „Körperarbeit“ und der Intonationsangleichung auch und vor allem eine ganz spezifische und im wesentlichen bogentechnische „Kardes“-Sprache erarbeiten muss, die – ohne eine breitgefächerte dynamische Skala aufzugeben – sich an den Parametern der alten Musik und an denen alter Originalinstrumente zu orientieren hat, nicht an denen des 19. und 20. Jahrhunderts.

4. Soziokulturelle Aspekte

Neben den hier exemplarisch beschriebenen musikalischen Detailproblemen, welche die Arbeit an der Integration der beiden Klang- und Musikwelten bestimmen, gibt es im Ensemble Kardes einige interessante Unterschiede auf der türkischen bzw. deutschen „Seite“ hinsichtlich dominanter Annäherungs-, Sicht- und Verhaltensweisen in der gemeinsamen Arbeit.

Diese lassen sich unter dem Stichwort „Zwei Zeiten“ wie folgt zusammenfassen:

- a. Wer die meisten Stücke unseres Repertoires einmal in originaler Länge – d.h. alle Strophen eines Liedes, nicht nur maximal drei, wie bei Kardes üblich – gehört hat, weiß, dass er Ohrenzeuge bei einer Demonstration eines gänzlich anderen musikalischen bzw. poetischen Zeitbegriffs geworden ist. Für die meisten türkischen Zuhörer, die natürlich den Text verstehen können und die ganze „Story“ erfahren wollen, sind daher und aus Gründen einer weit größeren Gelassenheit und „Lust an der Wiederholung“, wie ich beobachtet habe, Stücklängen normal und akzeptabel, welche den durchschnittlichen deutschen, zunehmend videoclip-ästhetisch normierten Hörer in einen Abgrund von Langeweile und Ungeduld treiben. Ähnliches gilt für die Dauer der Konzerte: Die Tendenz unseres Musikbetriebs zum erschöpfenden 65-Minuten-Event gälte unseren türkischen Freunden gerade einmal als notwendige „Aufwärmphase“.
- b. Umgekehrte Vorzeichen gelten bei der Proben- und Konzertvorbereitung und -durchführung. Erwartet die deutsche Streichabteilung des Ensembles möglichst langfristige Probenpläne, das frühzeitige und pünktliche Vorliegen neuen Notenmaterials und eine mittel- bis langfristige Ankündigung von Konzertterminen, so akzeptieren auf der anderen Seite die türkischen Ensemblemitglieder (inzwischen nicht in jedem Falle klaglos, wie ich feststellen konnte) sehr kurzfristige oder gar überfallartige Terminierungen und eine Probenarbeit, die auch ohne vorherige Materialvorlage auf spontan experimentierendem Wege zu den gewünschten Ergebnissen führt. Es ist in diesen Fragen allerdings ein interessanter und sympathischer Prozess der wechselseitigen Annäherung zu vermelden: Steigt auf der „deutschen“ Seite die Gelassenheit und eine quasi ironisch bewundernde Akzeptanz eines gewissen „Chaotismus“, so auf der „türkischen“ Seite die Attraktivität einer (nicht zu starken!) Steigerung der Planungssicherheit und Probendisziplin.
- c. Dieser Konflikt: Planung versus Spontanität bestimmt auch die Konzertgestaltung: Verbindliche Ablaufpläne und/oder gedruckte Programme gibt es nur im Ausnahmefall; auch dann kommt es immer wieder zu spontanen, z.B. mir als Dirigenten unbekanntem Einlagen und Programmänderungen. Anders als manche deutschen (und türkischen!) Ensemblemitglieder sehe ich hierin aber auch eher positive Effekte: Präsentationsform und Konzertatmosphäre werden so deutlich aufgelockert, für die Mitwirkenden und die Zuhörerschaft sind diese Konzerte schlicht spannender.

5. Resüme und Ausblick

Trotz aller dieser musikalischen und außermusikalischen Disparitäten und Probleme beim „Umgang mit türkischer Musik“ sind die beschriebenen Erfahrungs- und Lernzuwächse bei den einzelnen Musiker/innen des Ensembles weitaus höher einzuschätzen und zu bewerten. Dies und das gesellschaftliche Erfordernis einer integrativen musikpädagogischen Praxis macht angesichts der historischen und aktuellen politischen Rahmenbedingungen die Arbeit eines deutsch-türkischen Ensembles wie „Kardes“ meines Erachtens nicht nur interessant und sinnvoll, sondern geradezu notwendig.

Dem Leser dieser Zeilen wird klar geworden sein, dass neben allem anderen die wichtigste Grundvoraussetzung unserer Arbeit die prinzipielle Aufgeschlossenheit aller Beteiligten gegenüber den musikalisch-künstlerischen und soziokulturellen Traditionen und Eigentümlichkeiten der jeweils anderen „Seite“ und ein großes Maß an Achtung und Zuneigung den Mitspielern „aus der anderen Welt“ gegenüber ist. Darüber hinaus ist nach meinen Erfahrungen eine große Portion Humor und die Befähigung zu einer kleineren Dosis Selbstironie und Zurücknahme persönlicher Eigenprofilierung hilfreich.

Die 1999 per „Volksentscheid“ zustande gekommene Delegation einer türkischen Formation als Vertretung „Deutschlands“ bei einem internationalen Schlagerwettbewerb mag in diesem Zusammenhang sehr erfreulich und zu vorsichtigem Optimismus berechtigt erscheinen, ist aber nur das Eine. Die verstärkte und intensivere Zusammenarbeit türkischer und deutscher Musiker/innen an den Tatorten musikalischer Breitenarbeit (Musikschulen, Schulen, Vereine etc.) auf den Wegen von „Kardes“ oder auch auf anderen wäre das Andere und weitaus Wichtigere.