

Rami Chahin

im Gespräch mit Wolfgang Martin Stroh

" The Flowers Sermonize Their Sadness"

Im Rahmen des Musiktheaterprojekts EUNUS (AT), das Anfang November 2015 in Hamburg stattfand, wurde Ihr Stück "The Flowers Sermonize Their Sadness" erstmals in Deutschland aufgeführt. Was bedeutet der Titel?

Das Stück ist Anfang 2011 entstanden. Kinan Azmeh, der Klarinettist der Uraufführung, der gelegentlich auch in Osnabrück ist, bat mich um eine Komposition für ein Konzert mit Werken syrischer Komponisten, das im Mai im Opernhaus von Damaskus stattfinden sollte. Als dann die ersten Demonstrationen in Syrien angingen und sofort brutal niedergeschossen wurden, war es selbstverständlich, dass ich in jenem Konzert an einem renommierten Ort zu diesen Vorgängen Position beziehen musste. Der Titel ist wie das ganze Stück eine Art geheimer Botschaft, wie sie Musiker in Diktaturen zu vermitteln trachten. Die "flowers" sind Jasminzweige, Symbole der Revolution. Und die "ceremony" ist eine Chiffre für "Protestzug" oder einfach "Freiheit". Daher besagt der Titel für alle, die diese Symbole verstehen, dass dies Stück sich mit der Tragik dieser Ereignisse auseinandersetzt und eine musikalische Demonstration für Freiheit sein soll.

Wurde das Stück denn in Damaskus aufgeführt?

Ja, die "Damascus Festival Chamber Players" haben das Stück unter großem Beifall aufgeführt. Der Satellitensender "Masaya TV" hat einen Mitschnitt sogar ins Internet gestellt¹. Das Publikum, das geklatscht hat, dürfte aber nur zum Teil verstanden haben, was gemeint war. Da ich am Ende des Stücks ein musikalisches Motiv aufgreife, das einem bekannten Protest-Ritual entnommen war, hatte ich den Musikern frei gestellt, selbst zu entscheiden, ob sie das Stück bis zu Ende spielen wollen oder es frühzeitig abbrechen. Sie haben aber alles gespielt. Übrigens war dies die letzte Aufführung eines meiner Werke in Syrien.

Wenn ich nun die Komposition selbst auf den Hintergrund der ersten Proteste in Syrien beziehe und noch gar nicht daran denke, dass und wie sich diese Proteste zu einem Krieg entwickelt haben, dann entdecke ich da neben sehr zurückhaltend filigranen Passagen sowohl einzelne arabisch anmutende Melodien als auch Klangblöcke, die das Geschehen abrupt unterbrechen. Gegen Ende entwickelt sich dann aus einer Art Polyphonie ein "Call and Response" mit deutlich mikrotonalem Einschlag.

Die Protestmotive können Sie auf Youtube hören und sehen². Da werden Städte, in denen Demonstrationen stattgefunden haben, genannt, zum Beispiel "Aleppo, wir unterstützen dich - Homs, wir unterstützen dich" usw. In der Komposition, in der der Text fehlt, wird diese Art der

¹ https://www.youtube.com/watch?v=kv_IQzkaukM

² <https://www.youtube.com/watch?v=IaCl8Xt5FXk> (Demonstration)

Unterstützung verallgemeinert. Schließlich war ich ja auch nicht mit dabei, sondern befand mich in Deutschland, als ich das Stück komponierte. Das Stück beginnt einigermaßen unorganisiert, viele Ideen gehen einem im Kopf durcheinander, und alles ist von Angst geprägt - so wie es mir damals erging. Die kleine Figur, die sich hörbar herauschält ist metallisch wie das Militär. (Übrigens habe ich diese Passagen, die in Damaskus für Streicher und Klarinette komponiert waren, jetzt in Hamburg für Posaune und Horn gesetzt, um den Zusammenhang von Luftholen und Angst zu betonen.) Die Klarinettenmelodie, die in der Mitte des Stücks auftaucht, stellt die Einsamkeit dar, soll aber auch mit dem arabischen Duktus für "Mutter und Kind" stehen. Der Schluss bringt die bekannte Musik aus der Protestbewegung in einem mikrotonalen Kontext. Der Satz ist polyphon...

... auf Ihre Theorie von Polyphonie und Harmonie mit den Mitteln arabischer Musik kommen wir später noch zu sprechen...

und wirkt einerseits sehr kompakt, ist andererseits aber wie ein "Gesang von Jung und Alt", ein Gesang, an dem das ganze Volk teil nimmt. Überhaupt gibt es einige ausgeprägte Melodien, bei denen ich daran gedacht habe, dass das syrische Publikum bei jedem Werk avantgardistischer Musik immer nach etwas "Traditionellem" sucht - und das sind dann Melodien, die ich zwar frei erfinde, die aber doch an bekannte arabische Melodie erinnern und einen prägnanten Maqam repräsentieren.

Musikstudium in Syrien

Können Sie kurz skizzieren, wie ein Musik- bzw. ein Kompositionsstudium in Syrien abläuft?

In Syrien habe ich an der 1992 gegründeten Musikhochschule ("High Institute of Music", Bild von 2015) zunächst Gitarre studiert, dann in einer Spezialklasse so etwas wie Komposition, es war aber einfach Harmonie und Polyphonie. Unsere Lehrerin Bela Takesieva war aus der ehemaligen Sowjetunion, wie überhaupt viele unserer Dozenten aus Russland kamen. Das war alles europäisch. Zur Aufnahmeprüfung spielte ich beispielsweise etwas von Mozart auf der Gitarre.

Arabische Musik habe ich in Syrien nicht studiert. Wir hatten zwei Stunden die Woche zwar "Arabische Musik", das war aber sehr unergiebig: der Dozent zeichnete einen Maqam an die Tafel und wir konnten dann ein Stück danach analysieren. Das war ganz oberflächlich. So etwas wie eine Theorie der arabischen Musik gab es nicht. Ich meine übrigens, dass es seit Al-Farabi eigentlich keine überzeugende Theorie arabischer Musik gibt.

Das überrascht mich nun doch! Woher stammen denn alle die Bezeichnungen für die Maqams? Und wie steht es mit den vielen Versuchen, die Mikrintervalle zu erklären, sei's aus dem pythagoreischen Komma, sei's aus der Obertonreihe, sei's mit der türkischen "Koma-Theorie", die man in Berlin bei Reinhardt gelernt hat?

Arabische Musiker können spielen, aber sie verstehen nicht, was sie spielen. Immer wenn ich an der Hochschule Al-Farabi erwähnte, sagten alle "oh, das ist schrecklich kompliziert!" Mir wurde das bei meinem Aufenthalt in Japan 2001 bis 2004 klar, wo ich einen Master in "Classical Music Composition" machte. Dort war der amerikanische Musikethnologe William P. Malm, der das Buch "Japanese Music and Musical Instruments" geschrieben hat. Er fragte mich, was ich vorhabe, in Tokio zu

machen, und ich sagte, dass ich versuche, arabische Musik und europäische zusammen zu bringen. Und er sagte, nein, man kann die nicht zusammenbringen. Ich fragte, warum. Er sagte: arabische Musik hat keine Harmonie. Dann stellte sich mir die große Frage, was bedeutet Harmonie? Kann es nicht eine "mikrotonale Harmonie" geben? Ich bemerkte im Chamissen-Unterricht, dass es sehr wohl Mikrotöne und Harmonien gab. Aber ich konnte bei meinem Japan-Aufenthalt diese Frage nicht abschließend beantworten. Immerhin schrieb ich 2003 ein Stück "War till the Moon" aus Anlass des zweiten Irak-Krieges, in dem explizit Maqam-Intervalle vorkommen. Und meine Masterarbeit hieß "Traditional Music in Global Orchestra". Das erste echt mikrotonale Stück mit einem mathematischem Grund war "Sudoku".

Nochmals zurück nach Damaskus an die Musikhochschule. Konnte man da nicht Kanun, Oud oder Ney studieren?

Doch, als Gitarrenstudent hatte ich auch Oud-Unterricht. Aber der erste Direktor der Musikhochschule betrachtete alle arabische Musik wie auch die Popmusik von oben herab. Die wahre Musik sei Vivaldi oder Beethoven.

Wenn man beispielsweise den "Rough Guide" aufschlägt oder die "Network-Serie" Weltmusik ansieht, dann kommt unter Syrien neben dem spektakulären Neo-Dabké-Künstler Oman Soleyman vor allem Sufi-Musik vor.

Solch eine Musik wird an der Musikhochschule nicht gelehrt, weil man davon ausgeht, dass wir diese Musik im Blut haben und nicht lernen müssen.

Wie, warum und wann hat es Sie nun nach Deutschland verschlagen?

Als ich 2004 aus Japan zurück kam, wurde ich Assistent Teacher im Fach Musik an der Albaath Universität in Homs (von 2004 bis 2005 als Gitarren- und Querflötenlehrer, ab 2005 Composition Assistent Teacher). Um aber Professor zu werden, musste ich in Europa promovieren. Nachdem ich 2007 nochmals in Japan war und überlegte, dort weiter zu arbeiten, habe ich mich doch für Europa entschieden. In Paris hätte ich in Musikwissenschaft promovieren können, an der Royal Academy in London auch in Komposition, das war aber für Syrien zu teuer. So kam nur Deutschland in Frage. Eine Promotion in Komposition gab es in Deutschland nur in Oldenburg, weil es dort die einzige Kompositions-Professur einer deutschen Universität gibt. So kam ich nach einem Umweg über Tokio und Hamburg 2008 nach Oldenburg mit einem Stipendium der syrischen Regierung. Mein Auftrag war, mit der Oper "Qadmoos" zu promovieren. Das bedeutete nun, neben der Komposition selbst eine musikwissenschaftliche Theorie zu entwickeln.

Über diese Theorie werden wir gleich noch sprechen. Können Sie zuvor kurz sagen, was aus dem staatlichen Stipendium nach 2011 geworden ist.

Nach drei Jahren war das Stipendium zu Ende, meine Theorie war schon gut ausgearbeitet, aber die revolutionären Ereignisse in Syrien hatten zur Folge, dass an eine Realisierung von "Qadmoos" in Damaskus nicht mehr zu denken war. Ein erster Kontakt mit einer interessierten deutschen Dramaturgin verlief auch enttäuschend. Mir wurde bedeutet, dass ich mehr Erfolg mit einem Sujet hätte, mit dem die "Problematik arabischer Frauen" thematisiert würde, und nicht mit der mythologischen Kadmos-Geschichte. Somit kann ich nur sagen, dass der 2. Akt von "Qadmoos" jetzt

in Hamburg im Rahmen des Musiktheaterprojekts "Eunus" in etwas gekürzter und auf ein kleineres Ensemble reduzierter Form uraufgeführt wurde. Und alles Weitere ist noch offen.

"Qadmoos" und das Opernhaus Damaskus

Das heutige Opernhaus in Damaskus ("Dar al-Assad for Culture and Arts") wurde am 7. Mai 2004 eröffnet und ist ein großer repräsentativer Bau. Wie in einigen anderen Ländern wird dort ein gemischtes Programm von Operngastspielen, Nationalballett, arabischer Kunstmusik bis hin zu politischen Veranstaltungen dargeboten. Anfang 2013 hielt Assad dort eine einstündige Rede, die als "Damascus Opera House formula" in die Kriegsgeschichte eingegangen ist. Welchen Stellenwert hat vor diesem Hintergrund Ihr Opernprojekt "Qadmoos"?

Das Textbuch zu "Qadmoos" (die arabische Bezeichnung für "Kadmos") habe ich 2008, kurz nachdem ich nach Deutschland kam, geschrieben. Das Thema der Oper ist die Einheit der Menschheit und die Hoffnung auf eine bessere Zusammenarbeit von Ost und West. Qadmoos ist der Bruder von Europa und ist ausgeschiedt, die geraubte Europa zu finden. Qadmoos ist das Symbol für den Austausch von Wissen zwischen Ost und West. Er bringt das phönizische Alphabet nach Griechenland. Die Oper entwickelt die alte und tiefe Verwandtschaft der mediterranen Länder. Der Qadmoos-Mythos wird allerdings in einen zeitgenössischen Kontext hinein gestellt, weshalb er so gut in meine mikrotonal-spektrale Crossculture-Musik passt.

Im zweiten Akt kommt Qadmoos zurück in seine Heimat. Er gerät in ein typisch syrisches Cafe, wo die Menschen einem Erzähler zuhören, der sein Publikum mit den Heldentaten des Antara unterhält. Die martialischen Geschichte dieses Helden aus der prä-islamischen Zeit entzücken heute noch viele Syrer. Der syrische Dichter Nizar Qabbani polemisiert in einem Gedicht: „Dieses Land gehört Antara / Seine Luft, sein Wind und seine Frauen / Sein grünes Gras / Alle Fenster zeigen Antaras Bilder / Alle öffentlichen Plätze tragen Antaras Namen / Antara lebt in unseren Kleidern / In einem Laib Brot/ In einer Cola- Flasche / Und in unseren sterbenden Träumen.“ Qadmoos wird nach seiner Reise zurück geworfen in eine zurück geblieben, quasi-archaische Kultur. Die Abschnitte "The Holy War" und "Happy Massacre Ende", mit denen der "Antara"- Akt endet, wird man heute mit anderen Ohren hören.

Wie weit ist das Projekt jetzt gediehen?

Ich hatte 2011, als ich mich mit "The Flowers Sermonize Their Sadness" zur syrischen Revolution bekannte, schon sehr konkrete Vorbereitungen mit der Oper von Damaskus getroffen. "Qadmoos" sollte durchaus so etwas wie eine syrische "Nationaloper" werden. Die in der Oper implizierte Kritik an den "archaischen" Lebensformen der Syrer und die Hoffnung auf eine Art arabischer "Aufklärung" entsprach durchaus dem Bedürfnis vieler Menschen in Syrien. Eine Kritik am herrschenden, diktatorischen System war nicht zwingend nachzuweisen. Es ist überhaupt in Syrien oft der Fall, dass, wenn jemand etwas gegen die Regierung schreibt, man sagt, dass irgendein ausländisches Land gemeint sei. Und so ist "Qadmoos" auch die Geschichte eines "anderen Landes", das nicht alle auf Syrien beziehen.

Wie Sie schon erwähnten wurde Ende Oktober 2015 der 2. Akt von "Qadmoos" unter dem Titel "Antara" uraufgeführt. Diese Aufführung war eingebettet in eine fünfteilige Musiktheater-Performance. Die anderen Teile waren Kompositionen, die sich deutlich auf die syrische Revolution beziehen, so dass sich die Aufführung letztendlich vor dem Hintergrund des aktuellen Bürger- und Stellvertreterkrieges in Syrien und dem europäischen Flüchtlingsdramas abspielte. Im Hamburger Programmheft heißt es dazu:

"Der syrische Komponist Rami Chahin setzt sich in seinen Arbeiten mit dieser arabischen Erzähltradition zwischen politischer Parabel, Poesie und Zensur auseinander und fragt nach der Bedeutung kultureller Überlieferung für die Gegenwart. In seinen Kompositionen begegnen sich zeitgenössische, experimentelle und traditionelle arabische Musik. Er verknüpft mythische Stoffe, die von Herrschaft, Unterdrückung und Widerstand erzählen, mit der selbst erlebten Situation eines Landes zwischen Revolution und Bürgerkrieg in einer von Sprachlosigkeit geprägten Zeit. Die Uraufführung „Eunus“, benannt nach dem gleichnamigen syrischen Anführer eines antiken Sklavenaufstandes wird inszeniert von Jana Beckmann in Zusammenarbeit mit einer Gruppe syrischer Flüchtlinge und AktivistInnen, die in Hamburg leben, der Tänzerin Natalia Piezcuro, der Sängerin Lisa Schmalz und einem musikalischen Ensemble unter der Leitung von Daniel Moreira. „Eunus“ ist die Suche nach einer Kultur übergreifenden Poesie des Widerstands jenseits von Orientalismus-Klischees und multikulturellen Vereinfachungen."

Kompositionstechnik

Im Theorieteil Ihrer Dissertation schreiben Sie: Als Komponist mit arabischen Wurzeln habe ich folgendes Ziel bzw. universelle musikalische Vision: (1) ich suche nach einem Harmonie-System, das zu arabischer Musik passt, (2) ich möchte den horizontalen Gestus der Maqam-Musik auf eine spektrale Vertikalität anwenden, d.h. ich möchte die Mikrotonalität der Maqam-Musik auf das Spektrum projizieren, (3) ich möchte beides in einer konsistenten Theorie ausformulieren und (4) ich möchte an der weltweiten, zeitgenössischen Musik teilnehmen. Nun behaupten Sie nicht, dass die Maqam-Theorie aus der Obertonreihe in einer Weise abgeleitet ist, wie beispielsweise der Dur-Dreiklang. Aber Sie möchten doch die Tatsache, dass die Obertonreihe beliebig kleine Intervalle aufweist, ausnutzen, um spektrale Melodien einem Maqam anzunähern oder sogar anzugleichen. Können Sie uns ein paar Beispiele geben?

In meiner Komposition "Barada", 2010 vom Ensemble Horizonte uraufgeführt und jetzt wieder in Hamburg im "Eunus"-Projekt aufgeführt, gibt es gleich zu Beginn eine Passage, in der die Instrumente in freier Abfolge eine fest gelegte Auswahl aus der Obertonreihe über C1 spielen sollen. Es resultiert dabei eine ständig oszillierende "Klangfarbenmodulation". Diese Passage soll den Eindruck eines Flusses vermitteln. Denn "Barada" ist der lebensspendende Fluss, der aus dem libanesischen Gebirge kommend durch Damaskus fließt und kurz danach in der Wüste versickert. Man sagt, wenn der Fluss viel Wasser hat, ist das ein gutes Zeichen, wenn er kein Wasser hat ein schlechtes. Barada ist der Lebensnerv von Syriens Hauptstadt.

Aus dieser Klangfläche heraus erhebt sich eine Melodie, die aus der Obertonreihe abgeleitet ist, jedoch auch als eine durch mehrere Maqams modulierende Melodie aufgefasst werden kann:

Von der Frage einmal ganz abgesehen, ob Musiker derart raffinierte Tonhöhen überhaupt hören und erzeugen können, müssen Sie ja auch ein einigermaßen plausibles und lesbares Notationssystem entwickelt haben.

Ich habe die "temperierte" Maqam-Theorie, in der jeder temperierte Halbton durch einen Viertelton halbiert wird und in der es faktisch nur zwei neue Vorzeichen für ein Vierteltonintervall aufwärts \sharp und ein Vierteltonintervall abwärts \flat gibt, einfach erweitert. Das Gesamtsystem sieht dann so aus:

Fundamental tone	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Overtone:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Vib.-Hz:	32.703	65.406	98.109	130.812	163.515	196.218	228.922	261.624	294.328	327.031	359.734	392.437	425.139	457.843	490.546	523.249	555.952	588.655	621.358	654.061
Cents:	2400	3600	4302	4800	5186	5502	5769	6000	6204	6386	6551	6702	6841	6969	7088	7200	7305	7404	7498	7586

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
7671	7751	7828	7902	7973	8041	8106	8169	8230	8288	8345	8400	8453	8505	8555	8604	8651	8698	8742	8786	8829	8871	8912	8951	8990	9028	9066
E5 +71	F5 +51	F#5 +28	G5 +2	A \flat 5 -27	A5 -59	A5 +6	B5 -31	H -70	H -12	H5 +45	C6	C6 +53	C#6 +5	C#6 +55	D6 +4	D6 +51	E \flat 6 -2	E6 -57	E6 -14	E6 +30	E6 +71	F6 +12	F6 +51	F#6 -10	F#6 +28	F#6 +66

48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
9102	9138	9173	9207	9241	9274	9306	9338	9369	9400	9430	9459	9488	9517	9545	9573	9600
G6 +2	A \flat 6 -62	A \flat 6 -27	A \flat 6 +7	A6 -59	A6 -26	A6 +6	B6 -62	B6 -31	B6	H6 -70	H6 -41	H6 -12	H6 +17	H6 +45	H6 +73	C7

Wenn man diese Liste ansieht, dann kann man sich eine spiel- und lesbare Partitur gar nicht mehr vorstellen!

Keine Angst! Es wird nur ganz selten auf den kompletten spektralen Tonvorrat, wie er hier gezeigt wurde, zurück gegriffen. Es sind immer nur gewisse Passagen von spezifischer Bedeutung, bei denen sehr komplexe Mikrintervalle vorkommen. So wird eine Melodie, die ganz nahe an traditionellen arabischen Hörgewohnheiten sein soll, nur mit der 24-temperierten Notation geschrieben. In "Antara" gibt es eine gleich zu Beginn eingeführte quasi-arabische Melodie im Maqam "Rast", die im Finale dann als Kanonstimm verwendet wird. Diese Melodie enthält als Vorzeichen nur das \flat für eine Erniedrigung um ein Vierteltonintervall, also quasi die verbreitete 24-temperierte Schreibweise:

Im Finale sieht das Ganze dann so aus:

Nun, meine Damen und Herren, kommen wir zum Ende unserer
 Geschichte des kleinen alten Ritters des arabischen Helden ANTARA
 Bei einer anderen Tat unseres großen Helden werden wir uns wieder sehen
 (Melodie von T. 24 ff.)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Storyteller (with lyrics), Rababa, Nai, Aul, Qanoon, and Arabic Percussion. The second system includes Sitr, Rab., Nai, Aul, Qon., and A.Perc. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *mfz*. A note in the A.Perc. part indicates 'Solo for tambu. ca. 30cm'.

In diesem Beispiel wird ja die arabische Heterophonie verlassen und in eine westliche Polyphonie überführt. Ist das jetzt die mit dem Maqam-System kompatible "Harmonie", nach der Sie gesucht haben?

Nein, nicht unbedingt. Es gibt ja noch die Möglichkeit der spektralen Akkordbildung, d.h. der Überlagerung mehrerer (oft komplexer) Obertöne, die zu einem einzigen Grundton gehören. Und dann kann bei einem Grundtonwechsel auch von einer Modulation gesprochen werden, wie zwischen verschiedenen Maqamat ja auch moduliert werden kann. Ein Beispiel befindet sich in "Antara" (dem 2. Akt von "Qadmoos"). Ausgangspunkt sind die Obertonreihen auf Bb und Ab. Verwendet werden Obertöne bis zur 32. Ordnung. Zwischen den beiden Obertonreihen wird über den gemeinsamen Ton b "moduliert", d.h. dass das b (16. Oberton) zu Anfang des 2. abgebildeten Taktes in das b (18. Oberton) im 2. Takt umgedeutet wird. Im 3. Takt, der das Ziel der ganzen "Kampf-Passage" ist, wird eine chromatische Skala als Basis für die sehr kompakten Akkorde verwendet³:

³ C.M.O.S. = Chromatic Microtonal **O**vertone Series

Ich bin überrascht, dass Sie fast bei jeder musiktheoretischen oder kompositionstechnischen Erläuterungen eine zusätzliche "Bedeutungs-Dimension" erwähnen, die man als Europäer und vielleicht auch als syrischer Geheimdienstbeamter nicht erkennt.

Meine allgemeine Idee, die arabische und die westlich-europäische Welt musikalisch zusammen zu führen ist ja nicht nur eine x-beliebige Vision, sondern auch die Widerspiegelung einer langen Geschichte von Konflikten. In meinem 2011 entstandenem und vom Ensemble Horizonte 2012 uraufgeführten Stück "Eunus", das sogar den Titel des Hamburger Programms abgegeben hat, spielt die Harfe eine herausragende Rolle. Eunus war der syrische Anführer des ersten bedeutsamen Sklavenaufstandes (136 bis 132 v. Chr.) gegen die Römer und "König" eines zeitweise von ihm regierten Landes in Sizilien. Die Harfe steht für Gitterstäbe, für die Trennlinie zwischen Ausbeutung, Unterdrückung einerseits und Freiheit andererseits. Das Harfenspiel soll den Wunsch nach Freiheit zum Ausdruck bringen. Es wird konfrontiert mit metallischen Geräuschen, die das Durchschneiden von Brot und Fußketten darstellen. Und "Freiheit für Syrien" habe ich mit dem Rhythmuspattern ..- . - - . - . - . - . - . - . - . - . - . - . "kodiert".

Apropos Rhythmus: die arabische Musik hat ja auch ein ziemlich ausgefuchstes Rhythmus-System mit den zahlreichen "Wasn". Sie scheinen aber doch Ihr Hauptaugenmerk auf die Tonhöhenstruktur zu legen. Ich vermute mal, dass dies an der generellen Skepsis der westlichen Avantgarde gegenüber allzu stereotypen, tanzbaren und groovigen Rhythmen liegt. Schließlich ist ja "Tanzbarkeit" das, was die aktuelle Pop-Musik am signifikantesten von der Avantgarde-Musik unterscheidet.

Selbstverständlich verwende ich ständig arabische Rhythmen, sehr häufig solche, die nicht im 4/4-Schema aufgehen. Aber, zugegeben, ich versuche dann doch, diese Rhythmen wieder zu brechen, wie beispielsweise den 7/8-Rhythmus in "Antara", der auch das Finale bestimmt. Er wird, als er das erste Mal explizit aufkommt, vom Klavier gebrochen:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'Pn.' (Piano) and contains a complex melodic line with many accidentals. The middle staff is labeled 'Perc.' (Percussion) and shows a rhythmic pattern of notes and rests, representing the 'Wasn' rhythm. The bottom staff is labeled 'Ney' and contains a melodic line. The Percussion part is the focus of the text, showing a 7/8 rhythm that is broken by the Piano.

Das Pattern, das hier die Darbuka spielt, heißt Wasn "dör hindī" (dum tak tak dum - tak -). Er begleitet die gesamte Passage, die Sie oben schon erwähnt hatten und die als Kanon im Finale aufgegriffen wird. Das Klavier folgt in den ersten beiden Takten des Notenbeispiels dem Percussionisten, verschiebt aber dann den "tak"-Schlag, während der "dum"-Schlag bleibt. Daher wirkt die Passage nicht instabil sondern eher wie eine für arabische Percussionisten typisch Variation. Im Finale, wo die (arabische) Darbuka von der (europäischen) Pauke unterstützt wird, ist der Vorgang rückläufig: das Klavier beginnt mit Variationen und mündet in den originalen Wasn.

Häufig erkennt man heute türkische oder arabische Kunstmusik zeitgenössischer Komponisten daran, dass traditionelle Instrumente wie Kanun, Oud, Darbuka, Ney, Rebab usw. verwendet werden. Seit Uum Kulthum bestehen ja auch alle Rundfunkorchester arabischer Länder wie auch das türkische TRT-Orchester aus einer Mischung derart traditioneller mit westlichen (Sinfonieorchester-) Instrumenten.

Außer in "Qadmoos" verwenden Sie aber relativ selten traditionelle Instrumente als Symbol für arabische Musik.

Ich habe ja nichts gegen die arabische "klassische" Musik, aber mein Hauptanliegen ist doch, von dem Stillstand der traditionellen arabischen Musik weg zu kommen. Zudem ist mir klar, dass ich sowohl in Syrien als auch in Europa für ein relativ kleines Publikum schreibe.

Das Video von der Uraufführung Ihres Stücks "The Flowers Sermonize Their Sadness" im Opernhaus von Damaskus zeigt aber, dass zu einem Konzert mit syrischen Komponisten erheblich mehr Menschen zusammen kommen als es in Deutschland bei einem Konzert mit deutschen Komponisten zusammen kommen würden - Events wie die Donaueschinger Musiktage ausgenommen.

Ja, das "Patriotische" zieht in Syrien doch immer noch sehr stark, selbst wenn die Musik nicht unbedingt gefällt.

Interessant ist ja auch die Asymmetrie zwischen der Rezeption arabischer Musik in Europa und europäischer Musik in arabischen Ländern. Wie Sie sagten, wurde an Ihrer Musikhochschule selbstverständlich westliche Musik unterrichtet. In Europa muss man lange suchen bis man eine Musikhochschule findet, an der professionell arabische Musik unterrichtet wird.

Hier in Europa ist es für die Menschen nicht einfach arabische Musik zu hören und zu akzeptieren. Daher finde ich es sehr wichtig, dass hier auch an den Schulen und der Universität Mikrotonalität unterrichtet wird. Das ist doch wie in der Malerei: natürlich kann man schwarz-weiß malen, oder auch mit 12 Farben, sehr schön sogar, aber mit 72 oder 1,4 Millionen Farben, das ist doch noch etwas anderes. Die mikrotonale Musik macht doch ein ganz spezifisches Gefühl im Körper, was die 12-tönige Musik nicht erreichen kann. Wenn ich beispielsweise eine Melodie in Moll mikrotonal verändere, dann bekomme ich ein vollkommen neues "Moll-Gefühl", das unter die Haut geht. Um solch ein Gefühl zu erzeugen, muss es nicht arabische Musik sein. Es kann auch eine andere mikrotonale Musik sein. Denn Musik ist global.

Heimat und Exil

Haben Sie das Gefühl, dass Sie zur Zeit in Deutschland im Exil sind? Denken Sie daran, wieder nach Syrien zurück zu kehren?

Irgendwie bin ich immer im Exil. Wenn ich nach Damaskus gehe, dann gehöre ich dort zu einer Minderheit. Wir Syrer sagen, dass wir alle Minderheiten sind. Zugleich hatte ich in Japan, in Kuba und hier immer ein Gefühl von Heimat. Ich habe mich immer als Teil der Gesellschaft gefühlt. Wenn ich irgendwo eine Arbeit habe, dann kann ich da bleiben und muss nicht nach Syrien zurück. Ich würde gerne für ein paar Monate nach Syrien fahren, für ein Projekt oder auch einen Urlaub. Das wird aber noch lange nicht gehen. Nach Havanna und Tokio würde ich sehr gerne wieder gehen. Ich würde auch gerne dies Orte irgendwie zusammen bringen. Das wäre eine Heimat für mich.

Sie setzen sich aber in Ihren Kompositionen doch viel mit Syrien auseinander. Sehen Sie heute, wo Syrien auf der Tagesordnung der ganzen Welt steht, nicht die Gefahr, dass Sie überall als Syrer und

nicht als Komponist wahrgenommen werden. Dass Sie sozusagen stets mit einem "Syrien-Bonus" behandelt werden.

Wenn in Tokio so eine Katastrophe wie in Syrien wäre, dann würde ich mich auch für Japan engagieren. Natürlich muss ich etwas für Syrien machen. Aber beispielsweise hoffe ich, dass das Projekt in Hamburg nicht wegen der Flüchtlinge sondern wegen der Musik wahrgenommen wurde. Ich möchte in die Musik eine neue Farbe bringen. Das soll etwas Neues sein und kein Orientalismus.

Ja, das stimmt: Ihre Musik klingt gar nicht "typisch orientalisches". Aber in der Presse und auf Programmzetteln wird doch gerne hervorgehoben, dass Sie sich für Flüchtlinge, für Kinder oder in politischen Theaterprojekten engagieren.

Ich wollte immer etwas für alle Menschen machen. Meine Kompositionen sind, wie ich schon sagte, sicherlich nicht für jedermann. Aber ich möchte, zum Beispiel in meiner Arbeit mit Behinderten, erreichen, dass möglichst alle Menschen Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik machen. Das Theaterprojekt, das ich zur Zeit mit dem Oldenburger Staatstheater durchführe, ist zwar mit Laien, hat jedoch den Anspruch, zeitgenössische Musik und zeitgenössisches Theater zu sein. In meinen Kompositionen gibt es oft Stellen, wo die Musiker aufgefordert werden, etwas Eigenes zu machen.

Weltmusik hin oder her, ich würde mir dennoch wünschen, dass "Qadmoos" einmal in dem großartigen Opernhaus von Damaskus erklingen würde und nicht nur reduzierter Form im Bunker von Hamburg aufgeführt wird.