

Abed Azrié

U: Wachtet – ist alles so weit ... Salem. Danke für das Kommen. Ich möchte mich mit ihnen zuerst über arabische Musik im Allgemeinen unterhalten, wenn man überhaupt allgemein darüber reden kann. Von welchen Modellen geht diese Musik aus und wo kommt die Improvisation ins Spiel.

Azrie: Alle orientalische Musik – sogenannte orientalische Musik, sei sie arabisch, türkisch, iranisch, usbekisch – alle diese Musik, entstammen sehr alter Musiken und mündlicher Traditionen – d.h. vor den iranischen, babylonischen, aramäischen (?) gab es eine mündliche Musiktradition, genauso wie es eine mündliche Literaturtradition gab, mündliche Religion, mündliche sozial – alles war mündlich. Und dann, von dem dritten Jahrtausend an vor Jesus Christus hat man angefangen zu notieren. Die Schrift, also die Geschichte beginnt, man begann auch eine musikalische Geschichte zu haben. Später sollte es die monotheistische Musik geben, wie man sie nannte, die jüdische, christliche, muslimische Musik. Und ausgehend von diesen drei lithurgischen Musiken – weil diese Musik immer einen lithurgischen Ursprung hat – indem man vom absoluten sang, hat man die kleinen Noten erfunden, die Farben, vor allem hat man einen Gestus (?) und eine Empfindung. In der christlichen Epoche war die Stadt Antiochia in Syrien war die Hauptstadt der Christenheit. Aus dieser Stadt kam Sankt Ambrosius – der ein Pabst in Antiochia während 6 Jahren war, und er hat die orientalische Musik nach Italien mitgenommen, nach Mailand. Und von dieser Zeit an haben die orientalischen Kirchen – nein, die westlichen Kirchen – christlichen Kirchen begonnen zu singen und Liturgien zu zelebrieren. Also, es gibt einen engen Zusammenhang zwischen der orientalischen Musik und westlichen Musik schon in der christlichen Epoche. Dann – im 7ten und 8ten Jahrhundert, also in der Epoche der Hommayaden – gab es, was man

Loda-Musik nannte – haben die Muslime mit sich geführt eine byzantinische Tradition – die die christliche und die muslimische Tradition, die orientalische – und haben sie (nach Spanien?) – und dort gab es mit Syriab die Geburt der ersten Musikkonservatorien, wo der Westen ein weiteres mal die orientalische Musik entlang dem Süden des Mittelmeers aufgenommen hat – mit dem, was man die musikalischen Suiten nennt – und mit den musikalischen Suiten wird die Barockmusik geboren dann – sehr viel später. Also, es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Orient und dem Okzident, unauflösbar und sehr tief, und man kann heute nicht über den Orient sprechen ohne den Okzident – und nicht über den Okzident ohne den Orient.

U: Waren diese Suiten Suiten von Rhythmen – und wenn man diese Rhythmen gespielt hat, war man frei auf ihnen Melodien zu improvisieren – oder was hat das bedeutet.

A: Tatsächlich war die musikalische Suite – vor der Suite gab es den liturgischen Gesang, das waren also Gebete, Hymnen, die hat man überhaupt nicht improvisiert, die waren sehr geregelt – das ist, warum die Barockmusik den Eindruck erweckt, sehr frei zu sein, aber das ist komponierte Musik – aber wenn sie so wollen ist die Ornamentierung darinnen, in den Rhythmen, mit den Instrumenten (Stimmen), in den Stimmen, sind ein wenig den Interpreten überlassen. Der Interpret hat eine fundamentale Rolle. D.h. die Komponisten – ich würde sogar sagen mit der Zeit würden sie anonym – und die Instrumentalisten haben die Last, die Verantwortung der Musik. Und aus diesem Grund, wenn man heute eine Suite von Bach anhört oder Monteverdi oder andere barocke Komponisten, sofort spielt eine Viola da Gambe auf eine Weise und ein anderer spielt in einer ganz anderen Weise. Aber in der klassischen Musik wird es schwierig, weil in der klassischen Musik, alles sehr definiert ist. Man kann ein wenig das Tempo verändern, die Farbe ein wenig. Man kann nicht die Ornamentierungen. Sogar bei Mozart ist das sehr präzise. Während

bei den Barockmusikern vor Bach und zu Zeiten Bachs hat der Interpret eine bedeutende Rolle. Und das kommt von der orientalischen Musik. In der orientalischen Musik zum Beispiel, wenn den Musikern die Partituren übergibt, die aufgeschrieben sind in gewisser Weise, haben die Musiker eine wunderbare Rolle, sehr wichtig. Ich liebe dieses Verhältnis zwischen der notierten und mündlichen Musik, die beiden zusammen.

U: Können sie ein Beispiel geben. Was geben sie den Musikern – also was sollen sie spielen nach den Noten – und was machen die Interpreten aus diesen Modellen?

A: Das ist, wenn der Sänger singt, dann ist er der Solist, er macht viele Ornamentierungen oder er macht sie nicht. Und wenn die Musiker die Gegenstimmen machen, dann machen sie ihre Ornamentierungen, d.h. ich gebe ihnen zum Beispiel 6 Takte solo, was man melodische Gegenstimme nennt. D.h. in dieser Gegenstimme haben sie alle Freiheiten, und natürlich jeder Musiker, wenn man einen Musiker austauscht, kann man nicht innerhalb von zwei Tagen zusammenspielen. Dafür braucht man lange Zeit. Es braucht dafür ein Verständnis, nicht nur musikalisch, ein menschliches Einverständnis vor allem. Deswegen verbringen wir viel Zeit, Proben, des Kennenlernens, zusammen essen, zusammen zu sein, den Wein zu teilen, das Brot und viele Dinge. Dann kann man zusammenspielen. Deswegen die gemeinsame Lebendigkeit in der Musik – in der Barockmusik oder der orientalischen – die das gleiche sind – da ist dieses Gemeinschaftsleben sehr wichtig – man kann nicht mit jemanden spielen, den man nicht kennt. Ich jedenfalls nicht. Wenn jetzt der größte deutsche Musiker käme, ich könnte nicht mit ihm spielen. Ich müßte ihn kennenlernen, und er mich, und dann können wir zusammen spielen, vielleicht aber auch nicht. Meine Mitbrüder, wenn sie mit mir spielen, sind meine großen Freunde – es gibt eine musikalische Freundschaft. Sehr wichtig. Und in der Barockmusik

von Vivaldi, von Boccherini, all diesen Komponisten, war das der Fall, d.h. – die Musiker, die aus Venedig oder Paris oder aus Hamburg, als sie sich trafen, konnten sie nicht miteinander spielen. Danach – zum Beispiel – die Musik war zunächst nicht temperiert, also hatten sie nicht die gleiche Sprache. Der Klang, als sie spielten, hatte nicht die gleichen La's oder Do's – also mußten sie mit dem La aus Venedig spielen, das mußten sie organisieren – oder mit dem La aus Paris oder Hamburg. Und das stimmte sich über ein Ohr – und dann erst spielte man zusammen. Es gab schon eine klangliche Übereinstimmung – über das Ohr – und dann körperlich und geistlich, das ist auch sehr wichtig.

U: Wenn ich das jetzt richtig verstehe, spielt das Ensemble sofort, was sie ihnen geben. Sie geben nur ein Input – und das Ensemble wird sofort antworten.

A: Das heißt, dass die Musik, die wir spielen, nur aus einem Plan besteht. Es gibt eine genaue Komposition. Ein genaue Richtung, modal, rhythmisch, von Tempo her – und vor dort ausgehend, gibt es ein wechselseitiges Einverständnis zwischen den Musikern und mir. Man gelangt – wie soll ich das sagen – dahin zu regeln, zu entscheiden eine Auswahl von Möglichkeiten, ob man die Ornamente so, auf diese Weise spielen soll oder überhaupt nicht. Das ist genauso wie im Flamenco, aber im Flamenco sind es Improvisationen. In der arabischen Musik gibt es vollständig improvisierte Musik. Zum Beispiel Chaled, wenn er Lust hat und sie das möchten, kann er ihnen auf der Ud etwas spielen, er wird nicht komponieren, er wird improvisieren. Das heißt, wir sind zusammen, es gibt eine Musik, die von einem einzelnen Mann ist, der ganz allein diese Musik komponiert hat, und dann geht er damit zu ihnen, zu den Musikern, und es kommt zu einem Austausch, sie werden das nicht nur interpretieren, sondern sie werden etwas hinzufügen. Ich bin auf jeden

Fall die Basis, die ich gemacht habe, aber sie werden ihr Talent beisteuern, ihre Kenntnisse, ihre Technik, ihre Sensibilität.

U: Könnten wir trotzdem ein kleines Experiment. Könnte ihr Udspieler genau das spielen, was sie aufgeschrieben haben, nichts sonst, nur die Noten – und dann soll er es auf seine Weise spielen. Wie klingt seine Interpretation.

11.7

C: Tatsächlich sind die Noten, wie sie geschrieben sind, sehr einfach. So etwas (spielt) – dann spiele ich etwa so (spielt) - und so ist es geschrieben – und dann gibt es noch andere Stellen, die ich improvisiere – manchmal nehme ich nur die Stimmung (Tonart?) eines Liedes, dann mache ich meine Improvisation neben dem Lied her, gleichzeitig mit dem Sänger (spielt) und das ist sehr frei – hinzugefügt.

U: Wie funktioniert das, dass sie das in einem Ensemble spielen. Für einen Solomusiker oder für zwei Musiker kann ich mir das vorstellen, dass jeder diese Freiheit hat. Aber sie sind ja mindestens 5 Musiker ...

12.5

A: Die orientalische Musik ist eine Kammermusik. Sie ist nicht eine orchestrale Musik. Das heißt, es sind höchstens 5 Musiker, oder nur 4. Das heißt – mit 4 oder 5 Musikern und dem Schlagzeug, mit den Rhythmen, die sehr vielfältig sind und die uns anleiten – der Dirigent ist er. D.h. in der orientalischen Musik für zwei (?), ist er es, der das macht. Und dann gibt es uns, die Sänger. Er ist Sänger, ich bin Sänger – sie ist Sängerin, und so weiter. D.h. für 4 Musiker, jeder – deswegen haben wir die Proben, um die Aufgaben zu verteilen. Wer macht was. Deswegen habe ich vorhin gesagt, dass die orientalische Musik, wie die Barockmusik zusammen geprobt werden muss, zusammen zu leben, auf diese Weise weiß jeder körperlich, sinnlich sofort, wer

eintritt, wer hinausgeht, sogar beim Improvisieren. Weil man die Musik getrunken hat, man hat den Stil getrunken, jeder hat die Laute getrunken, man hat den Geist eingesogen, davon ausgehend, ist man im Tempo der Dinge selbst. Das ist dann sehr natürlich. Aber man kann nicht einfach so improvisieren. Das sind keine Maschinen. Man muss sehr lange zusammen sein. Deswegen – und außerdem leben wir zusammen. Je mehr wir eine Gemeinschaft sind, um so besser ist die Musik.

U: Sie sagten, der Schlagzeuger ist der Dirigent. In welchem Sinn? Nur, indem sie die wichtigsten Rhythmen vorgeben ..

S: Genauso wie in Amerika (?) – Rhythmen und auch die Dynamik, die Dynamik und die Rhythmen und sogar – weil es sehr abstrakt ist, sogar, wenn sie zu viele Noten spielen, ich meine, das blockiert die Bewegung. Mit einem Ohr höre ich auf die Tonhöhen, und versuche mich da einzustimmen und meine Klangfarbe anzupassen, dieses Instruments, zu der Tonhöhe. Aber gleichzeitig ist es sehr abstrakt. Manchmal ist es nur eine Synkopierung, eine Note, die du änderst, an einer upbeat oder offbeat Stelle, das erzeugt eine besondere Art von Energie, insbesondere, wenn sie improvisieren, die Musiker oder der Sänger, das gibt eine Idee irgendwie, abstrakt gibt es eine gute Idee, wohin es geht. Das heißt, ich gebe ihm eine Art Push, um in eine andere Richtung zu gehen, zu modulieren, wie soll ich sagen, anders zu artikulieren oder was auch immer. Aber im allgemeinen ist das sehr abstrakt, und es hält alles zusammen.

U: Können sie ein Beispiel spielen, wo sie es wirklich offensichtlich werden lassen, wie sie dirigieren. Und den anderen Musikern Zeichen geben. So dass wir es sehen können, wie sie die anderen Musiker anführen. Sie können es sogar kommentieren – so dass wir ihren Aktionen folgen können.

S: Insbesondere, wenn wir die Wechsel der Dynamik anzeigen. Oder wenn wir die Freiheit zum Improvisieren anzeigen oder zu mehr und mehr zu interpretieren. Wir können etwas zusammen probieren. Natürlich muss ich die Struktur des ganzen Stückes kennen. Und sogar irgendwie die Noten, denn wenn ich spiele, höre ich jeder Note zu. Im Allgemeinen. Aber ich habe es hier – es ist wichtig, dass ich mich erinnere. Und dann damit loszugehen, und irgendwie an der richtigen Stelle, und einen Schlag zu spielen, der ein bisschen nicht Standard ist, und das gibt mehr Push, um mehr Dynamik zu kreieren, die Dynamik zu entwickeln oder etwas zu improvisieren.

U: Das heißt, dass der Umstand, dass sie ohne Partitur spielen ...

S: Ich sollte eine haben – aber im Allgemeinen bevorzuge ich, wenn ich sie auswendig kenne.

A: Wir werden eine Improvisation spielen, über die Laute. Das wurde noch nie so gespielt, das ist heute – und was wir heute Abend spielen, ist etwas anderes, weil es eine Improvisation ist. Aber mit dem Gesang, wird alles aufgeschrieben. Aber mit Freiheiten.

17.0

Musik: Lauten solo zuerst ... dann Gesang und gleichzeitig Perkussion.

20.1

S: Das war zum Beispiel – er spielte Schlagzeug – also war er der Dirigent. (Lachen) Irgendwie statisch, haltend – es war sehr eng mit der Musik verbunden. Ich habe mal in Schweden gelehrt, und es kam ein besonderer Journalist, und stellte eine besondere Frage: Was ist die Aufgabe des Schlagzeuges in der Improvisation? Und im Maqam. Wie ist es mit den Tonarten und Stimmungen verbunden? Es ist sehr wichtig, dem zu folgen. Und manchmal ein Instrument zu verwenden, hängt von der Tonart ab. Es gibt viele Tonarten, und wenn du

transponierst auf diese Tonleiter, diese Tonart, wird es ein vollkommen verschiedener Charakter. Du mußt das mit dem Instrument interpretieren, das richtige Instrument auswählen, und wenn du nur ein Instrument hast, du mußt deine Technik verändern um etwas zu erzeugen, was das zu der Tonart paßt. Denn dieses Instrument ist nicht nur Schlagzeug, du kannst manchmal Melodien spielen, irgendwie ist es immer noch abstrakt, aber es ist in der zeitgenössischen Musik in Gebrauch – ich kann ihnen ein paar Sachen zeigen, aber gleichzeitig singt der Sänger, und seine Melodie, die Tonart, sogar die Wörter – alles ist miteinander verschmolzen, verbunden. Und du mußt da wirklich dabei sein. Also irgendwie hast du eine abstrakte Rolle, und gleichzeitig bist du so tief verbunden und es wird sehr konkret. Es ist paradox aber so ist es und es passiert in Echtzeit, im selben Augenblick.

A: Und das ist bei den anderen Instrumenten ähnlich. Die Laute, das ist die gleiche Sache, die Nai oder der Kontrabaß oder das Akkordeon. Jede hat ein Dynamik, eine Geschichte von seinem Instrument, wie er mit seiner Rhythmik. Jeder bringt seine Dynamismus ein, sein Können, und gleichzeitig seine Sensibilität – und seine Verbundenheit mit dem Stück das gespielt wird oder gesungen. Weil er auf die eine oder andere Weise damit verbunden ist.

U: Aber die arabischen Tonarten sind in Viertelnoten organisiert ...

A: Ja, ...

S: Nicht nur ...

A: Sie haben Dur und Moll – und innerhalb von Dur oder Moll haben sie viele Tonarten, wie soll ich sagen, mit Viertelwerten oder halben Viertelwerten, das ist kein Problem.

22.5

U: Was ich in ihren Partituren gesehen habe, war nicht Viertelnoten notiert.

A: Doch doch – es gibt beides. Weil wissen sie, der gregorianische Gesang damals in Europa, man sang mit Viertelnoten¹ - das war die gleiche Art, wie in der orientalischen Musik. Nach und nach hat man sie temperiert. Im Interesse einer harmonischen Musik, war es Bach, der alles temperiert hat, und er hat es gut oder schlecht gemacht, das weiß ich nicht, auf jeden Fall hat er eine außerordentliche Sache erfunden, und zwar die harmonische Musik. Er hat die Viertelnoten ersetzt, die Fioritures, und das alles – durch die vertikale Lesart. Und davon ausgehend hat man etwas verloren, und hat etwas anderes gewonnen. Die orientalische Musik ist horizontal organisiert. Man kann davon profitieren, all diese modalen Reichtümer, der Farbe, und vor allem können wir heute, was wir machen können, was ich liebe, ist, beides miteinander zu vermischen, die okzidentalen Tonarten – Dur und Moll, die aus der orientalischen Musik stammen, mit den Tonarten, die orientalisch sind – die Viertelnoten enthalten – das sind nicht die Viertelnoten – das sind Koma (?) – wenn sie so wollen, sehr viel häufiger, es gibt gar nicht so viele Viertelnoten, die Koma, die sehr sensibel sind, wie im Flamenco in Spanien – wenn der Gitarrist in einer bestimmten Weise spielt, und alle rufen: Ole – und da ist es ähnlich: Wie Lorca gesagt hat, der Dichter, dass bei den Arabern, wenn sie diese Sensibilität haben, wenn der Ud-Spieler, oder der Schlagzeuger, in einer Weise spielt, ruft man: Allah – das ist Ole, das wenn er etwas macht, was Wind in die Sache bringt, was uns transzendieren läßt, was uns erhebt, und die Musik transzendiert den Menschen. Es ist ein Moment der Transzendenz, so nenne ich das.

¹ Was ich meinte, waren nicht die Dauernwerte, sondern die Tonhöhenwerte – also ein echtes Mißverständnis.

U: Wir dirigiert das Verhältnis von beiden – ist es schon in der Partitur notiert – ist eine Art doppelte Aktion – ist es also teilweise in der Partitur – und gleichzeitig ...

A: Meinen sie in meinen Partituren – oder im allgemeinen.

U: In ihren Partituren.

A: Nein, in meinen Partituren ist alles präzisiert. Es ist eine Musik, wie in der Barockmusik. Wie ich ihnen schon erzählt habe. Es ist wie in der Barockmusik. Das heißt, es gibt eine Suite, sie hat einen Satz oder zwei – oder drei – die Tonarten sind präzisiert. Die Tonartenwechsel, die Modulierungen, die rhythmischen Veränderungen, alles ist genau festgelegt, aber die Interpretation ist nicht festgelegt. D.h. der Interpret hat eine kreative Rolle. Er entwickelt seine Kreativität innerhalb der Tonarten. Aber die Partitur hat das bereits vorgesehen.

...

25.9

U: Sprechen wir von der orientalischen Musik im Allgemeinen. Wer bestimmt den Wechsel der Tonarten? Ist es der Schlagzeuger ...

A: Der Sänger. Der Sänger. Immer der Sänger.

S: Der Sänger. Es sei denn es ist Instrumentale Musik, und es gibt ein großes Repertoire an Instrumentalmusik. Es gibt einen großen Freiraum für das Schlagzeug für den Rhythmus, irgendwie. Und es gibt eine große Rolle, wie das Motiv entwickelt wird. Und oft ist es die Rolle der Ud, die damit betraut ist in der Gruppe, die irgendwie alles arrangiert. Aber es ist eine Art von Gemisch. Eine Art von Kooperation dabei. Besonders beim Improvisieren. Manchmal führt die Ud zu einer anderen Modulierung, zu einem anderen Weg oder einer anderen Sache. Und die anderen führen das fort. Aber die

anderen übernehmen und führen es weiter. Aber andererseits ist das so etwas wie eine allgemeine Idee, zu dem Hauptthema zurückzukommen, oder dem zentralen Subjekt zurückzukommen. Ich denke, es ist das Motiv.

U: Wenn sie ein Duo spielen würden, Ud und Schlagzeug, würde er die Tonarten wechseln manchmal – und manchmal werden sie die Rhythmen ändern.

S: Lasst uns etwas sagen. Ich werde jetzt etwas machen, für sie jetzt. Es ist ein wenig zeitgenössisch. Und dieses Instrument wird seinen Charakter auf ihn einwirken lassen, und wir werden das jetzt versuchen.

28.0

Musik ... (spielt Tonhöhen auf der Rahmentrommel)

28.8

S: Ein kleines Beispiel.

L: Ich wußte überhaupt nicht, was er machen würde. Was getan werden müßte ... Er leitete mich durch diesen Effekt ...

A: Aber du wußtest ...

S: Ich meine, wir haben uns gerade vor einer Woche getroffen, und das erste Mal hast du an diesem Projekt teilgenommen. Aber der Punkt ist, dass er sofort die Noten erkannte, die Tonhöhe – (Macht es) – deswegen hast du mit dieser Note begonnen. Es lud ihn ein, dorthin zu gehen. Die Art und Weise dahin zu kommen, etwas auszudrücken, emotional irgendwie, und dann war er emotional davon angerührt und dann ging er zu der Tonleiter, zu dieser Tonart und nicht zu einer anderen Tonart. Nicht nur die Note allein. Er ging zu einer besonderen Tonart – es war meine Sache – als zu Dur zu gehen, weil das ist, was ihn anzieht, wirklich. Das lädt ihn ein.

L: In der orientalischen Musik gibt es zwei Räume. Der Raum für Improvisation. Was wir gerade gehört haben. Und der andere Raum ist für besondere Sachen. Wie die Folklore, wie klassische orientalische Musik, wie samai, mashrab, mushaq, und so weiter. Diese Sachen. Wenn wir folkloristische oder klassische traditionelle Musik spielen, musst du – ist deine Rolle kleiner – aber du mußt dich in dem Raum bewegen. Du mußt genau in dieser Tonart spielen. Das ist, was den Musiker anleitet. Also – ich spiele jetzt sanai – ich habe die Partitur, ich habe die Noten – ich habe alles. Aber mein Herz und mein Gefühl werden dort sein. Oder es gibt eine kleine Gruppe, die Gruppe wird organisieren, wie diese Form gemacht wird. Aber, wenn es keine Form gibt, oder es gibt nur das Thema, und du musst über dieses Thema improvisieren, wird es von dem Spieler, den Solisten entwickelt, die Band, wie können sie sich gegenseitig verstehen, wie können sie sich hören, um etwas sehr Fixiertes wie das zu machen. So, ist nicht einfach nur eine Sache, der die Tonarten anleitet, in der Tat.

31.6

U: Gibt es so etwa wie eine generelle Progression, oder Struktur, wann sie von welcher Tonart zu der nächsten kommen.

S: Es gibt Regeln irgendwie.

L: Es gibt Regeln irgendwie ...

U: Ich habe einem Lautespieler zugehört, ungefähr 40 Minuten – und er vergaß die Zeit. Und nachher fragte er einen Freund, wie lange habe ich gespielt. Weil er es nicht bemerkt hatte. Und ich habe mich gefragt, wie hat er das organisiert – wie kam es, dass er eine Sache nach der anderen gespielt hat. Und es war nicht eine Sekunde langweilig. Du warst immer neugierig, was als nächstes kommen würde. Und ich fragte mich, was ist seine allgemeine Idee ...

A: Das ist der Grund, warum ich vorhin sagte, es gibt zwei Musiken, aber beide sind sehr reich. Das ist die notierte Musik und die orale Musik. Es gibt Leute, die spielen die Suiten von Bach, alles ist aufgeschrieben, jede Sekunde, es gibt Leute, wie die Inder oder die Araber, die Perser, sie improvisieren während 5 Stunden, nicht eine Note ist aufgeschrieben. Sie sind keine Analphabeten, diese Leute. Das sind extrem kultivierte Leute. Aber es ist nicht die gleiche Kultur. Das ist alles.

U: In ihrem Fall, um ein wenig über das Konzert heute abend zu sprechen, nahmen sie Gedichte von Sufi-Dichtern, mystische Dichter. So viel ich über Sufi-Dichtung weiß, hat Sufi-Mystik mit dem Vergessen von Zeit zu tun. Obwohl es sich um notierte Musik handelt und um gesungene Texte, ist ihre Idee dahinter, die Zeit zu vergessen? Verstehe ich das richtig?

33.3

S: Wissen sie – heute gibt es in Europa einen schwerwiegenden Irrtum. Man nennt egal was immer Sufi-Musik. Wenn heute ein protestantischer Priester aus Hamburg nach China fährt, um dort eine Messe zu feiern – ist das eine mystische Messe. Nein, es ist eine Zeremonie. Aber egal welcher Moslem hierher kommt, und eine Zeremonie abhält – ist nicht mystisch. Der Sufismus ist eine theosophische Bewegung. Theologisch und philosophisch. Der mit dem Beginn des Islam geboren wurde. Um das 8te und 9te Jahrhundert. Und der nach dem 13ten Jahrhundert unterging. D.h. es gibt keine Mystik mehr. Es gibt Leute, die so tun als ob. Verstehen sie, das ist so wie heute die Bewegung der romantischen Epoche beendet ist. Aber es gibt Leute, die so wie die Romantiker schreiben. Aber die Romantik ist eine Epoche, die ein Jahrhundert geprägt hat, aber sie ist beendet. Also der Sufismus existiert nicht. Was ich gemacht habe, die Rolle meinerseits, war Texte zu nehmen, die – wie im Christentum, wie im Judentum, wie in allen Geschichten der

Philosophie oder des Denkens – es gibt immer Dissidenten, wie man sie nennt, also Menschen, die die Grundlagen genommen haben und anders dachten. Das sufistische Denken ist ein pluralistisches (mehrschichtiges) Denken – es ist nicht muslimisch, noch christlich, nicht jüdisch, es ist plural. D.h. man begegnet im sufistischen Denken dem Judentum, es gibt den griechischen Platonismus, den Zoroastrismus, das Christentum, den Hinduismus, es gibt viele Dinge – im Islam gibt es nicht nur den Islam. Im Christentum gibt es nur das Christentum. Die Kirche weist viele Ideen ab. Und von daher hat mir diese Idee, spricht mich diese Idee sehr an – weil ich finde, dass es sich um ein universelles Denken handelt, es wendet sich an jeden, aber es will niemand überzeugen. Nicht wie in der muslimischen Welt. Es will im Gegenteil eine Öffnung (Offenheit) herstellen zwischen dem ganzen religiösen Denken – d.h. ein Mensch ist weder muslimisch, noch christlich, noch jüdisch – ich fühle mich als Jude, als Christ, als Moslem – und gleichzeitig bin Atheist für mich, ich glaube an gar nichts. Weil ich ohne Hoffnung bin, aber wenn ich glücklich bin, glaube ich an alles. Also wenn sie das mystische Denken im Sufismus wollen, dann in diesem Sinn, wie es vom Göttlichen und Menschlichen spricht. Es ist ein sinnliches Denken, es ist nicht ein asketisches Denken, es ist ein Denken mitten im Leben. Zum Beispiel hatten die Sufis viele Berufe, sie arbeiteten tagsüber, verkauften Werkzeuge oder Stoffe, egal was – und außerdem hatten sie ihr inneres Leben. Und es drückte sich aus auf eine Weise – damals, als es ein großes muslimisches Reich gab, dachten sie auf eine andere Art als das Reich. Das ist der Grund, warum sie in Büchern eingeschlafen sind, in Manuskripten² - in der arabischen Welt spricht man nicht viel von ihnen. Also immer, wenn ich ein sufistisches Lied mache, sagen mir alle arabischen Leute: Warum wählst du diesen Text aus, es gibt andere Texte. Und ich antworte,

² Er meint wohl einen Dornröschchen-Schlaf

warum wollt ihr nicht, dass ich diese Texte aussuche. Weil diese Texte eine Erweckung enthalten, etwas, was das menschliche Wesen erweckt, es groß macht, offen und nicht verschlossen, antichristlich fanatisiert. Es ist eher so, dass die Sufis wenn sie heute leben würden, wie Allasch, Nahrabi – sie wären die ersten, die massakriert würden von den Fanatikern, das kann ich ihnen sagen. Es sind Leute, die im Gegenteil – wissen sie, es gibt unglaubliche Beispiele innerhalb der Geschichte der Mystiker, wie sie Geschichten aus allen Religionen eingebunden haben (um deretwegen sie sich umgebracht haben), und damit der Mensch, das wichtigste für sie, gläubig sei. Dass er glaubt. Aber woran ist von keiner Bedeutung. Nahrabi sagt, man soll an Idole glauben, an die Kaaba, an den Koran, an die Bibel, oder die Evangelien, alles ist gut, aber man muss glauben. Das ist diese Art des Glaubens, die ich bei ihnen liebe. Und ich glaube, dass der Mensch diese Art des Glaubens – aber egal welcher, und nicht nur eines Glaubens. Dass ich ihnen meinen Glauben aufzwinge oder sie mir ihren Glauben aufzwinge. Aber dass wir alle zusammen glauben. Es gibt ein wunderbares Beispiel aus der griechischen Epoche, das ich sehr liebe, das war, als die Generäle Alexander des Großen die Macht nach seinem Tod übernommen haben, hat jeder eine Region genommen. Und Ptolemäus hat über Ägypten regiert. Als er in Ägypten ankam, hat er gefragt, was beten sie in Ägypten. Man hat gesagt, wir beten Osiris an, Isis, Ra, Otmes – etc. Und er sagte: Wir haben Jupiter, und so weiter, all diese Götter – warum tun wir sie nicht zusammen, wir beten sie alle an. Das ist sehr sufistisch, das. Das ist der Grund warum ich diese Texte für wichtig halte und sie mit großer Freude vertont habe und sie mit eine heutigen Musik singe – die natürlich orientalische Wurzeln hat und gleichzeitig westliche – weil die westliche Musik ursprünglich die gleiche Musik war – ich denke, dass sich das annähert die Genres. Und ich würde sie nicht gerne zu Feinden machen, das ist nicht interessant.

U: Und wie wird ihre Musik mit den Texten spielen.

A: Wissen sie, die Vertonung ist ein Wiederlesen – es gibt Pelleas und Melisande – Claude Debussy hat es vertont und dann Gabriel Faure – das hat nichts gemeinsam. Das ist eine andere Lesart. Was lieben sie, Faure oder Debussy. Ich weiß es nicht. Jeder hat seinen Geschmack. Bei den Liedern ist es genauso – es gibt Gedichte von Goethe, die von diesem oder jenem vertont wurden, jeder hat sie auf seine Weise vertont, wenn sie so wollen ist meine Rolle, die Texte neu zu lesen, diese Gedanken, diese Sensibilität, und vor allem von dieser Universalität des Denkens.

38.7

U: Können sie ein Beispiel spielen – hier.

A: Heute ...

U: Jetzt ...

A: Wir haben gerade gespielt – das war nach einem Autoren aus dem 9ten 10ten Jahrhundert, der in Bagdad gekreuzigt wurde, weil er gesagt hatte, ich bin derjenige, den ich liebe, und derjenige, den ich liebe, bin ich. D.h. Gott, das bin ich und ich bin Gott. D.h. der Mensch ist der Beweis Gottes und Gott ist der Beweis des Menschen. Das haben wir gerade gesungen.

U: Ich würde nur gern wissen, wie die Musik mit dem Text spielt. Gibt es eine besondere Verknüpfung...

A: Eine persönliche Beziehung – meine Lesart. Jemand anders wird das anders machen als ich. Zunächst, wenn ich eine Vertonung mache, dann mache ich das nicht innerhalb von zwei Tagen, ich verbringe oft viel viel Zeit damit, um die Texte auszuwählen und zu lesen. Danach braucht die Vertonung zwei oder drei oder fünf Jahre. Ich lebe mit der Musik (?) Und das geht sehr schnell, weil ich so in den Texten bin, ich

bin so sehr in seinen Garten eingetreten, in sein Haus, dieses Schriftstellers, und da komme ich mit etwas heraus, das immer relativ ist. Das ist nie vollständig und nie perfekt. Das ist immer relativ.

U: Merci ...