

»...it's just part of my life«

Pluralität und Positionierung südostasiatischer KomponistInnen

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf meine Erfahrungen während der letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre im südostasiatischen Raum. Diese Prämisse ist notwendig, denn die Situation in Ostasien (Japan, Korea, China) ist nur peripher vergleichbar, sei es aus Gründen einer völlig anderen, tendenziell einheitlicheren Kulturentwicklung oder aber wegen der extremen ethnischen Pluralität in Südostasien, die innerhalb eines Landes wie beispielsweise Indonesien immer noch zu Auseinandersetzungen über Fragen einer lokalen beziehungsweise nationalen künstlerischen Identität oder Authentizität führen.

Gleichzeitig findet eine komplexe Beschäftigung (ich wähle bewusst nicht das Wort Auseinandersetzung, geschweige denn kritische Auseinandersetzung, weil diese allenfalls individuell stattfindet) mit den globalen medialen Einflüssen statt. Diese grenzenlose Verfügbarkeit führt häufig zu Irritationen, wenn gleichzeitig über eine nationale, ethnische oder regionale Orientierung debattiert oder sogar ernsthaft gestritten wird.

Meines Erachtens ist Identität aber ein sich laufend verändernder Prozess in einem großen fließenden Dreieck des Globalen, Lokalen und Individuellen. Dazu möchte ich zwei Beispiele anführen.

Das Ensemble *Kyai Fatahillah Bandung* 2015 bei einer Probe (Foto: Dieter Mack)



In den letzten Jahren hatte ich die Gelegenheit, mehrere Male in Malaysia, Thailand und Singapore zu unterrichten. Insbesondere in Malaysia war ich überrascht über das hohe kompositorische Niveau einiger arrivierter Komponisten (alle in Europa oder Amerika ausgebildet), aber auch ein wenig konsterniert über grundsätzliche Probleme der jüngsten Generation.

Da ich mich seit Beginn meiner Beschäftigung mit anderen Kulturen mit Vehemenz für die Entwicklung der Musik aus der jeweils eigenen Kultur heraus eingesetzt habe, stand ich den Kompositionen, die eindeutig dem mitteleuropäischen Idiom (oder was dafür gehalten wurde) huldigten, zunächst skeptisch gegenüber, änderte jedoch meine Auffassung partiell, nachdem ich die Problematik der jungen Künstlerinnen und Künstler in der Region besser verstanden hatte. Als typisch europäischer Komponist, der sich seinem historisch gewachsenen Kulturgut im kritisch dialektischen Sinne verpflichtet fühlt, stellte sich die Frage nach einer ähnlichen Verortung oder Verwurzelung der dortigen Komponistinnen und Komponisten. Zu deutlich schienen sich hier die Folgen jahrhundertelanger Kolonisierung zu manifestieren, bzw. der fast zwanghafte Glaube, dass die westliche Entwicklung der »natürliche« Maßstab der Dinge sei. Darauf werde ich weiter unten beim nächsten Beispiel aus Europa wieder zu sprechen kommen.

In den meisten Geschichtsbeschreibungen der letzten zweihundert bis dreihundert Jahre handelt es sich, auf Grund der Problematik oraler Überlieferungstraditionen, letztlich um die Geschichte westlicher Kolonialmächte in diesen heutigen Ländern, denn nur diese war/ist schriftlich fixiert beziehungsweise dokumentiert. Und mit der wirtschaftlichen Ausbeutung fand in den meisten Fällen parallel dazu die Missionierung statt. Diese wiederum etablierte häufig, Schritt für Schritt, die ersten Schulausbildungssysteme. Wenn Anfang des 16. Jahrhunderts die Portugiesen die Molukken annektierten, waren katholische Missionare mit dabei. Kurze Zeit später erschienen jedoch die Holländer mit ihren protestantisch-calvinistischen Protagonisten und die nächste »Bekehrung« oder besser »Umbekehrung« fand statt. Solche Prozesse findet man massenweise und es ist naheliegend, dass die Frage der kulturellen Identität zwar häufig im Mittelpunkt stand, aber von den Kolonialmächten beziehungsweise Missionaren geflissentlich missachtet wurde.

Eine weitere »bereichernde« Nuance entstand durch die Bildung der diversen National-

staaten. Ein Staat wie Indonesien, der sich wiederum aus mehr als dreihundert autonomen Ethnien zusammensetzt, ist wohl schwerlich im Sinne einer nationalen Identität aufstellbar. Und um keine Ethnie zu bevorteilen, hat man beispielsweise in den 1950er Jahren westliche Musiktheorie als national verbindlich in der Schulausbildung deklariert: Pseudo-Identität auf Grund politischer Indoktrination. Glücklicherweise gelang es den meisten lokalen Kulturen, sich auf zwei parallelen Schienen weiter zu entwickeln, und zumindest seit den 1990er Jahren hat sich auch die Ausbildung in lokalen Musikformen etwas verbessert.

Was den Wandel der indonesischen Musikausbildung hin zur eigenen Vielfalt betrifft, war ich selbst einer der Hauptakteure, musste mir aber häufig anhören, dass ich damit Indonesien den »Fortschritt« in einer globalen Welt verweigere.¹ Ähnlich ging es mir 2009, als mich das Goethe-Institut um eine Expertise für ein Festival zeitgenössischer Musik in Kuala Lumpur bat. Ich erhielt dafür eine CD mit zehn Werken junger malaysischer Komponisten. Alle zehn Werke waren auf hohem Niveau. Stilistisch hätten sie problemlos auf der globalen Bühne der zeitgenössischen Musikwelt reüssieren können. Es war das erste Mal, dass ich meine Ressentiments bezüglich westlicher Stilistik bei südostasiatischen Komponisten in Frage stellte. Trotzdem fing mein inneres »interkulturelles Alarmsystem« an, laut zu klingeln. Ohne weitere Informationen über die Namen und Hintergründe der Komponistinnen und Komponisten hätten fast alle Kompositionen aus Mitteleuropa stammen können, zumindest empfand ich es so zu jener Zeit. Das führte mich zu drei entscheidenden Fragen:

1. Was heißt kulturelle Identität für diese Künstlerinnen und Künstler?
2. Wo befindet sich die jeweils lokale Moderne als autonome Entwicklung aus der eigenen Musikgeschichte beziehungsweise Traditionsentwicklung heraus?
3. Ist künstlerische Identität vielleicht inzwischen eine rein persönliche Angelegenheit ohne Bezug zu ethnischen und kulturell gewachsenen Gegebenheiten?

Um diese Fragen zu beantworten – wenn sie überhaupt befriedigend zu beantworten sind, was ich nicht mehr glaube – möchte ich eine junge malaysische Komponistin zitieren, die mir einige Monate später eine e-mail schrieb:

»Maybe because I grew up in a country (Malaysia) where strong identity of culture did not exist yet. We are a multi-races country, we grew up getting influenced by all sorts of cultures, the Indian, the Chinese, the Malays ... and all sort. But even though so, we never dig deep

enough to all the cultures, we are so used to mixing them all in our life. It's common for us that in a school talent show, the first program is a Chinese dance, follow by Dikir Barat, then Indian Dance, we might even have a violin solo of western music between the above programs. So, the sudden change of sounds or tonality doesn't really bother me, in fact, it's just part of my life. Maybe because of this, I actually feel quite comfortable to explore the changes between tonality and atonality in one piece.«²

Diese Antwort ist entwaffnend und alarmierend zugleich, und ich denke, ihre Meinung steht stellvertretend für die meisten jungen KomponistInnen der Region. Man denkt so frei und eigentlich erstaunlich offen, was mich zunächst überzeugt. Aber es hinterlässt mich ebenso ratlos, denn jegliche Form von Orientierung innerhalb eines eigenen oder lokalen Bezugssystems scheint verschwunden beziehungsweise war möglicherweise für die

2 E-mail vom 17. Dezember 2009. Die Autorin möchte anonym bleiben.

1 Die Frage ob ich mich als Fremdling unerlaubterweise eingemischt habe, stellte ich mir damals in den frühen 1990er Jahren jeden Abend.



KomponistInnen dieser Generation gar nie vorhanden. Partiiell und insbesondere bei Personen aus den urbanen Metropolen spürt man ein Denken, das einerseits mit dem Begriff des »anything goes« nur unzureichend beschrieben wird. Andererseits ist es auch kein aktuelles collage-artiges De- und Rekomponieren von unterschiedlichsten Klangobjekten. Bei einigen wenigen Komponisten im elektroakustischen Umfeld mag dies der Fall sein, wobei mir immer eine spielerisch-experimentelle Komponente im Vordergrund zu stehen scheint und weniger ein bestimmtes und bewusst reflektiertes ästhetisches Konzept.

In vielen Fällen ist es aber auch leider das Ergebnis einer mangelnden Auseinandersetzung mit der Frage, was man unter »Komponieren« alles verstehen müsste und welche Konnotationen bestimmte Materialien mit sich bringen. Mit anderen Worten, es ist aktuell nicht möglich, die Pluralität dieser

Konzert mit dem Ensemble Mosaik während des Kompositionswettbewerbs vom 9.-15. Dezember 2013 in Bangkok. (Foto: Dieter Mack)

Erscheinungen auf einen Nenner zu bringen. Und das ist vielleicht gut so.

Hinzuzufügen wäre an dieser Stelle der Ehrlichkeit halber, dass fast alle dieser jungen KomponistInnen keine gebürtigen Malayen waren, sondern chinesische Wurzeln hatten. Um es nochmals deutlich zu sagen: Es geht mir nicht um eine Wertung, sondern um die Darstellung einer komplexen Problematik zwischen globaler, lokaler und individueller Identität. Der Diskurs darüber muss auch verstärkt in der südostasiatischen Gesellschaft selbst stattfinden, was durch Protagonisten wie Jonas Baes (Philippinen), Anothai Nitibhon (Thailand), Yii Kah Hoe, Kee Yong Chong (Malaysia), Michael Asmara (Indonesien) und andere erfreulicherweise geschieht. Aber es sind bislang kleine Schritte.

Die andere Seite

Nähert man sich dieser Problematik einmal von einer anderen Seite, stellt man fest, dass die Auseinandersetzung unserer Musikwelt mit diesem Kulturkreis bisher als Marginalie zu bezeichnen ist. Und wie bereits erwähnt, würden solche Begegnungen auf Augenhöhe sicher bei vielen jungen Künstlerinnen und Künstlern jener Region wichtige Impulse auslösen, was im Bereich der Bildenden Kunst schon länger bereits wesentlich umfassender geschieht.

2004 entschloss sich deswegen Armin Köhler, der leider viel zu früh verstorbene Intendant der Donaueschinger Musiktage, während des Festivals ein Konzert mit zeitgenössischer Musik aus Indonesien zu präsentieren.³ Nach ausführlicher Recherche und dem Besuch mehrerer von mir in Indonesien organisierter Konzerte, wurden am Ende drei Komponisten ausgewählt, die mit zwei weiteren Musikern ihre Werke aufführen konnten. An ein, dem deutschen Sinfonieorchester allein quantitativ adäquates Gamelan-Orchester wurde dabei leider nicht gedacht, sondern an kammermusikalisch-experimentelle Werke, die für das Donaueschinger Publikum »(westlich) zeitgenössisch« klingen, aber ironischerweise lokale Instrumente benutzen sollten. In zahlreichen Gesprächen mit renommierten westlichen Kollegen und Musikwissenschaftlern wurde diese indonesische Darbietung danach vehement kritisiert und als dem Festival unangemessen, wenn nicht gar als peinlich bezeichnet. Dieses Unangemessene konnte aber spontan niemand eindeutig artikulieren. Zumindest wurde deutlich, dass man eher den Veranstalter zur Verantwortung zog als die indonesischen Musiker selbst.

Heute, und aus einer gewissen Distanz, bin ich davon überzeugt, dass das Verhalten des professionellen Donaueschinger Publikums verständlich war. Man war offensichtlich gar nicht in der Lage, sein »latentes Unwohlsein« spontan zu artikulieren. Die Unsicherheit auf westlicher Seite beruhte darauf, dass die Indonesier überzeugend ihre eigene, gewachsene Identität präsentierten, aber auf der Basis einer ganz anderen, den Westlern unbekanntem Geschichtlichkeit, die vielleicht »subversiv« trotzdem überzeugte. Genau dies jedoch, die Unmöglichkeit, das Gehörte einzuordnen, führte zu jenem unguuten Gefühl und letztlich zur Ablehnung. Alle hiesigen ästhetischen Kategorien, dialektische Geschichtlichkeit etc. griffen in diesem Falle nicht. Offensichtlich sind diese Kategorien aber bei uns in der »Szene« derart ins Bewusstsein eingebrannt, dass es kaum möglich ist, ihnen zu enttrinnen, zumindest nicht mit der erforderlichen Spontanität bei solch einer Konzerterfahrung. Eine rein affektive, emotionale Aufnahme dieser Musik – die ja möglich gewesen wäre – schien offensichtlich für das professionelle Donaueschinger Publikum nicht relevant, auf Grund der sich selbst auferlegten Gewohnheit, neues Gehörtes umgehend zu kategorisieren.

Auf der anderen Seite wird es für Indonesier extrem schwer sein, ihr phänomenologisches Geschichtsverständnis aufzugeben oder zu erweitern. Geschichtsbewusstsein gleicht in den meisten südostasiatischen Kulturen weniger einer chronologischen Entwicklungslinie, als vielmehr einer kugelförmigen Gestalt von Ereignissen, ohne direkte lineare Beziehung (selbst wenn diese faktisch existiert). Es fällt folglich schwer, eine typisch europäische, geschichtslogische Linearität der Entwicklung und deren Konsequenzen zu verstehen. Trotz viel »good-will« hatten sich also zwei unterschiedliche Sphären getroffen, beide mit ihren jeweils eigenen Auffassungen von Identität, die aber nicht so recht miteinander gegenseitig umgehen konnten. Die Zeit dazu war noch nicht reif genug. ■

3 In diesem Programm gab es zusätzlich zwei weitere Schlagzeug-Solowerke von Salvatore Sciarrino und Pierluigi Billone.