

»Made in the USA«

Gamelan Son of Lion und die amerikanische experimentelle Musik

JAY ARMS

Ein eklektisches Sammelsurium aus Musikinstrumenten war für dieses Konzert auf der Bühne aufgebaut worden, das 1991 in New York City stattfand. Ein Flügel, eine Posaune, ein Tamtam, eine Violine und eine chinesische Erhu bildeten eine Inselgruppe innerhalb eines Ozeans aus in Amerika gebauten Gamelan-Instrumenten, denen die Gong- und Metallophon-Ensembles Indonesiens als Vorbild gedient hatten. Das vielfältige Instrumentarium ließ erahnen, was für eine Musik hier präsentiert werden sollte, und in welchem Geist diese Musik komponiert worden war. Indonesische Gamelan-Instrumente waren zu dieser Zeit in New York City bereits kein ungewohnter Anblick mehr, aber das Konzert, das an diesem Abend stattfand, war das erste seiner Art. Auf dem Programm standen neue Werke der indonesischen Komponist*innen Rahayu Supanggah und I Wayan Sadra, die von dem Komponistenkollektiv Gamelan Son of Lion aufgeführt wurden. Die Stücke waren in Zusammenarbeit mit den amerikanischen Musiker*innen entstanden, die ebenfalls Komponist*innen waren und seit fast zwanzig Jahren Gamelan-Musik spielten. Das Konzert war Teil eines mehrjährigen Projekts und sollte, so Veranstalterin Jody Diamond, die in den USA vorherrschende problematische Sichtweise in Frage stellen, dass indonesische Künstler »die Tradition bewahren«, während amerikanische Komponist*innen mit ihren Experimenten »die Grenzen sprengen«. ¹ Zweifellos hatten amerikanische Komponist*innen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein reichhaltiges Repertoire experimenteller Stücke für Gamelan-Instrumente geschaffen, aber auch in der indonesischen Musik gab es eine sich in viele unterschiedliche Richtungen ausbreitende Tradition musikalischen Experimentierens, eine Tradition, die der Aufmerksamkeit der amerikanischen Hörer*innen bislang entgangen war. Welche Entwicklungen führten zu diesem Ereignis?

1 Jody Diamond, »Gamelan Son of Lion at Washington Square Church, May 1, 1991« Tonbandaufzeichnung in den Archives of the American Gamelan Institute, Medford, MA

Gamelan scheint in den USA allgegenwärtig zu sein. Seit den 1970er Jahren hat die Zahl indonesischer Perkussion-Ensembles stark zugenommen, nachdem sie zunächst ein Nischendasein in den ethnomusikalischen Programmen der Colleges und Universitäten geführt hatten, wo auch heute noch indonesische Musik und Kultur gelehrt wird. Was die Studierenden anzog, waren die zyklischen Formen der Gamelan-Musik, die großen, aus Bronze gefertigten Metallophone und Gongs, und die ungewohnten Stimmungen und Klangfarben der Instrumente. Viele von ihnen waren fasziniert von diesen Instrumenten und der indonesischen Kultur und machten sich auf die Suche nach mehr Informationen und mehr Musik, getrieben von dem Wunsch, »Gamelan« in ihr kreatives Leben zu integrieren. Bis heute hat der akademische Kontext für Gamelan in den USA nichts von seiner Bedeutung verloren, aber nicht lange, nachdem die erste Generation von Studierenden die Musik aus Java, Bali, Sunda und anderen Regionen Indonesiens entdeckt und kennengelernt hatte, begann Gamelan, auch außerhalb der akademischen Welt, Wurzeln zu schlagen. In vielen Orten gründeten ehemalige Studierende ihre eigenen Ensembles, weil sie auch nach Abschluss ihres Studiums diese Musik spielen und studieren wollten. Viele Ensembles wurden von Komponist*innen und Instrumentenbauer*innen gegründet, denen eigene Instrumente (d.h. Instrumente, die nicht einer Institution gehörten) die Tür zu einer neuen Form der Kreativität öffneten. Viele entwickelten sogar eigene Stimmungssysteme, die sie aus ihrer Beschäftigung mit indonesischen Instrumenten und der indonesischen Kultur ableiteten. Bis zum Ende des Jahrzehnts entstanden so innerhalb weniger Jahre im ganzen Land zahlreiche Ensembles, vom Nordosten über den mittleren Westen bis hin zur Westküste. Die Zahl der Gamelan-Gruppen in den USA nimmt auch heute noch zu, und es ist bemerkenswert, dass diese Entwicklung auch außerhalb der USA stattfindet. In der ganzen Welt existieren heute lebendige Gamelan-Subkulturen, in Argentinien, Australien, Kanada, Frankreich, Deutschland, Israel, Japan, Korea, Mexiko, Russland, Neuseeland, Singapur, Spanien, Großbritannien und Irland, um nur einige zu nennen.²

Der Trend, dass Amerikaner*innen neue Gamelan-Instrumente bauen und neue Musik für diese Instrumente komponieren, ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen, weil er bereits sehr früh, in den 1970er Jahren, begann, und zum anderen – und das ist vielleicht noch bemerkenswerter – weil diese Entwicklung bis zum heutigen Tag unvermindert anhält. Manche Komponisten wie Daniel Schmidt, der Gamelan seit den frühen 1970er Jahren studiert, sind auch heute noch, ein halbes Jahrhundert später, damit beschäftigt, neue Instrumente zu bauen, neue Werke zu komponieren und Aufnahmen zu veröffentlichen.³ In diesen 50 Jahren sind mehrere jüngere Generationen in ihre Fußstapfen getreten und haben die Palette des »American gamelan« um viele neue Sounds und Stile erweitert. Für Gamelan-Ensembles zu komponieren und neue Gamelan-Instrumente zu bauen, ist heute kein Novum mehr, sondern hat sich zu einer eigenständigen Tradition entwickelt. Eine der langlebigsten Gamelan-Gruppen in den USA ist das in New York City

2 Das American Gamelan Institute begann 1983 (in einer dem Gamelan in den USA gewidmeten Ausgabe des *EAR Magazine*), Gamelan und Gamelan-Ensembles zu dokumentieren. Der Katalog wurde seitdem um Gamelan-Aktivitäten außerhalb Indonesiens erweitert. Siehe »International Gamelan Directories«, American Gamelan Institute, 2013. www.gamelan.org/directories/index.shtml.

3 Schmidts letzte Veröffentlichungen *In My Arms Many Flowers* und *Abies Firma* erschienen 2016 bzw. 2019 bei Recital Records. Eine dritte Veröffentlichung ist in Vorbereitung.



Gamelan Son of Lion im Konzert © Robert Schaffer

ansässige Ensemble Gamelan Son of Lion. Nach wie vor spielen sie in ihren Konzerten neue Stücke ihrer komponierenden Mitglieder. Sie sind stark in ethnomusikalische Forschungsprojekte und die Szene der amerikanischen experimentellen Musik eingebunden und pflegen enge Kontakte zu indonesischen Komponisten.

Gamelan Son of Lion entstand im Rahmen eines universitären Musikprogramms in den frühen 1970er Jahren. Die Komponistin/Ethnomusikologin Barbara Benary (1946–2019) nahm 1973 einen Lehrauftrag der Rutgers University in New Jersey an, nachdem sie ihr Studium mit einer Doktorarbeit in Ethnomusikologie abgeschlossen hatte.⁴ Der erste Schritt ihrer Lehrtätigkeit bestand darin, eine Reihe von Gamelan-Instrumenten im zentraljavanesischen Stil zu bauen, mit denen sie ihre Studierenden in javanesischer Musik und Kultur unterrichten konnte. Gamelan-Instrumente sind teuer und schwer zu transportieren, und als Benary anbot, ein Gamelan kostengünstig aus problemlos erhältlichen Materialien zu bauen, statt für viel Geld Instrumente in Java in Auftrag zu geben, sah die Rutgers University darin eine gute Gelegenheit, ihren Lehrplan zu erweitern. Bemerkenswert ist auch, dass sie bei der Konstruktion der Instrumente weitgehend dem Design eines anderen Ethnomusikologen folgte, Dennis Murphy, der schon 1967 in Vermont ganz ähnliche Instrumente gebaut hatte.⁵

4 Siehe Barbara Benary, *Gamelan Son of Lion*: www.gamelan.org/sonoffion/

5 Murphy beschreibt sein Design in seiner Doktorarbeit, siehe Dennis Allen Murphy, *The Autochthonous American Gamelan*, Dissertation, Wesleyan University, 1975

Traditionell werden in Zentral-Java die Klangplatten und Gongs aus Bronze geschmiedet und auf mit Schnitzereien verzierte Kästen und Ständer aus Holz montiert. Benary ging anders vor: Sie schnitt ihre Klangplatten aus Platten von heißem Walzstahl und stimmte sie, indem sie sie der Länge nach in einen Schraubstock spannte und sie auf die gewünschte Länge (d.h. auf eine bestimmte Tonhöhe) zusammendrückte, statt, wie sonst üblich, die Tonhöhe durch Abschleifen des Materials zu senken oder zu erhöhen. Sie montierte sie auf unscheinbare Sperrholzkästen und verwendete leere Suppendosen als Resonanzkörper, um den Klang der tiefer als üblich gestimmten Instrumente zu verstärken. Sie benannte ihr Ensemble Gamelan Son of Lion, nach ihrem hebräischen Familiennamen בן ארי. Mit diesen unkonventionellen Materialien stellte Benary ein voll funktionstüchtiges zentraljavanesisches Gamelan her, das ausreichte, um Anfänger*innen in traditioneller Musik zu unterrichten. Um 1976 wagten Gamelan Son of Lion einen radikalen Schritt – waren sie bisher einfach nur eine Gruppe von Studierenden gewesen, die gemeinsam Musik machten, wurden sie nun zu einem professionellen Ensemble, das in der New Yorker-Szene der experimentellen Musik Konzerte gab. Gemeinsam mit zwei Kollegen von der Rutgers University, Philip Corner und Daniel Goode, beide ebenfalls Komponisten und an der Universität angestellt, etablierte Benary Gamelan Son of Lion als egalitäres Komponist*innenkollektiv, das die Musik ihrer komponierenden Mitglieder aufführt. Die Instrumente fanden ein neues Zuhause in Corners Loft in Downtown Manhattan und die Gruppe begann, systematisch an neuen Kompositionen zu arbeiten und regelmäßig Konzerte zu geben. Das Repertoire bestand aus experimentellen Stücken, die für Benarys selbstgemachtes Gamelan geschrieben wurden.

Innerhalb des ›American gamelan‹ stellen Gamelan Son of Lion eine ganz eigene ›Geschmacksrichtung‹ dar. Vor allem in den 1970er und 1980er Jahren neigten die Komponist*innen der Gruppe dazu, prozesshafte Kompositionen und minimalistische Experimente zu bevorzugen, arbeiteten andererseits aber auch mit indetermierten und improvisatorischen Strukturen. Diese Musik reflektiert die zeitgleich in der New Yorker Downtown-Szene stattfindenden Entwicklungen und kann als Beitrag zur Post-Cage-Welle amerikanischer experimenteller Künstler*innen verstanden werden. Die 1979 veröffentlichte LP *Gamelan in the New World* enthält Musik von fünf Komponist*innen und veranschaulicht beispielhaft diese Ästhetik.⁶ In Benarys Komposition *Braid* (1974) etwa werden einfach nur die Töne der siebentönigen Pelog-Tonleiter (eine der beiden in javanesischer Musik gebräuchlichen Tonleitern) so angeordnet, dass sie ein ›geflechtes Band‹ aus 14 Tönen ergeben. Drei Spieler*innen spielen auf identischen Instrumenten alternierende Notenpaare

6 Gamelan Son of Lion, *Gamelan in the New World*, Smithsonian Folkways Records, 1979, FTS 31313



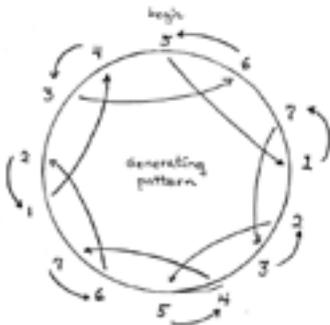
Instrumente der *Gamelan Son of Lion*
© Lyra Silverstein

aus diesem Band in langsamem Tempo und verschränken diese miteinander, indem eine Spieler*in auf den Zählzeiten 1 und 4 spielt, die zweite auf 2 und 5 und die dritte auf 3 und 6. Damit ist im Wesentlichen beschrieben, wie die Spieler*innen in *Braid* in rhythmischer Hinsicht aufeinander bezogen sind. Jede Musiker*in beginnt mit den ersten beiden Noten des Bands und alterniert zwischen ihnen, bis ein ausgeglichener Groove etabliert ist. Dann beginnen die Spieler*innen unabhängig voneinander, sich durch dieses Band zu bewegen, indem sie die erste Note durch die dritte ersetzen, dann die zweite durch die vierte, und so weiter mit allen 14 Noten. Diese »Jede in ihrem eigenen Tempo«-Methode erinnert an Stücke wie Terry Rileys *In C* und andere minimalistische Kompositionen dieser Ära, und die indeterminierten harmonischen Kombinationen, die sich aus diesem Prozess ergeben, helfen sowohl den Ausführenden als auch dem Publikum dabei, das Zuhören zu fokussieren.

Aus ähnlichen Gründen hat sich auch Goodes *Circular Thoughts* (1976) zu einem Standardstück im Repertoire von Gamelan Son of Lion entwickelt. Das Tonhöhenmaterial dieser Komposition besteht aus der siebentönigen Pelog-Tonleiter, die im Verlauf der mehr als 14 Minuten dauernden Aufnahme von einem Instrument in aufsteigender Folge immer und immer wieder unverändert gespielt wird. Interessant wird das Stück durch die sich ständig verändernde Akzentuierung der Noten durch die anderen Instrumente. Goode entwickelte dazu eine Reihe von Akzentuierungsmustern, d.h. die Betonung einzelner Noten verschiebt sich durch die ständig wiederholte Tonleiter, wodurch der Eindruck einer polyphonen Textur entsteht. Zunächst wird alle acht Takte eine andere alle acht Zählzeiten auftauchende Note betont, zuerst die erste Note des Pelog, acht Takte später die zweite, weitere acht Takte später die dritte, und so weiter. Dieser Prozess ist der Kern dieser Komposition: Der ständig unverändert wiederholten Tonleiter wird eine zweite, langsamere und ebenfalls aufsteigende Tonleiter überlagert. Nach einigen Minuten tritt ein anderes Akzentuierungsmuster in Kraft: Nun werden die alle sechs Zählzeiten auftauchende Noten betont, wodurch eine überlagerte absteigende Ton-

leiter in etwas schnellerem Tempo entsteht, beginnend mit der siebten Note des Pelog, dann die sechste, dann die fünfte und so weiter. Richtig in Fahrt kommt das Stück, wenn mehrere Akzentuierungsmuster von unterschiedlichen Sektionen des Ensembles gleichzeitig gespielt werden, zum Beispiel wenn eine Sektion alle drei Zählzeiten einen Akzent setzt, während eine andere Sektion jede vierte Zählzeit betont und gleichzeitig die dem Stück zugrunde liegende siebentönige aufsteigende Grundsequenz unverändert weiterläuft.

Ein interessanter Aspekt von Gamelan in den USA ist, dass anfänglich nur wenige indonesische Musiker*innen an der Bewegung beteiligt waren. Zwar kamen bedeutende Musiker wie Pa Undang Sumarna, I Nyoman Wenten und Ki Wasitodipuro in die USA, um



Gamelan an Colleges und Universitäten zu unterrichten, aber insgesamt emigrierten zu dieser Zeit nur relativ wenige Menschen von Indonesien in die USA. Aus diesem Grund waren Ensembles wie Gamelan Son of Lion gezwungen, ihre eigenen idiosynkratischen Praktiken zu entwickeln,

Das hatte zur Folge, dass die Musik der
Komponist*innen von Gamelan Son of Lion wenig
oder gar nichts mit der traditionellen zentral-
javanesischen Musik gemein hat, für die ihre
Instrumente ursprünglich entwickelt worden waren.

um Gamelan-Instrumente und -Stimmungen in ihre kreative Arbeit zu integrieren. Viele Komponist*innen schrieben dutzende oder sogar hunderte Stücke für Gamelan-Instrumente, ohne jemals Indonesien besucht, bei einer indonesischen Lehrer*in studiert, oder auch nur die kompositorischen Grundlagen der klassischen Gamelan-Musik erlernt zu haben.⁷ Das hatte zur Folge, dass die Musik der Komponist*innen von Gamelan Son of Lion wenig oder gar nichts mit der traditionellen zentraljavanesischen Musik gemein hat, für die ihre Instrumente ursprünglich entwickelt worden waren. Aus der Perspektive kultureller Repräsentation mag dies problematisch sein, aber die Komponist*innen von Gamelan Son of Lion waren von ihrem avantgardistischen Ansatz überzeugt und fanden ihren Platz sowohl in der Szene der experimentellen Musik in New York City als auch in der des American gamelan.

Diese Situation änderte sich jedoch grundlegend in den späten 1980er Jahren. Gamelan Son of Lion begannen, intensiver mit indonesischen Künstler*innen zusammenzuarbeiten, und 1986 brachte das International Gamelan Festival and Symposium in Vancouver, British-Kolumbien, (auch bekannt als EXPO '86) Gamelan-Ensembles aus der ganzen Welt zusammen und gab ihnen die Gelegenheit, ihre gemeinsame Liebe zur indonesischen Kunst und Kultur zu feiern. Sowohl traditionelle Ensembles als auch eher avantgardistische Gruppen waren eingeladen worden und gaben Konzerte.⁸ Jeder Abend endete mit dem Auftritt eines ad hoc-Ensembles, das der berühmte Choreograph Sardono Kusumo aus den angereisten indonesischen Musiker*innen zusammenstellte. Die Künstler*innen, die Kusumo dafür auswählte, gehörten zu den radikalsten und experimentellsten Vertreter*innen der indonesischen Musik- und Tanzkultur. Komponist*innen wie I Wayan Sadra aus Bali und Rahayu Supanggah aus Java experimentierten mit neuen Sounds, Strukturen und Kompositionsmethoden, die hör- und manchmal auch sichtbar deutlich machten, worum es beim Experimentieren geht. Viele Besucher*innen aus Amerika und Europa hatten vermutlich erwartet, fantastische Konzerte mit ihrer heißgeliebten traditionellen Gamelan-Musik im Stil des Karawitan zu erleben. Was sie stattdessen zu hören und sehen bekamen,

7 Corner beispielsweise hat mehr als 400 Stücke für Gamelan-Instrumente komponiert. Die Partituren sind erhältlich über FrogPeak Music

8 Siehe John H. Chalmers, Jr., »First International Gamelan Festival and Symposium«, *Balungan* 2, Nr. 3, 1986, S. 3–16

Plötzlich konnten sie ihre eigene avantgardistische Arbeit mit Gamelan-Instrumenten in einem größeren Kontext sehen und eine tiefere Verbindung zur indonesischen Musik aufbauen.

waren die aktuellsten Entwicklungen in der indonesischen Avantgarde. Für Gruppen wie Gamelan Son of Lion war das Festival ein Wendepunkt: Plötzlich konnten sie ihre eigene avantgardistische Arbeit mit Gamelan-Instrumenten in einem größeren Kontext sehen und eine tiefere Verbindung zur indonesischen Musik aufbauen. Die EXPO '86 trug maßgeblich dazu bei, die Kluft zwischen all diesen Komponist*innen aus vielen unterschiedlichen Ländern zu verkleinern und ein internationales Netzwerk zu errichten. Die Komponistin Jody Diamond, geboren 1953 und seit vielen Jahren mit Gamelan Son of Lion verbunden, besuchte 1989 im Auftrag der Fulbright-Kommission Indonesien, um die Arbeit indonesischer Komponist*innen zu dokumentieren und mit ihnen darüber zu sprechen, wie sie selbst über ihre Musik denken.⁹ Nach ihrer Rückkehr in die USA begann sie, amerikanische und indonesische Komponist*innen zusammenzubringen, und sie zu ermuntern, sich über ihre Arbeit auszutauschen und zusammenzuarbeiten.

Ein weiteres wichtiges Ereignis, an dem Jody Diamond ebenfalls organisatorisch beteiligt war, war das Festival of Indonesia, das 1991 an der Rutgers University stattfand. Hier wurden Werke indonesischer und amerikanischer Komponisten in einer Art Meisterklasse gleichwertig präsentiert und einander gegenüber gestellt. Zu den indonesischen Komponist*innen gehörten unter anderen Joko Purwanto, I Wayan Sadra, Pande Made Sukerta, Rahayu Supanggah und A.L. Suwardi. Die amerikanische Seite wurde vertreten durch die Mitbegründer*innen von Gamelan Son of Lion, Benary, Corner und Goode, plus Diamond, die auch als Moderatorin und Übersetzerin auftrat. Einige der Komponist*innen präsentierten Werke, die sie eigens für das Festival geschrieben hatten, andere komponierten während des Festivals neue Stücke, zum Beispiel *Gelas 1091* (1991) von Pande Made Sukerta, der dabei die Musiker*innen und Instrumente einsetzte, die ihm gerade zur Verfügung standen.¹⁰ Das Stück besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil wird eine Gruppe von Musiker*innen, die singen, sprechen und Gamelan-Instrumente spielen, von einer Pianist*in begleitet, die »jede erdenkliche Technik« einsetzen und mit den anderen Klängen interagieren soll.¹¹

Dem Stück ist ein dramatisches Element zu eigen, das im zweiten Teil seinen Höhepunkt erreicht, wenn eine Gruppe von zehn Personen im »Entengang« auf der Bühne auf und ab geht und eine Art »trabenden« Klang erzeugt, indem sie mit Plastikbechern auf den Bühnenboden klopfen. Wie die Aufführung im Detail gestaltet wird, ist den Aufführenden überlassen, aber das Stück soll sich von einer eher sparsamen Textur zu

9 Siehe Jody Diamond, *Karya= Create: Portraits zeitgenössischer indonesischer Komponisten*, Medford, MA: American Gamelan Institute, 1990

10 Für die Partitur für dieses Stücke siehe Pande Made Sukerta, »Gelas 1091«, in *Balungan* 5, Nr. 1, 1991, S. 29

11 Sukertas Monographie über seine Auffassung zeitgenössischen Komponierens wurde vor kurzem ins Englische übersetzt und veröffentlicht. Sie enthält u.a. zahlreiche Fotos, die seine Forschungsarbeiten und Performances dokumentieren. Siehe Pande Made Sukerta, *Alternative Methods in Composition of New Karawitan*, übersetzt von Janet Purwanto, editiert von Jody Diamond und Jay Arms, *Balungan* 12, 2017, S. 3–16

einer dichterem entwickeln, indem immer mehr Instrumente hinzugefügt und alle Beteiligten im Verlauf des Stücks immer aktiver werden. Sukerta erklärte dem Publikum das Konzept seines Stück folgendermaßen:

»Diese Stück kam mir heute beim Essen in den Sinn. Die Klangfarben [dieser Instrumente] sind mir sehr vertraut; ich haben sie schon in vielen anderen Stücken eingesetzt. Vor allem wollte ich Glocken einsetzen,

Sowohl die indonesischen als auch die
amerikanischen Komponist*innen waren
an experimentellen Ansätzen
des Musikmachens interessiert.

12 Pande Made Sukerta, übersetzt von Jody Diamond, *Festival of Indonesia*, Rutgers 1991, DAT-Video im Archiv des American Gamelan Institute

13 Rahayu Supanggah und Philip Corner, »Together in New York«, *Setola Di Maiale* (2015), SM2760

14 Für eine detaillierte Besprechung von *Paragraph* siehe Jay M. Arms, »Rahayu Supanggah's Paragraph and the Problems of Intercultural Collaboration«, *Global Musical Modernisms*, Dezember 24, 2020 www.globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/12/24/rahayu-supanggahs-paragraph-and-the-problems-of-intercultural-collaborations

15 Für Partituren und Aufnahmen der Musik, die bei diesen »artist residencies« entstanden, siehe Jody Diamond, »Interaction: New Music for Gamelan«, *Leonardo Music Journal* 2, Nr. 1 (1992): S. 97–98

denn [vor einigen Wochen] war ich auf dem Campus [der University of California] in Berkeley, und da waren all diese Glocken zu hören. Außerdem hatte ich Philip [Corner] in einer Aufführung von Sadras Stück erlebt, wo er wirklich ›far out‹ und ›crazy‹ spielte, und das wollte ich unbedingt noch einmal sehen.«¹²

Diese flüchtigen Eindrücke, die Sukerta in seinem humorvollen Kommentar vermittelt, illustrieren, dass sowohl die indonesischen als auch die amerikanischen Komponist*innen an experimentellen Ansätzen des Musikmachens interessiert waren. Die Zusammenarbeit konnte auch nach dem Festival fortgesetzt werden, da einige der indonesischen Komponist*innen das Angebot einer mehrwöchigen Künstler*innenresidenz wahrnahmen, um mit den amerikanischen Gamelan-Gruppen zu arbeiten.

Im Anschluss an das Festival ging der Komponist Rahayu Supanggah im Rahmen einer fünföchigen Residenz nach New York, wo er mit Gamelan Son of Lion arbeitete. Während dieser Zeit probte er regelmäßig mit den komponierenden Mitgliedern der Gruppe, nahm an kollektiven Kompositionsprojekten teil und nahm eine einstündige freie Improvisation mit Corner auf.¹³ Nachdem er sich mit dem Post-Cage-Ansatz vertraut gemacht hatte, dem Gamelan Son of Lion beim Spielen von und Komponieren für Gamelan-Instrumente folgten, komponierte er *Paragraph* (1991), ein Stück, in dem er traditionelle Techniken des zentraljavanesischen Karawitan mit den für die Kompositionen von Gamelan Son of Lion typischen minimalistischen Techniken mischt.¹⁴ Supanggah integrierte additive Prozesse, freie Improvisation und die spezifischen Qualitäten von Benarys selbstgebaute Gamelan (z.B. das Schwingungsverhalten der dünnen Klangplatten) in seine Komposition, die gleichzeitig tief von den Techniken des Karawitan durchdrungen ist und es dem Ensemble ermöglichte, in ganz neue musikalische Richtungen aufzubrechen. Während seiner Zeit in New York trat Supanggah auch in zwei großen Konzerten mit Gamelan Son of Lion und I Wayan Sadra auf, der damals als Artist in Residency am Dartmouth College arbeitete.¹⁵

Auch heute noch ist Gamelan in den USA in einem Prozess des Wachstums und der Erweiterung begriffen. Nach ihrer Zusammenarbeit

mit indonesischen Komponist*innen gingen Gamelan Son of Lion 1996 auf eine Tournee durch Indonesien, deren Höhepunkt ein Auftritt beim renommierten Yogyakarta Gamelan Festival war. Die Mitglieder des amerikanischen Ensembles teilten ihre Erfahrungen mit dem Downtown-Ansatz der Gamelan-Komposition und nutzten die Gelegenheit, um sich mit den neuesten Entwicklungen der indonesischen Avantgarde vertraut zu machen. Zu dieser Zeit war Gamelan längst nicht mehr auf die Welt der akademischen Musikinstitutionen beschränkt, sondern hatte Eingang

Das Spektrum der heutigen Gamelan-Musik
reicht von Gamelan X, die balinesische
Beleganjur-Musik mit einer Steampunk-Ästhetik
verbinden und regelmäßig beim
weltbekannten Burning Man Festival auftreten.

gefunden in die Rockmusik, den Jazz, in Orchesterwerke und unzählige andere Genres in der ganzen Welt. Gamelan Son of Lion tourten später noch durch Neuseeland und Estland, bevor sie nach New York zurückkehrten und hauptsächlich Konzerte auf lokaler Ebene spielten. So aktiv und bedeutend Gamelan Son of Lion auch sein mögen, sind sie doch nur eine von vielen interessanten Gamelan-Ensembles in den USA. Das Spektrum der heutigen Gamelan-Musik reicht von Gamelan X, die balinesische Beleganjur-Musik mit einer Steampunk-Ästhetik verbinden und regelmäßig beim weltbekannten Burning Man Festival in der Wüste von Nevada auftreten, bis zu Gamelan Anak Tika aus Cambridge, Massachusetts, die Kinder in traditioneller balinesischer Musik unterrichten. Eine positive Tendenz ist, dass amerikanische Ensembles heute viel stärker mit indonesischen Künstler*innen zusammenarbeiten können, und dass überall neue

idiosynkratische Communities entstehen, die das Erbe des Gamelan fortführen. Alle Ensembles haben ihre spezifischen Qualitäten, aber allen gemein ist die von Neugierde geprägte Faszination für die indonesische Kultur, die nach wie vor Musiker*innen in der ganzen Welt dazu inspiriert, einen Schlägel in die Hand zu nehmen und die Klangplatten eines Gamelan-Instruments anzuschlagen. ■

Aus dem Englischen
übersetzt von
Michael Steffens.

Jay Arms ist Dozent
für Ethnomusikologie
an der Universität
von Pittsburgh. Seit
2017 fungiert er als
Mitherausgeber von
Balungan, der Zeitschrift des American
Gamelan Institute.



Das alljährlich beim Burning Man Festival auftretende Gamelan X Ensemble © Gamelan X