

## **»Burma Bebop« – Ein Dialogprojekt im Rahmen von »Das 3. Ohr: Musikkulturen« der NRW Kultursekretariate**

**Projektzeitraum: 29.8.-11.9.2016**

**Mit Nan Win (Gesang, Percussion, Tanz), Kim José Bode (Gesang, Blockflöten, Tanz), Jan Klare (Saxophon, Flöte), Yangon Duwon (Pad Waing), Pablo Paredes (Piano, Elektronik, Percussion) und Tim Isfort (Bass)**

Projektbericht von Eva Marxen

- 1 Konzeption und Ablauf des Projekts
- 2 Vorgeschichte und Entstehung des Projekts
- 3 Biografien
- 4 Burmesische Musik und Instrumente
- 5 Musik des Projekts Burma Bebop
- 6 Musikstücke
- 7 Tanz
- 8 Entwicklung im Verlauf des Projekts
- 9 Zusammenfassung und Perspektive

### **1 Konzeption und Ablauf des Projekts**

Im Projekt »Burma Bebop« wurde ein kultureller Brückenschlag zwischen burmesischer und europäischer Musik versucht sowie ein Dialog zwischen traditionellem burmesischen und zeitgenössischem westlichen Tanz.

Die Musiker Nan Win (Gesang, Percussion, Tanz) und Yangon Duwon (diatonisches Trommelspiel Pad Waing) aus Myanmar trafen im Dialogprojekt auf die deutschen Jazzer Tim Isfort (Bass) und Jan Klare (Saxophon, Flöte), die beide seit mehreren Jahren im Austausch mit burmesischer Musikkultur stehen, sowie auf Kim José Bode (Gesang, Blockflöten, Tanz), die in Amsterdam lebt und arbeitet und den gebürtigen Chilenen Pablo Paredes (Piano, Elektronik, Percussion). In einer viertägigen Proben-session in Duisburg wurde in intensiver Probenarbeit gemeinsam ein Programm entwickelt, das im Anschluss an neun Tagen an verschiedenen Spielorten in NRW aufgeführt wurde.

### **2 Vorgeschichte und Entstehung des Projekts**

Das Projekt »Burma Bebop« ist Teil des Dachprojektes »Myanmar meets Europe«, ein musikalisches Austauschprojekt zwischen Musikern aus mehreren Ländern Europas und Musikern aus Myanmar, das seit 2010 besteht. In jenem Jahr war der Duisburger Bassist Tim Isfort auf Einladung der deutschen Botschaft nach Myanmar gereist und dort erstmals mit burmesischer Musik in Berührung gekommen. Damit begann ein Dialog zwischen den Musikkulturen, in den sich seither mehr als 20 Musiker und Künstler aus Myanmar, Deutschland, Frankreich, Italien, den Niederlanden, den USA und China eingebracht haben. Der Austausch wurde durch Reisen in beide Richtungen jährlich vertieft und erweitert.

Das Dachprojekt »Myanmar meets Europe« hat mehrere Unterprojekte in verschiedenen Größenordnungen und Formationen hervorgebracht. Eines davon war das großangelegte Projekt »EyeContact«, das 2014 in Myanmar stattfand und sowohl in ländlichen Regionen als auch in Städten auf einer Konzerttournee präsentiert wurde. Das musikalische Programm wurde dabei von zwei Cartoonisten ergänzt, die während der Konzerte und im Rahmenprogramm Zeichnungen aus beiden Kulturwelten anfertigten, um bildhaft die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Kulturen zu verdeutlichen.

Ein weiteres Unterprojekt war das vom Kultursekretariat geförderte Dialogprojekt aus dem Jahr 2015 mit dem Titel »What is this melody?«, bei dem Tim Isfort und Jan Klare mit dem burmesischen Pad Waing-Spieler Hein Tint und der Sängerin und Spezialistin für chinesische Saiteninstrumente Xu Fengxia zusammenarbeiteten. In diesem Projekt lag der Schwerpunkt auf der Arbeit an Melodien aus den drei Musikkulturen.

Auch bei »Burma Bebop« gab es einen Fokus auf Melodien, hier wurde der musikalische Austausch zwischen der burmesischen und der europäischen Kultur jedoch zusätzlich um die Ebene des Tanzes erweitert.

### **3 Biografien**

Folgende Künstler waren Teil des Projekts »Burma Bebop«:

#### **U Nan Win** (Gesang, Percussion, Tanz)

Nan Win entstammt einer bedeutenden Musikerdynastie Myanmars. Er lebt in Rangun und fungiert durch seine Arbeit als Tänzer, Sänger und Musiker als Botschafter der burmesischen Kultur. So spielte er bspw. anlässlich der Eröffnung des Goethe-Instituts in Myanmar oder er repräsentiert sein Land auf Gastspielreisen in Südostasien, Indien und Sri Lanka. Nan Win tritt sowohl bei staatlichen Feierlichkeiten in Myanmar als auch in regierungskritischen Produktionen auf.

#### **Kim José Bode** (Gesang, Blockflöten, Tanz)

Die gebürtige Münsteranerin Kim José Bode lebt und arbeitet in Amsterdam. Nach klassischer Ausbildung an diversen Blockflöten wirkte sie an zahlreichen Theater- und Tanzproduktionen im Bereich der zeitgenössischen auskomponierten und improvisierten Musik mit. Als Musikerin, Tänzerin, Regisseurin und Performance-künstlerin arbeitet sie heute mit Künstlern der europäischen Avantgarde.

#### **Jan Klare** (Saxophon, Flöte)

Jan Klare aus Münster, Jahrgang 1961, ist Saxophonist und Komponist. Reisen als Dozent und Musiker führten ihn in die USA, nach China, in verschiedene afrikanische Länder und nach Myanmar. Er arbeitet regelmäßig mit einigen der wichtigsten Improvisatoren der europäischen Szene. Seit 2006 leitet er das 25-köpfige Ruhrgebietskollektiv »The Dorf«, seit 2012 gehört er zum innersten Kreis von »Myanmar meets Europe«.

#### **Yangon Duwon** (diatonisches Trommelspiel Pad Waing)

Yangon Duwon wurde 1980 in eine burmesische Musikerfamilie geboren. Sein Vater war Trommelkreisspieler, seine Mutter Sängerin. Yangon Duwon begann als Kind, das diatonische Trommelspiel Pad Waing zu lernen und vertiefte es bei verschiedenen Meistern

dieses Instruments. Er studierte an der Kunsthochschule und arbeitete zehn Jahre lang als Pad Waing-Spieler für das Kulturministerium, bevor er sich als Musiker selbständig machte. »Burma Bebo« war seine erste Zusammenarbeit mit europäischen Musikern und seine erste Reise nach Europa.

### **Pablo Paredes** (Piano, Elektronik, Percussion)

Pablo Paredes wurde 1966 in Chile geboren und studierte zunächst in Santiago de Chile Klavier. Seine Studien setzte er in Köln bei Rainer Brüninghaus und John Taylor fort. Zusätzlich studierte er Arrangement, Komposition, Schlagzeug, neue Musik und Improvisation. Er ist gleichermaßen in Klassik, Jazz, neuer Musik, Improvisation und südamerikanischer Folklore zu Hause. Neben seiner Tätigkeit als Musiker und Komponist ist Pablo Paredes auch Maler und Bildhauer.

### **Tim Isfort** (Bass)

Tim Isfort, Jahrgang 1967, lebt in Duisburg und arbeitet als Bassist, Komponist und Projektmacher in verschiedenen musikalischen Bereichen. Mit seinem eigenen Orchester veröffentlichte er zwei CDs, schreibt Filmmusik, arbeitet als Theater-musiker, Kurator und Projektleiter für genreübergreifende Produktionen. Von 2009 bis 2011 leitete er das damalige Traumzeit-Festival in Duisburg. Als Mitbegründer ist er seit 2013 für das alternative Duisburger Platzhirsch-Festival aktiv. Er ist Initiator des seit 2010 bestehenden Kulturaustauschs »Myanmar meets Europe«.

## **4 Burmesische Musik und Instrumente**

Obwohl Einflüsse aus der indischen, chinesischen und thailändischen Kultur stark ins benachbarte Myanmar hineinwirkten, unterscheidet sich die burmesische Musik in Melodie und Rhythmus deutlich von den Musikkulturen der Nachbarländer. Ab den 1960er Jahren verstärkte sich zudem der westliche Einfluss auf die burmesische Musik, seit dieser Zeit basiert das burmesische Tonsystem auf einer diatonischen Skala.

Die traditionelle Musik in Myanmar fand in erster Linie an den Königshöfen statt. Hier leiteten die Hofkomponisten verschiedene Ensembles, deren Musik grob in zwei Richtungen unterteilt werden kann: eine höfische Kammermusik für geschlossene Räume und eine lautere Musik für Außenräume, Festivals, Tänze und Rituale.

Für die Kammermusik ist die burmesische Bogenharfe *saung gauk* als Instrument zur Gesangsbegleitung zentral, sie gilt als burmesisches Nationalinstrument. Weitere Instrumente, die in der Kammermusik eingesetzt werden, sind das Xylophon *patala*, die Längsflöte *palwe* und die Zither *do min*.

Dieser intimen Musik steht die lautere, großbesetzte Musik für draußen gegenüber, die von den *hsaing waing*-Ensembles gespielt wird. In diesen Orchestern findet sich der *pad waing*, ein Trommelspiel aus 21 im Kreis aufgehängten, diatonisch gestimmten Trommeln. Der *pad waing* ist das Hauptmelodieinstrument in der burmesischen Musik, eher mit einem Klavier als mit einem Schlagzeug vergleichbar. Weitere Instrumente des *hsaing waing*-Orchesters sind ein Kreis aus 21 Buckelgongs (*kyi waing* oder *kyi naung*), ein weiteres Gongspiel (*maung zaing*), die Doppelrohrblattboe *hne* und weitere Trommeln wie die bis zu drei Meter lange Bechertrommel *ozi*.

Perkussive Instrumente wie die helle Zimbel *si* und die Holz- oder Bambusklapper *wa* bilden das rhythmische Zentrum jedes Ensembles. Mit diesen Schlaginstrumenten wird ein durchlaufender Takt, ähnlich wie bei einem Metronom, vorgegeben, den die anderen Instrumente verlassen und umspielen können. Sowohl dieser durchlaufende Rhythmus als auch die Melodien dienen den Musikern als Ausgangspunkte, von denen aus sie sich frei im umgebenden musikalischen Raum bewegen. Töne zu verzieren und zu umspielen und dabei besonders kunstvolle Ornamente zu finden, ist ein Grundbestandteil der burmesischen Musikpraxis. Durch diese ständigen Variationen, Verzierungen und Improvisationen mag die burmesische Musik einem westlichen Publikum modern erscheinen und Assoziationen zu einigen Jazztraditionen wecken.

Einige Klangqualitäten der burmesischen Musik sind für westliche Ohren unter Umständen jedoch eher ungewöhnlich. Da die Instrumente häufig auch innerhalb eines Konzertes umgestimmt werden, kommt es immer wieder zu Reibungen und Dissonanzen, wenn die Tonlagen der Instrumente nicht ganz übereinstimmen. Während in der westlichen Musikpraxis üblicherweise versucht wird, dies zu vermeiden, scheint es in Myanmar weder für das Publikum noch für die Musiker einen Qualitätsmangel darzustellen. Möglicherweise rührt diese Toleranz für Zwischentöne und Dissonanzen von der nachwirkenden Tradition nicht-temperierter Stimmungen her, die es über Jahrhunderte in Myanmar gab.

Die Basis der burmesischen Musikkultur bilden Lieder, bei denen insbesondere der Text eine bedeutende Rolle spielt. Und zwar nicht nur in Hinsicht auf die Inhalte oder die poetische Qualität der Wortwahl, sondern auch durch den Klang der Wörter selbst. Wie auch in China, Vietnam oder Thailand ist die Landessprache in Myanmar eine Tonsprache. Die Längen der Silben und ihre Tonhöhen sind festgelegt. Die Bedeutung eines Textes ergibt sich aus der Sprechmelodie, wobei Kriterien wie kurz/lang, hoch/tief, sanft/intensiv eine Rolle spielen. Dies geht auch in die Komposition der Musik mit ein, die der Sprachmelodie angepasst wird.

In Myanmar gibt es eine mündlich überlieferte Musikkultur. Bislang existiert keine systematische Erforschung der Musik des Landes.

## 5 Musik des Projekts Burma Bebop

Im Projekt »Burma Bebop« trafen mehrere sehr unterschiedliche Musikkulturen aufeinander: burmesische Musik für *hsaing waing*-Orchester, Alte Musik, Jazzstile und elektronische Klänge verwoben sich zu einem heterogenen und dennoch in sich stimmigen Programm. Stilistisch bewegte sich die Musik zwischen traditionellen und zeitgenössischen Musikformen, neue Kompositionen aus beiden kulturellen Welten trafen sich in der Improvisation. Auch die Instrumente stammten aus unterschiedlichen musikalischen Kontexten und sind so üblicherweise wahrscheinlich nicht im Zusammenspiel zu finden: Das burmesische diatonische Trommelspiel *pat waing* traf auf Blockflöten, analoge Synthesizer und Saxophon. Burmesische Bassgongs und Perkussionsinstrumente verwoben sich mit lateinamerikanischem Schlagwerk, Kontrabass und elektronischen Klangteppichen. Auf der visuellen Ebene wurden asiatische Marionettentanztradition und zeitgenössischer westlicher Tanz gegenübergestellt.

Das Material, das von den sechs Musikern umgesetzt wurde, bestand in erster Linie aus burmesischen Liedern. Tim Isfort betont den Vorteil dieser Auswahl, da sich die Musiker nicht einfach gegenseitig Notenblätter vorlegen konnten: »So müssen die Gäste aus Myanmar nicht die komplexen Harmonien oder Multimelodielinien, die wir komponieren würden, nacharbeiten. Sie könnten das, aber wir bräuchten mehr Zeit wegen der Nicht-Notation, wir müssten dann Einzelstimmproben machen.« Die Unterschiede in der musikalischen Sozialisation seien beim Austausch spürbar geworden, berichtet Tim Isfort.

Der Bassist betont, dass es um eine Annäherung an die andere Kultur ging, ohne dass man davon ausgehen kann, die andere Kultur zu verstehen: »Wir haben unser Musikverständnis. Wir hören Patterns, Idiome, Phrasen und können diese einordnen und sagen: Das ist Jazz, das ist Klassik, das ist Popmusik. Aber wir kennen die feinen Nuancen der burmesischen Musik nicht. Wir haben inzwischen ein Verständnis für die Melodien und glauben auch zu wissen, wie improvisiert wird, aber wir wissen nicht, wann z. B. die Tempowechsel stattfinden«, so Isfort. Alle beteiligten Musiker waren von vorneherein sensibilisiert für die Lücken, die trotz aller Annäherung zwischen den Kulturen bleiben können.

Entsprechend ihrer Vorerfahrungen und passend zu den Charakteristika ihrer Instrumente übernahmen die Musiker unterschiedliche Rollen innerhalb des Projekts.

Nan Win und Yangon Duwon aus Myanmar bildeten mit ihren Instrumenten sowohl rhythmisch als auch melodisch die musikalische Basis, an der sich die anderen Musiker orientierten. Tim Isfort und Jan Klare, die beide mehrjährige Erfahrung im Austausch mit burmesischen Musikern haben, übernahmen vor allem die Rollen, mit Saxophon und Bass die Melodien der burmesischen Stücke mitzuspielen. Kim José Bode und Pablo Paredes suchten sich musikalisch ihre Plätze für Flöte und Tasteninstrumente im Verlauf des Projekts, wobei sie sich verstärkt während der Improvisation einbrachten.

Jan Klare berichtete, dass sein Instrument Saxophon durch die Modulierbarkeit der Tonhöhe besonders geeignet sei, sich musikalisch in die burmesischen Stücke zu integrieren, die den Großteil des Repertoires bildeten. Dadurch sei ihm die Auswahl der Stücke entgegengekommen: »Die burmesische Musik ist so stark, reich, offen und kommunikativ und hat so viele Elemente, die mir entsprechen, dass es mir völlig reicht, die Melodien zu lernen und mitzuspielen und so die Musik immer besser kennen zu lernen.«

Der Pianist Pablo Paredes empfand sich im Projekt musikalisch als Rahmengeber: »Ich verstehe die burmesischen Kollegen als Motor des Gesamten. Wenn ich einen Rahmen anbieten kann, dass die burmesischen Instrumente oder die beiden Musiker glänzen, dann fühle ich mich wohl.« Dies tat Paredes, indem er Harmonien zu den burmesischen Melodien legte oder Atmosphären erschuf: »Manchmal mache ich Wind, manchmal mache ich undefinierte Geräusche. Ich vertraue sehr auf die Qualität meiner Instrumente, ich gebe Impulse und den Rest macht das Timbre oder die Entwicklung von den Prozessoren, die ich benutze, wie Delay oder Hall.« Inspiriert vom Klang der burmesischen Gongs komponierte Pablo Paredes auch ein neues Stück für das Projekt, das um die abwechselnd angeschlagenen Gongs herum gespielt wurde. Das Stück bildete einen Ruhepol innerhalb des Sets, in dem die meisten Stücke sich durch eine hohe Tondichte auszeichneten. Pablo Paredes zog den Vergleich zum Dixieland-Jazz, einem Jazzstil, bei dem häufig mehrere Instrumente gleichzeitig improvisieren (Kollektivimprovisation). Mit seiner Komposition wollte Paredes eine entzerrende Wirkung erzielen: »Wenn du die Stille als eines der wichtigsten Elemente in der Musik erkennst, ist das wie das Weiß für den Maler in der Palette.« Paredes' Gong-Komposition war eines von drei nicht-burmesischen Stücken im Programm. Ein weiteres hatte Kim José Bode mitgebracht, um es mit den burmesischen Musikern gemeinsam umzusetzen, den mittelalterlichen italienischen Tanz *Saltarello*. Die Blockflötistin spielte Teile der Melodie vor, die dann von Yangon Duwon auf dem *pad waing* nachgespielt werden sollten. »Auf burmesische Art« gespielt erschien ihr das Stück in völlig neuem Licht. Kim José Bode berichtet von diesem Austausch: »Was dabei herauskam, war wirklich abgefahren. Er hat das Stück ganz anders gespielt, mit total komplexen Rhythmen. Das klingt für meine Ohren eigentlich unheimlich modern, das hätte auch ein moderner Komponist so schreiben können.« So ergab sich also im direkten Vergleich zwischen zwei Musikern, die dasselbe Stück spielen, dass die unterschiedlichen Musiksprachen zu neuen Interpretationen führen können.

Tim Isfort betont, dass die beiden burmesischen Musiker zwar in traditioneller burmesischer Musik ausgebildet seien, diese jedoch innovativ weiterentwickelt hätten. Entsprechend aufgeschlossen zeigten sie sich den europäischen Stücken gegenüber.

Eine thematische Klammer innerhalb des Bühnenprogramms stellte die Frage nach dem Künstlerleben in den jeweiligen Herkunftsländern Myanmar, Chile, Deutschland und den Niederlanden dar. Die Musiker tauschten sich über Fragen aus, warum man Künstler wird und was Verantwortung von Künstlern bedeutet. Antworten darauf gaben sie zum Teil in den Stücken selbst, aber auch in den Moderationen dazwischen. Bereits in der Probenphase hatten sie diese Fragen thematisiert. Tim Isfort berichtet: »Dabei kam heraus, dass die Künstlerleben gar nicht so verschieden sind, dass man die gleichen Probleme hat.« Nan Win erzählte von Myanmar, dass er Probleme habe, Auftrittsorte für die Theatergruppen zu finden, da diese Orte in vielen Städten von der Regierung verkauft worden seien. Vergleichbares berichtete Kim José Bode von den Niederlanden, wo der Kulturretat in den vergangenen Jahren dramatisch gekürzt worden sei.

## **6 Musikstücke**

Das Repertoire setzte sich zusammen aus traditionellen burmesischen Stücken, Eigenkompositionen von Nan Win, einem Stück des Free Jazz Pioniers Ornette Coleman, einem mittelalterlichen Tanz und einer Eigenkomposition von Pablo Paredes. Die Stücke werden folgend im Einzelnen erläutert.

### **Man Yek Ke Kho** (traditionell)

Dieses Stück beschreibt einen Pilgerort, der auf einem Berg in Myanmar liegt. Zu diesem heiligen Ort des Buddhismus muss man über hunderte von Treppenstufen hinauf steigen: ein Ritual, das für ein langes Leben sorgen soll.

### **Meme Tching So Nedi** – Meine Mutter singt (U Nan Win)

Das Stück erzählt die Geschichte von Nan Wins Mutter, die Künstlerin war. Als sie älter wurde, hatte ihr die Familie geraten, ihren anstrengenden Beruf aufzugeben. Als sie aufhörte zu arbeiten, wurde sie jedoch sehr unglücklich. Also kehrte sie zurück zum Theater, wo sie singend auf der Bühne starb. Im Verlauf des Projekts ergab sich im Stück eine Stelle, an der Kim José Bode einen textlosen Gesangsteil einbrachte, um den Gesang der Mutter darzustellen.

### **The Sphinx** (Ornette Coleman)

Tim Isfort und Jan Klare hatten dieses Stück für das Projekt ausgesucht, um die Verwandtschaft der Musik Colemans mit der burmesischen Musik zu zeigen. In der burmesischen Musik und in verschiedenen Jazzstilen wie bspw. New Orleans gibt es in der improvisatorischen Musikpraxis einige Parallelen, bspw., dass ein Thema von allen Instrumenten umspielt wird.

### **Saltarello** (Anonymus)

Ein Tanz aus Italien, der erstmals im 14. Jahrhundert erwähnt wird. Kim-José Bode hatte dieses Stück aus der Flötenliteratur der Alten Musik mitgebracht. Umgesetzt wurde es von

den Musikern mit einem Call-and-Response, in dem die Flöte Teile des Themas spielte, die auf dem *pad waing* wiederholt wurden.

### **Aung Ba Zee** – Zum Wohl, viel Erfolg (traditionell)

Das Lyrische Ich im Text dieses traditionellen burmesischen Stückes wendet sich an das Publikum und wünscht allen Zuhörern viel Erfolg im Leben.

### **Gong Stück** (Pablo Paredes)

Zu dieser Komposition wurde Pablo Paredes vom Klang der drei Buckelgongs angeregt, die Nan Win mitgebracht hatte. Nan Win schlug die drei Gongs im Wechsel, und die anderen Musiker umspielten diese raumfüllenden, lange nachhallenden Töne mit atmosphärischen Sounds.

### **Htu Ma Cha Na** (traditionell)

Ein spirituelles Lied aus Myanmar, in dem es um die Aura von Buddha geht.

### **Za Tha Ma Le Jenö** – der Ich-Theaterschauspieler (U Nan Win)

In diesem Stück erzählt Nan Win sowohl textlich als auch gestisch im Tanz seine persönliche Geschichte und seinen Werdegang zum Künstler: Als Kind hatte er eigentlich Offizier werden wollen. Da er jedoch aus einer alten Musikerfamilie stammte, wurde von ihm erwartet, dass auch er eine künstlerische Laufbahn einschlagen würde und so wurde er Sänger, Tänzer und Theaterschauspieler.

### **Ozi Trommel** (traditionell)

Ein volksmusikalisches Stück, thematisch zweigeteilt. Im ersten Teil geht es um einen Bauern, dessen Freundin sich Blumen von ihm wünscht. Am nächsten Tag sieht der Bauer seine Freundin mit Blumen im Haar, die er ihr nicht gebracht hatte. Der zweite Teil des Stückes ist ein Ritual, um Regen herbeizurufen, damit es eine gute Reisernte gebe. Der Bauer schlägt für dieses Regen-Ritual auf eine Ozi-Trommel. Statt der burmesischen Ozi hatte Pablo Paredes für dieses Stück die traditionelle chilenisch-argentinische Trommel *Bombo* mitgebracht. In einer solistischen Showeinlage spielte er im Hintergrund die Trommel, während Nan Win das Trommelspiel vorne auf der Bühne pantomimisch darstellte.

### **Kala Ka Chi** – Vorhang auf (U Nan Win)

In diesem Stück geht es darum, dass am Ende eines Konzertes der Vorhang fallen soll, der Künstler jedoch gerne noch weiter auf der Bühne bleiben möchte. Nan Win wandte sich in seiner Tanzperformance bittend an das Publikum, durch Applaus dafür zu sorgen, dass der Vorhang noch eine Weile geöffnet bleiben möge. Thematisch sind hier Parallelen zur westlichen Figur des traurigen Clowns zu ziehen.

### **Hla Thu Za** – eine schöne Frau (traditionell)

Ein traditionelles burmesisches Stück, in dem die Schönheit einer Frau besungen wird.

## 7 Tanz

In »Burma Bebop« als Unterprojekt von »Myanmar meets Europe« wurde erstmalig in den musikalischen Austausch zwischen Myanmar und Europa eine neue Dimension mit einbezogen: der Tanz. Der Titel des Projekts deutet dies bereits an, da *Bebop* nicht nur die Geburtsstunde des modernen Jazz in den 1940er Jahren bezeichnet, sondern auch einen Tanzstil. Nan Win illustrierte die Texte und Themen der traditionellen burmesischen Stücke und seiner Eigenkompositionen mit burmesischem Tanz. Die Ursprünge des burmesischen Tanzes sind verwurzelt im Marionetten-Theater, in dem die Darstellung des Lebens Buddhas und weitere religiöse Motive, die nicht von Menschen dargestellt werden durften, mit Marionetten umgesetzt wurden. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich dann das birmarische Nationaltheater, und die Tänzer übernahmen die leicht eckigen Bewegungen der Marionetten.

Während die meisten Tanzstile der westlichen Kultur zunehmend abstrakt in Bewegungen und Gesten geworden sind, werden im burmesischen Tanz viele Begebenheiten sehr bildhaft dargestellt. So zeigte Nan Win z.B. im Stück »Der Ich-Theaterschauspieler« durch Marschieren und Salutieren an, was als Geschichte im Stück erzählt werden sollte: das Lyrische Ich hatte den Wunsch, Offizier zu werden. Der burmesische Tanz zeigt mit seinen ausdrucksstarken Theaterelementen

Parallelen zur Pantomime: Der Tänzer deutet gestisch verschiedene Tätigkeiten an, die auch von einem westlichen Publikum sofort verstanden werden, z.B. einen Brief schreiben oder etwas aus einer Schüssel essen. Darüber hinaus gibt es in Myanmar zahlreiche traditionelle Tanzpositionen, die von einem in dieser Kultur bewanderten Publikum mühelos dekodiert werden können, angefangen bei kleinen Gesten oder der Handhaltung. Beispielsweise wird das burmesische Nationaltier Pfau dargestellt, indem Daumen und Zeigefinger sich berühren, während die übrigen Finger abgespreizt sind.

Da sowohl Nan Win als auch Kim José Bode als Musiker im Programm mitwirkten, stellten sie die perfekten Bindeglieder zwischen Musik und Tanz dar. Kim José Bode praktiziert zumeist Ballett, Flamenco und modernen Tanz und hat Ausflüge zum afrikanischen Tanz und dem nordindischen Tanzstil Kathak unternommen. Ihr tänzerischer Beitrag im Projekt »Burma Bebop« bestand in zeitgenössischem westlichen Tanz. Zudem trug sie auf der Bühne Flamencoschuhe, mit denen sie perkussive Elemente in die Musik einbrachte. Kim José Bode berichtet über ihren Ansatz: »Aus meiner Kultur habe ich versucht, eine Art Sprache zu entwickeln, die irgendwie mit der traditionellen Bewegungskunst aus Myanmar zusammenpasst.«

Während sich musikalisch schnell eine Kommunikationsebene zwischen den Künstlern ergeben hatte, mussten sich die beiden Tanzenden über mehrere Proben und Auftritte hinweg langsam aneinander annähern. Bei den ersten Aufführungen stellten Nan Win und Kim José Bode die beiden Tanzstile zunächst gleichberechtigt nebeneinander bzw. einander gegenüber. Im Verlauf der weiteren Aufführungen ergaben sich dann zunehmend kommunikative Momente zwischen beiden. Doch trotz der tänzerischen Brücken, die beide schlugen, blieben die Unterschiede zwischen den Kulturen sichtbar. Kim José Bode berichtet, dass auch im Verständnis für die andere Kultur trotz der Annäherung eine Lücke blieb: »Ich gucke, was Nan Win macht, verstehe das natürlich nach einem europäischen Gesichtspunkt und muss aufpassen, dass ich nicht eine Art Abklatsch oder Klischee davon mache. Das gleiche gilt umgekehrt für Nan Win. Wir haben ausprobiert, dass ich bestimmte Bewegungen mache und er versucht, die zu kopieren, aber das fühlte sich an, als ob man Slapstick macht.« So einigten sich die beiden Tanzenden schließlich darauf, einen tänzerischen Dialog zu präsentieren, bei dem beide in ihren jeweiligen Stilen blieben und



sich in diesen gleichzeitig durch den Raum bewegen. Kim José Bode berichtet, dass dies je nach Bühnenkontext unterschiedlich gut umsetzbar war: »In der Kirche hat es gut funktioniert, da war auch eine bestimmte Konzentration im Raum. Beim Festival in Essen, wo es laut und unruhig war, bekam der Tanz eine Art Showcharakter. Das hat sich weniger komfortabel angefühlt.«

Tim Isfort beschreibt seine Eindrücke über die Erweiterung um das Tanzelement als Bereicherung, sowohl für die Musiker als auch für die Außenwirkung: »Das Publikum wird auf einer ganz anderen Ebene abgeholt und mitgenommen, es bekommt einen anderen Zugang, wird direkt angesprochen.« Besonders deutlich sei diese Magnetwirkung bei einem Laufpublikum von Festivals oder Stadtfesten geworden, wie in der Fußgängerzone beim Bochumer Musiksommer. Isfort berichtet von diesem Auftritt: »Obwohl niemand ein Wort von seinem Gesang verstanden hat, kriegt Nan Win die Leute alle, mit seiner Theatergestik und seinen weit aufgerissenen Augen. Da standen plötzlich 150 Leute um uns herum und haben mitgeklatscht.« Zusätzlich zum ansprechenden Vortrag mag auch die auffallende Kostümierung das Interesse des Publikums erregt haben: Während Kim José Bode sich in einem leicht fallenden Kleid in für westliche Künstler klassischem Schwarz kleidete, trug Nan Win bei jedem Auftritt unterschiedliche, prunkvolle und aufwändig verzierte Kostüme in strahlenden Farben mit glitzernden Schmuckelementen. Für die Musiker habe Ergänzung um das Tanzelement eine zusätzliche Motivation beim Spiel erzeugt, so Tim Isfort: »Man spielt anders, wenn man weiß, dass man auch die Tänzer auf der Bühne unterstützt. Man bleibt weniger bei sich, sondern tritt mehr heraus, spielt für das Ganze.«

## **8 Entwicklung im Verlauf des Projekts**

Im Projekt »Burma Bebop« trafen Menschen aus verschiedenen Kulturen aufeinander und mit ihnen auch Instrumente und Klangfarben aus verschiedenen musikalischen Welten sowie Stücke aus verschiedenen Ländern und unterschiedlichen Jahrhunderten.

Das praktische Vorgehen wurde unter anderen dadurch erschwert, dass die Musiker weder eine gemeinsame Sprache hatten noch ein gemeinsames Notationssystem. Bei der Überwindung der Sprachbarriere half, dass die Proben der ersten Tage von einer Übersetzerin begleitet wurden. Kyi Thar Swe vermittelte nicht nur zwischen den Musikern, wenn es darum ging, abzusprechen, welche Stücke gespielt werden sollen oder an welchen Stellen man zur Wiederholung erneut einsteigen sollte, sondern sie übersetzte auch Teile der Liedtexte. Insbesondere die Übersetzung der Kompositionen von Nan Win ermöglichte den westlichen Musikern ein tiefergehendes Verständnis der Kultur der Burmesen. Auch die thematische Klammer für das gesamte Set wurde nach der Übersetzung der Texte festgelegt, in denen Nan Win häufig das Künstlerleben thematisierte. Die musikalische Kommunikation hatte zunächst durch einen Austausch von Audiomaterial stattgefunden. Die burmesischen Musiker hatten im Vorfeld online Audiomitschnitte einiger Stücke verschickt, damit sich die anderen Musiker ein Bild machen konnten. Jan Klare notierte die burmesischen Stücke aus, von denen es bislang keine Noten gegeben hatte. Für die Übersetzung der westlichen Stücke auf das Trommelspiel ließ sich Yangon Duwon die Melodien vorspielen und machte sich eine eigene Notation aus Ziffern, die für die jeweiligen Trommeln stehen.

Am ersten Probenstag wurde zunächst das Material gesichtet, vornehmlich die burmesischen Stücke, und eine Bestandsaufnahme gemacht. Die Stücke wurden vorgespielt, Jan Klare und Tim Isfort stiegen schnell auf die burmesischen Melodien ein, während Pablo Paredes und Kim José Bode zunächst zuhörten und sich Notizen machten. Ab dem zweiten Tag wurde versucht, die burmesischen Stücke nachzuspielen, aber sie auch aufzubrechen und

darüber zu improvisieren. Kim José Bode berichtet: »Wir haben geschaut, was die Unterschiede sind, wenn man mit einem burmesischen Stück anfängt und darüber improvisiert und andersrum: wenn man Jazzstandards spielt und guckt, wie die burmesischen Musiker drauf reagieren. Der zweite Tag war einfach wildes Rumprobieren.« Nach und nach fanden die Musiker dann ihre Plätze im Programm. Kim José Bode berichtet, dass sie zunächst Schwierigkeiten hatte, weil ihre Rolle im Projekt nicht genau definiert war zwischen Musikerin, Tänzerin, Schauspielerin. Tim Isfort hatte sie eingeladen, weil er davon ausging, dass ihre übliche Arbeitsweise gut zum geplanten Austausch passen würde. Kim José Bode berichtet: »Ich arbeite sehr frei, immer ohne Noten, improvisiere viel und mache auch viel mit Tanz und theatralen Aspekten. Tim wollte, dass ich mir angucke, was Nan Win macht, wenn er tanzt und theatrale Sachen macht, ob ich da irgendwelche Brücken bauen kann.« Obwohl ihre Arbeitsweise, hauptsächlich nach dem Gehör zu spielen, viele Parallelen zu der der Musiker aus Myanmar aufweist, bemerkte Kim José Bode, dass es doch grundlegende Unterschiede gab: »Es ist eine ganz andere Art von Improvisation, zum Beispiel war für mich nie vorhersehbar, wie mit Timing und Rhythmus umgegangen wird. Wenn ich mit Jazzern oder Leuten aus der Alten Musik spiele, kann ich meist erraten, was die wahrscheinlich machen werden. Das ist hier überhaupt nicht der Fall.«

Im Verlauf des Projekts kristallisierten sich bestimmte Praktiken heraus, die für das Zusammenspiel gut funktionierten. Um die Melodien der Stücke aus der jeweils anderen Kultur zu lernen, nutzten die Musiker die Call-and-Response-Technik. So traten bspw. Trommelspiel und Saxophon in einen Dialog, um das Thema von Ornette Colemans *The Sphinx* zu spielen, wobei das Saxophon Melodieteile vorspielte, die auf den Trommeln wiederholt wurden. Auch bei der Melodie des mittelalterlichen Stücks *Saltarello* folgte das Trommelspiel *pad waing* einzelnen Phrasen, welche die Flöte vorgespielt hatte.

In nahezu allen Stücken waren nach der Etablierung des Themas oder der Hauptmelodie Stellen zur Improvisation gelassen, die im Wechsel von unterschiedlichen Instrumenten ausgefüllt wurden. Auch auf diese Art traten die Instrumente in einen Dialog miteinander.

Über den musikalischen Austausch berichtet Jan Klare, dass sich im Verlauf des Projekts trotz der Sprachbarriere ein Verständnis für einander und eine Kommunikationskultur entwickelte: »Man muss wenig besprechen oder erklären, eigentlich nur zuhören und spielen, dann versteht man schon alles ganz gut und relativ schnell.« Über das Zuhören fanden auch Kim José Bode und Pablo Paredes den Zugang zu den Stücken. Für beide war es die erste Begegnung mit burmesischer Musik. Pablo Paredes erzählt, dass er mit einem »offenen Mindset« an das Projekt herangehen wollte und im Vorhinein weder seinen musikalischen Beitrag noch die Instrumentierung festgelegt hatte. Im Verlauf der ersten Probenstage fand er dann die passenden Instrumente und musikalischen Beiträge zu den Stücken und komponierte inspiriert von den burmesischen Buckelgongs noch ein zusätzliches Stück für das Programm. In der Proben- und Aufführungspraxis sei die Sprachbarriere zwischen den Musikern durch das gemeinsame Musizieren überwunden worden, so Paredes: »Die verbale Ebene existierte nicht, aber Musik ist eine ganz besondere und tiefe Art der Kommunikation. In der verbalen Kommunikation gibt es Dialog oder Trialog, einer spricht und zwei hören, dann spricht der andere und im besten Fall wird er nicht unterbrochen. In der Musik kann man gleichzeitig kommentieren und deswegen ist sie als Kommunikationsform unglaublich tief.« Pablo Paredes berichtet des Weiteren, dass sich auch ohne verbale Kommunikation ein Austausch und gegenseitiges Verständnis füreinander entwickelte: »Über die Musik bekommt man viel von einander mit. Deswegen begrüßen wir uns mit den Kollegen aus Myanmar mit einer Umarmung. In der musikalischen Kommunikation spürt man gegenseitigen Respekt, Geduld, Solidarität, alle diese Dinge, und das ist ein gutes Gefühl.«

Die beiden Musiker aus Myanmar lernten zusätzlich zu ihren traditionellen und selbstkomponierten burmesischen Stücken zwei Musikstücke aus der westlichen Kultur kennen. Für sie bestand die Erfahrung durch das Projekt in erster Linie darin, Musik aus ihrer eigenen Kultur mit Musikern aus anderen Kulturen gemeinsam umzusetzen. Sie berichteten beide, dass dies aus ihrer Sicht sehr gut funktioniert habe.

Während Jan Klare häufig Melodien mitspielte, Pablo Paredes mit Harmonien und Atmosphären arbeitete und Kim José Bode sich in der Improvisation einbrachte, berichtet Tim Isfort, dass für ihn die Suche nach der Rolle des Basses seit 2010 noch nicht gelöst sei: »Das ist immer noch sehr spannend, weil es in der burmesischen Musik nicht den Kontrapunkt gibt. Es gibt Bezugspunkte, Grundtöne, aber einige Fragen bleiben offen, zum Beispiel wenn man sieht, wie Nan Win die Gongs impulsiv und jeden Tag an anderen Stellen spielt – und die sind ja nun massiv und haben einen starken Grundton.« Musikalisch funktionierte das Zusammenspiel aus Isforts Perspektive gut und auch darüber hinaus: »Was mich überrascht hat war, was sich zwischenmenschlich alles entwickelt hat, zum Beispiel, dass die beiden Burmesen plötzlich deutsche Wörter reinriefen, die sie gelernt haben, und dass wir auf der Bühne vor dem Publikum Witze machten, das war total schön.«

## **9 Zusammenfassung und Perspektive**

Aus westlicher Perspektive ist bei einem Austausch zwischen derart unterschiedlichen Kulturen wie der europäischen und der burmesischen eine gewisse Vorsicht und Besonnenheit geboten, insbesondere vor dem Hintergrund des westlichen kolonialistischen Blicks, der leicht angenommen werden kann. Wahrt man diese Sensibilität, ist ein solches Projekt eine enorme Bereicherung – nicht nur kulturell, sondern auch zwischenmenschlich eine Begegnung, von der in diesem Projekt beide Seiten enorm profitiert haben. Mit »Burma Bebop« gelang ein Brückenschlag zwischen Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, zwischen diversen Musikstilen und zwischen zwei unterschiedlichen Tanzstilen. In diesem Projekt zeigte sich der Austausch vor allem als ein Herantasten an einen zuvor unbekanntem Stil, bei dem sich die Musiker gegenseitig halfen und auf unterschiedliche, kreative Weise unterstützten. Die westlichen Musiker erhielten bzw. vertieften ihren Einblick in die burmesische Musikkultur. Nan Win lernte neue außerburmesische Stücke und modernen europäischen Tanz kennen, und Yangon Duwon spielte zum ersten Mal mit nicht-asiatischen Musikern zusammen. Doch nicht nur die Musiker profitierten von dieser einzigartigen Begegnung, sondern auch das Publikum bei den insgesamt zehn Konzerten an verschiedenen Spielorten in ganz Nordrhein-Westfalen (die Konzerte waren ausnahmslos gut bis sehr gut besucht): Für die meisten Zuhörer und Zuschauer war es die erste Begegnung mit burmesischer Musikkultur und die Resonanz auf das interkulturelle Projekt überaus positiv. Als besondere Attraktion erwies sich die Verbindung zwischen der Musik und den expressiven Tänzen, wobei insbesondere der burmesische Tanz für die europäischen Zuschauer eine offenkundig große Faszination auslöste.

Da die Dimension des Tanzes sich als besonders geglückte Erweiterung der bisherigen Kooperation im Rahmen von »Myanmar meets Europe« erwiesen hat, wäre es für ein mögliches Folgeprojekt wünschenswert, diesen Aspekt weiter zu pflegen bzw. auszubauen.

Auch wäre es denkbar, dass die selbe Künstlerkonstellation sich zu einem Folgeprojekt erneut zusammenfinden könnte, um sich dann verstärkt mit einem europäischen Repertoire auseinander zu setzen und dieses den Musikern aus Myanmar einerseits näher zu bringen, es andererseits von ihnen neu interpretieren zu lassen.

Grundsätzlich geht die Bedeutung des Projekts weit über einen reinen Musikaustausch und einen daraus resultierenden ästhetischen sowie pädagogischen Wert für das Publikum

hinaus – ein solcher Dialog trägt maßgeblich auch zur Völkerverständigung bei. Für die Musiker aus Myanmar, das nach einer langjährigen Militärdiktatur erst seit dem Jahr 2011 in den langsamen Prozess einer Demokratisierung eingetreten ist, dürfte die Konzertreise in ein demokratisches Land auch unter politischen Gesichtspunkten aufschlussreich und bereichernd gewesen sein.