

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 32

Artikel: Ein Streifzug durch Tante Cäcilias Kolonialwarenladen = Tournée dans le comptoir de denrées coloniales de tante Cécile

Autor: Kooij, Fred van der

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928060>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein Streifzug durch Tante Cäcilias Kolonialwarenladen

Tournée dans le comptoir
de denrées coloniales de tante Cécile

Zum Columbus-Jahr: Ein Streifzug durch Tante Cäcilias Kolonialwarenladen

Dort, wo sich in der Geschichte der europäischen Neuzeit Musik und Kolonialismus aneinander gerieben haben, wird – wie ein Wundpflaster – gemeinhin das Etikett «Exotismus» aufgeklebt. Ein bisschen Chinoiserie als musikalischer Ertrag der Zerstörung ganzer Hochkulturen, ein Tröpfchen Pentatonik als Destillat blutiger Metzgereien – ist das wirklich alles? Nein, gar so kaltschnäuzig sind wir denn auch wieder nicht. Wer genau zuhört, vernimmt inmitten der exotisierenden Maskerade, zwischen all den Glöckchen, näselnden Oboen und dem «barbarischen» Getrommel hin und wieder einen delikaten Trauerton, eine leise Erschütterung. Gewiss, keine Richterskala würde diese registrieren; da brauchen wir schon feinere Messgeräte, um zu entdecken, dass der Kolonialismus Wesentlicheres in den Partituren hinterlassen hat als ein Häufchen Exoten-Tinnef.

Pour l'année Colomb: tournée dans le comptoir de denrées coloniales de tante Cécile
Là où, dans l'histoire contemporaine de l'Europe, la musique et le colonialisme se sont touchés, on colle en général l'étiquette «exotisme», comme un sparadrap. Une pincée de chinoiserie au terme de l'anéantissement de civilisations entières, une goutte de pentatonisme au bout de boucheries sanglantes, cela est-il bien tout? Non, nous ne sommes pas si cyniques, après tout! Quiconque écoute attentivement percevra ça et là – derrière la mascarade exotique, parmi toutes ces clochettes, ces hautbois nasillards et ces tambourinades «barbares» – une note subtile de deuil, un ébranlement discret. Certes, aucune échelle de Richter ne les enregistrera; il nous faut des instruments de mesure plus fins pour découvrir que l'exotisme a déposé dans les partitions davantage que de la pacotille pour indigènes.

Von Fred van der Kooij

Von berufener Seite ist *Shakespeares* vom Winde der Utopie geschwängerter «*Tempest*» als «das erste grosse Kolonialstück der Welt dramatik» (André Müller) apostrophiert worden, und da in ihm der Musik eine alles entscheidende Rolle zugewiesen ist, soll er die Anfangsstation unserer Reise durch die Klangkontinente des Kolonialismus bilden. Das Stück handelt bekanntlich von einem vertriebenen Herzog, den das Schicksal auf eine Insel verschlug. Dort machte er sich die Gesetze der Zauberei zu eigen, mit denen er zum Auftakt weiterer Geschehnisse einen Sturm entfacht, der ihm seine politischen Gegner schiffbrüchig und *in corpore* ans Gestade spült.

Ein von Rache, Klugheit und Magie gelenkter Aufklärungsakt kann beginnen, in dessen Verlauf das gegnerische Strandgut entlarvt, gefoppt, entmachtet und damit schliesslich die Rückkehr des Herzogs ermöglicht wird. «Glück auf!» scheint zum Schluss Shakespeare seinem fürstlichen *alter ego* zuzurufen, wie einander die Bergleute, bevor sie sich in die schwarzen Eingeweide der Welt abseilen lassen; Glück auf! – denn der zurückkehrende Herzog hat in seiner insularen Einsamkeit den Nektar der Utopie getrunken ... Mit der just damals in Gang gekommenen Entdeckung und Eroberung aussereuropäischer Konti-

nente ist dieses Lehrstück auf vielfältigste Weise verknüpft. Unser grosser Taschentrickspieler hat gleich mehrere Dokumente der zeitgenössischen Kolonialpolitik eingeschmuggelt. Da ist zum einen der Essay «Von den Kannibalen» von Michel Montaigne, worin dieser, die vorgefassten Meinungen eines Brasilienfahrers skeptisch hinterfragend, aus den Bräuchen der angeblich so primitiven Indianer geradezu einen Idealstaat herauspräpariert. Und zum anderen ist da der Zeugenbericht eines Schiffbruchs mitsamt wundersamer Rettung auf einer der Bermuda-Inseln, in den eine Fregatte involviert war, die sich, zwecks Niederschlagung einer Meuterei, auf dem Weg nach der englischen Kolonie Virginia befand. Alle weiteren Bezüge zum indianischen Kontinent hat Shakespeare mit einer Unbekümmertheit, die Schule machen wird, keck hinzufabuliert. So wurde aus dem Kannibalen von Montaigne durch simple Buchstabenumstellung der Inselbewohner Caliban, und als dessen arabische Mutter figuriert eine gewisse Setebos, deren Name dem Hauptgott der nordamerikanischen Indianer entwendet wurde. Bei soviel Identitätsanagrammen verwundert es nicht, dass Shakespeare die Neue Welt in kühner geographischer Rochade wie eine Fussmatte vor die eigene Haustüre schiebt.

Die paradiesische Insel Bermuda ist kurzerhand im Mittelmeer neu aufgeschüttet, ratzekahl entlaubt und flächendeckend wieder aufgeforstet mit allen nur erdenklichen europäischen Wunschträumen. Und konsequenterweise heisst es ironisch von einem, der das Prinzip Hoffnung auf diesem portablen Welttheater besonders wild treibt, «dass er diese Insel noch in seiner Tasche mit nach Hause tragen wird». Auf unserer Modellbühne wird das Bekannte und Vertraute, einer politischen Generalrevision wegen, kurzerhand auf den Kopf gestellt. Da werden Kronprinzen zu Tagelöhnern und Handlanger zu Königen, bis die Durchrüttelung der Verhältnisse bessere freisetzt. Und vom *wirklichen* Bermuda kommt, wie es einmal heisst,



bloss der Tau hinzu. Mit anderen Worten: Schon zu Anfang seiner Begriffsgeschichte wird der Exotismus auf das reduziert, was ihn auch weiterhin auszeichnen wird: das Kondenswasser auf dem eigenen Spiegelbild zu sein. Für die Kunst reiht sich der Kolonialismus bloss demütig unter die Lieferanten von Verfremdungseffekten ein. Und so konnte Shakespeare in seinem «Sturm» bereits ein Paradoxon prägen, das auch uns hier, nachgeliefert, als Motto dienen kann:

«Wir alle fanden uns, als niemand mehr sich selber war.»

Der umstülpende Zauber der Musik

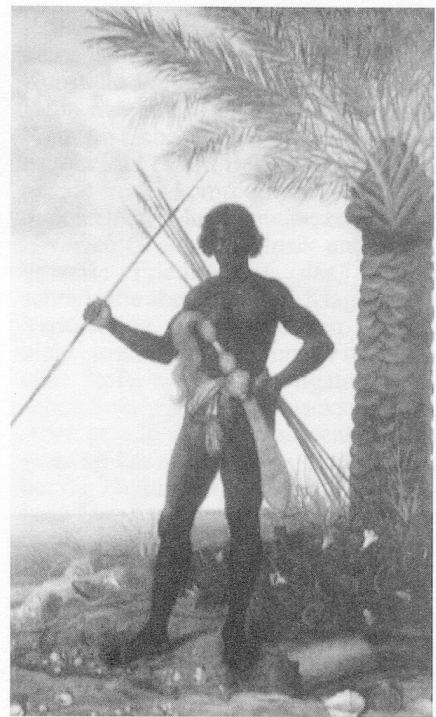
Und dazu gibt's Musik! Denn bei diesem doppelten Umbau des Vertrauten ins Fremde und des Fremden ins Vertraute macht sie mit ihrem Zauber das ganze Umstülpungsprozedere erst möglich! Durch ihre Klänge gebannt, können die verschiedensten Protagonisten auf der Insel herummanövriert werden wie Kaninchen im Versuchslabor. Doch damit nicht genug: Die Harmonie des Eilands steht stellvertretend für die Beherrschbarkeit seiner und aller Naturkräfte. Denn dessen «süsse Lieder», die dem Wilden Caliban bloss zum naiven

Ergötzen dienen, wandeln sich in den Händen des Exilfürsten zu mächtigen Waffen kultureller Erneuerung. Er, Prospero, der schon im Namen die zukünftige Blüte trägt, eignet sich die Bodenschätze der Neuen Welt nur deshalb so selbstverständlich an, weil er als einziger konkret mit ihnen etwas anzufangen weiss. Gegenüber diesem Kapellmeister des Kolonialismus schrumpft der blinde Geniesser des paradiesischen Ohrenschmauses, Caliban, zu einem zwiespältigen Gnom. Ebenso leichtgläubig wie amoralisch muss der Kerl einfach zum Bösen neigen. Ach, wie gut tut unser ethisch weitaus gefestigter Zauberkönig doch daran, dem kindischen Zwerg die Sklaverei angedeihen zu lassen! Und wie klug bricht er – damit die musikalischen Bodenschätze nicht weiterhin sinnlos verklingen – die Verträge mit ihm nach Belieben! Tja, sagte nicht Walter Benjamin, dass jede kulturelle Errungenschaft sich auf einen Akt der Barbarei gründe? Nun denn, worauf warten wir noch?!

Inmitten der sonst bloss orientalistisch eingefärbten Schäferspiele seiner Balletoper «Les Indes galantes» hievt Jean-Philippe Rameau im Jahr 1735 aus heiterem Himmel den Kolonialismus auf die königliche Hofbühne. Rücksichtslos gegenüber den zarten Gemütern in den Logen, behandelt der zweite Auftritt eine konkrete Episode des mit Columbus anhebenden Völkermordes: den Holocaust an den Inkas durch die spanischen Invasoren. Aber wer im Libretto nach Empörung sucht, bemüht sich vergebens. Denn das Bedauern des Textdichters im Vorwort galt nicht einem ausgerotteten Volk, sondern – einzig und allein dem Bühnenbildner des Abends. «Wie schade», unkt er dort betroffen, «dass das zweite Entrée, bevölkert mit den Inkas von Peru, nicht länger mit der pompösen Dekoration ihrer Sonnentempel ausgeschmückt werden kann, da diese durch die glücklichen Eroberer Amerikas zerstört wurde, diese Sieger, die mit mehr vergoldeten Lorbeerblättern bedeckt wurden, als ihrer jemals in die Fussstapfen der Kriegsgöttin gestreut ward». Konsequenterweise zeigt das Libretto eine Inka-gesellschaft, die allein schon wegen ihrer «fatalen Religion» kein besseres Los verdient hat, als das, welches ihr beschieden war.

Die Musik wechselt das Lager

Und die Musik? Ah, die Musik ...! Nun, ihr muss man immerhin zugute halten, dass sie auf diesen Ton der Henker nicht ungebrochen einstimmt. Mehr noch: Kaum schreitet der nach Strich und Handlungsfadens als Bösewicht ausgewiesene Oberpriester zur Sonnenfeier, wechselt die Musik – als werde ihr die Denunziation am Ende zu bunt – unüberhörbar ins feindliche, ins indianische Lager hinüber. Das Zentrum bildet die Arie «Brillant soleil», wird von jenem im Textbuch als bodenlos verdorben gezeichneten Geistlichen Huascar gesungen und müsste demnach wohl



eher negative Gefühle bei europäischen Zuhörern freisetzen. Aber Rameau gerät diese «Abgöttern» geweihte Barbarenode derartig mitreissend, dass sie, zum Te Deum umgedichtet, bald darauf in den Pariser Kirchen zum Hochamt erklang! Und obwohl nach damaliger Ansicht die Wilden das Moll nicht kannten, gestaltet er das Vorspiel zu dieser Sonnenzeremonie im kleinterzigen Modus, wodurch sich in die Feierlichkeiten ein Trauertönen mischt, der für einmal nicht dem unterbeschäftigten Bühnendekorateur gilt.

Die zeitgenössische Kritik, die an den «Indes Galantes» die Reihung belangloser Pastoralintrigen rügte, lobte die dramatische Wucht, womit sich der Inka-Auftritt von alledem absetzt. Rameau, die Beanstandungen ernstnehmend, legte schon ein Jahr später eine revidierte Fassung vor, die nicht nur dem Gang galanter Abstrusitäten eine Prise mehr Vernunft beimischte, sondern zudem einen ganzen Akt im Stile des Inka-Entrées hinzufügte. In diesem neuen Handlungskomplex, der den an sich nicht gerade Solidarität versprechenden Titel «Les Sauvages / Die Wilden» trägt, ist die noch arg zwiespältige Haltung gegenüber der Inka-Katastrophe durch eine energische Ablehnung jedweder kolonialer Eroberungspolitik ersetzt worden; Rameau hat damit um fast zwei Jahrzehnte die Kulturkritik Jean-Jacques Rousseaus vorweggenommen. Dass sie – nach einer noch heute nicht überwundenen dramaturgischen Usance – ins Polsterbettchen einer Liebesaffäre zu schlüpfen hat, weicht ihre Radikalität kaum auf. Wie in «Les Incas du Pérou» muss sich der politische Diskurs hier im Minnesang einer Brautwerbung bewähren. Schon dort stand eine einheimische Schönheit unschlüssig zwischen den Avancen eines Landsmannes und denen eines spanischen Kolonialisten; letzterer hat den fescheren Schnurrbart und die kreditwürdige Taufe, ersterer – der Inka – die besseren Argumente. Und

so entlarvt er das Gerücht der kulturellen Überlegenheit der Europäer als pure Ideologie: «Es ist das Gold, das diese Barbaren, ohne ihre eifrige Begierde je stillen zu können, verschlingen. Das Gold, das unsere Altäre nur als Ornament ziert, ist der einzige Gott, den unsere Tyrannen verehren.» – Doch ach, die Liebe hört auf Klugheit nicht, und so ergattert der gewichste Schnauz im Urteil des Mädchens die höhere Punktzahl. Doppelt besiegt, wirft sie sich dem spanischen Penetrator in die Arme.

Auch im neuen «Sauvages»-Entrée ist eine Indianerin der begehrte Mittelpunkt. Diesmal aber buhlen gleich drei Liebhaber um sie – ein untrügliches Zeichen, dass sich der Fernhandel belebt hat. Zum schon bewährten Kandidatenpaar gesellt sich ein Franzose. Doch etwas in der Lenkung der ach-so-freien Wirtschaft muss da hinter den Kulissen



schiefgelaufen sein, denn die junge Frau lehnt jetzt gleich beide Europäer ab und bevorzugt ihren Landsmann. Ihre Gründe? Der Spanier ist der Umworbenen zu gewalttätig und herrschsüchtig, der Franzose hinwiederum zu kühl und unberechenbar. «Wir in unseren Gegenden», sagt sie, «folgen der unschuldigen Natur. In unseren Wäldern ist man aufrichtig. Wir weisen sowohl die gewalttätige wie die kühle Haltung ab.» – Die beiden Europäer sind sprachlos. So war das mit der Regie nicht verabredet! Auf einmal steht man da wie ein angeschmierter Sünder an der Himmelspforte: «Ist es unseren Herzen dann verwehrt», stammeln sie, «die Milde zu genießen, die überall hier die Launigkeit vertreibt?» – Nicht unbedingt. So wenigstens verheisst es die Schlussapothese, mit der die Disharmonien der Kulturdebatte sich versöhnlich in einen Tanz der grossen Friedenspfeife auflösen. Die Europäer sollten nicht wie Krieger, sondern als friedfertige Handelsleute die neue Welt bereisen; das Paradies stünde dann auch ihnen allemal offen. Wie schon bei Shakespeare scheint die Utopie mit Händen greifbar, und erst spätere Generationen werden unsanft zu spüren bekommen, wie blutig sich auch der Händedruck des Han-

delskapitals im Fleisch der davon Befriedeten eingräbt.

Merkwürdig, aber sogar in diesem weit aus radikaleren Zusatzauftritt entsteht der Eindruck, als wäre die Musik nach wie vor helllichtiger als das, was ihr ideologisch abverlangt wird. Ein Beispiel: In einem Rezitativ mit nachfolgender Arie befiehlt der Indianerfürst seinen Kämpfern, um weiteres Blutvergiessen zu vermeiden, mit den europäischen Aggressoren Frieden zu schliessen. Sein Gesang wird dabei mehrmals von Fanfaren aus dem Lager der Kolonialarmeen unterbrochen. Obwohl in der Partitur mit «gai», also «fröhlich», überschrieben, wirken die Blechein-schübe alles andere als sanftmütig. Die formal höchst ungewöhnliche Art, das Rezitativ mit Militärsignalen zu durchkreuzen, gibt dieser Musik eine Aggressivität, die die objektive Gewalttätigkeit der französischen Invasionsarmee ohrenfällig macht. – Aber damit nicht genug: Unmittelbar anschliessend erklingen einige Instrumentaltakte, die den Auftritt neuer Protagonisten ankündigen. Semantisch lässt sich diese klingende Visitenkarte zweifelsfrei deuten: Ähnliches begleitet bei Rameau immer nur Schurken und Dämonen. Umso überraschender, dass hier jetzt ... die angehenden Kolonialherren auftreten! Noch bevor sie im Kulturvergleich der kommenden Szenen gegenüber den sogenannten «Wilden» den kürzeren ziehen werden, weist also die Musik – und sie allein – die Europäer als die *wirklichen* Barbaren aus!

Ähnlich aufschlussreich ist die kompositorische Faktur des abschliessenden «Tanzes der grossen Friedenspfeife» (*Beispiel 1*), mit dem die Indianer ihren Vorstellungen einer repressionsfreien Völkerverständigung Nachdruck verleihen. Grundlage ist das mit ein paar unüblichen Sprüngen ausreichend als indianisch ausgewiesene Cembalostück «Les Sauvages», das Rameau einige Jahre vorher unter dem Eindruck von zwei in einer Pariser Jahrmarktsbude ausgestellten veritablen Rothäutern geschrieben hatte. Um zu verstehen, was Rameau mit dieser Vorlage, der die zirzensische Sensationslust hörbar inne-wohnt, anfängt, muss noch einmal ver-gewenigt werden, welche Absicht er verfolgt. Der Tanz soll den europäischen Hörern ja die moralische Überlegenheit einer ihnen sonst bloss kurios, um nicht zu sagen absurd erscheinenden Fremdkultur sinnfällig vor Ohren führen. Rameau entscheidet sich zu diesem Zweck für eine Bearbeitung, die diesen Bewusstseinswandel direkt in den kompositorischen Verlauf einschreibt: In kunstvollem Kontrapunkt schiebt er nach und nach majestätische Chöre und lyrische Duette über die ursprüngliche Instrumentalgröteske. Statt also bei seinem Publikum den Respekt für das Naturvolk mittels einer auch heutigen Musikethnologen noch genehmen Nachahmung ihrer Musik zu heben, geht unser Komponist genau den entgegengesetzten Weg: Er adelt die indianische Kultur als eine der eigenen ebenbürtige mit

Danse du Grand Calumet de la Paix, exécutée par les sauvages

1 Rondeau

5

81 Duo
Zima
Forêts pai-si- bles, Forêts pai-si- bles, Ja.
Adario
Forêts pai-si- bles, Ja.

85
Z. - mais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos cœurs.
A. - mais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos cœurs.

97 Chœur des sauvages
Sopranos
Contraltos
Ténors
Basses
Forêts pai-si- bles, Forêts pai-si- bles, Ja.
Forêts pai-si- bles, Ja.
Forêts pai-si- bles, Ja.
Forêts pai-si- bles, Ja.

104
- mais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos cœurs.
- mais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos cœurs.
- mais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos cœurs.
- mais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos cœurs.

Beispiel 1: Drei Ausschnitte aus dem «Tanz der grossen Friedenspfeife» aus Jean-Philippe Rameaus «Les Sauvages»

jener Sublimierungstechnik, die wie keine andere europäisch ist: mit der Kunst der Polyphonie.

Denn nur ein Jäger imitiert das Wild. Wem am Unbekannten wirklich gelegen ist, der lobt es mit Bekanntem. So wird gerade in der kompromisslos antikolonialen Oper «Montezuma», zu der Carl Heinrich Graun die Musik und pikanterweise Friedrich II. das Libretto schrieb, die abendfüllende Klage um die Vernichtung des aztekischen Reiches nicht ein einziges Mal von der bei ähnlicher Stoffwahl sonst obligaten exotischen Streuwürze geschmacksveredelt. Aber gerade das im Rampenlicht Besungene hat nicht selten von der Gasse her die Zugluft der Verachtung im Rücken. Die Attribute der Zigeunkultur etwa, womit sich die andalusischen Bürger noch heute bis hin zur Sonntagstracht schmücken, haben die Fahrenden selbst noch vor keinem Pogrom geschützt. Im Gegenteil. Hatte noch Robespierre den Sklavenaufstand in San Domingo energisch unterstützt, so setzte Napoleon mit seinem Ägyptenfeldzug wenige Jahre später ganz andere Zeichen. Von diesem Sinneswandel im Ausklang der Revolution zeugt ein erstaunliches musikalisches Dokument. Im Jahre 1809 wurde unter riesigem Kostenaufwand und in Gegenwart von Napoleon und den Königen von Sachsen und Westfalen in Paris eine grosse Oper über die Anfänge des Kolonialismus uraufgeführt. Das aus der Feder des kaiserlichen Hofkomponisten Gasparo Spontini stammende Werk trug den Namen des ersten Conquistadors Fernando Cortez und stellte die im Untertitel angekündigte «Eroberung Mexicos» auf die Bretter. Cortez und seine Männer, Helden samt und sonders, stossen in der Neuen Welt erstmals auf Einheimische. Ein grosses Tableau. Dass dabei weniger die Indianer als vielmehr deren portugiesische Invasoren bedroht sind, wundert bald nur noch die Unbelehrbaren. In einem den ganzen Orff vorwegnehmenden, tollkühn lärmenden Auftritt malt Spontini die furchterregende Barbarei der Exoten. Davon hebt sich – ein stilistischer Bruch, der sich gewaschen hat – der Zivilisationsschall der Europäer ab. Der aber nun ist wirklich von besonderem Blute, lehnt er sich doch unüberhörbar – an die Marseillaise an! Gewiss doch! Auf dem Höhepunkt der Kulturkonfrontation entblödet Spontini sich nicht, dem von ihm verkörperten Schwein Cortez die Schlussphrase jener Revolutionshymne in den Mund zu schieben, und das notengetreu. Fürwahr ein starkes Stück! Dieser wohl grösste aller Befreiungsgesänge der Völker, den zu singen pikanterweise dem französischen Volk von Napoleon untersagt ward, wird wenige Jahre nach seiner Entstehung zum Knechtungsarioso eines kantilierenden Kolonialisten pervertiert.

Das Exotische ist das *per se* Nicht-Authentische. Das zeigt sich am schlagendsten bei jenen Komponisten, die besser wussten als sie taten: Der mütterlicherseits von Indios abstammende

Andantino. (♩ = so.)

Klavier: *p dolceiss.* *cantabile et sosten.*

4 Vasco.
Land so wunder-bar!
Pa-ys mer-veil-leux,
Gär-ten reich und schön!
Jai-dra for-tu-né,

8
Tem-pel so voll Glanz,
tem-ple ra-di-eux, seid ge-grüßt!
Sa-lut!

25 *rall. un poco* *a tempo* *con calore*
fängt das Va-ter-land.
-rai do-le mon pa-ys.
Für uns die-se fruchth-ren
A nous ces cam-pagnes ver-

28
Fel-der,
-meil-les, dies E-den, dem kei-nes gleich!
A nous cet E-den re-trou-ve!

15781

Beispiel 2: Anfang und Mittelteil aus der Arie «Pays merveilleux» aus Giacomo Meyerbeers «L'Africaine»

Brasilianer Carlos Comes lässt in seiner abermals die Kolonialisierung Lateinamerikas nachstellenden Oper «Il Guarani» den Auftrittsgesang einer Indianerprinzessin ausgerechnet im Tonfall einer – Mazurka erklingen. Welch unfreiwillige Offenbachiade! Da kann man nur sagen: Das Fremde ist nur fremd, weil es dort auftritt, wo es nicht hingehört. Ein Rabbiner erzählte mir einmal, wie ein israelischer Kollege, der erstmals in Europa weilte, von der Synagoge aufgefordert wurde, doch bitte zum Ritus einen Gesang beizutragen, – worauf dieser in hebräischer Kontrafaktur die Eurovisionshymne anstimmte. Scheinbar ist das Exotische nur als Kopf- und Querstand definierbar, es ist der strahlende Auftritt des Unzuständigen. Wie das Öffnen irgendwann ver-tauschter Reisekoffer.

Die gespaltene Zunge

An keinem Werk hat der Wahlpariser Giacomo Meyerbeer länger gearbeitet als an seiner Oper «Die Afrikanerin». Über nicht weniger als 26 Jahre erstreckt sich die Komposition an diesem *œuvre ultime*. Es drängt sich darum die

Vermutung auf, dass das Schicksal einer in Europa gefangengehaltenen indischen Fürstin, die erst nach langem Exodus zu ihrer Insel voller Milch und Honig zurückkehren darf, nur schwer bewältigbare Gefühle in dem streng nach mosaischem Glauben lebenden Komponisten hervorrief. Unüberhörbar verkörpert sich in einer zentralen Arie des Werks (Beispiel 2) das «pays merveilleux» der Afrikanerin zum Gelobten Land. Trotz ausladender Bühnenpräsenz legt sich ein Schleier visionärer Entrückung über die Szene, gesponnen aus filigransten Instrumentationseffekten. So wird die exotisierte Sehnsucht verwoben mit dem jüdischen Heimweh eines sich in der Diaspora unaufhebbar fremd fühlenden Komponisten. Ist vielleicht deshalb die Geographie dieser Oper, die eine indische Prinzessin zur Afrikanerin deklariert, so verworren, weil dadurch auf ihrer Landkarte auch das Privatpalästina ihres Schöpfers Platz hatte? – Ausgelöst wird das lyrische Entzücken durch eine zum Ballett chiffrierte Gesellschaftstotale, in der die ganze Kultur der fernen Insel vorbeidefiliiert. So konkret und detailfreudig war



bis dahin noch kein aussereuropäisches Volk präsentiert worden. Aber mag das darin spürbare Verwandtschaftsgefühl Meyerbeers sich auch aus intimsten Quellen nähren, seine politökonomischen Gründe legen weitaus prosaischere Ursachen der Aneignung und der Privatisierung frei. Die koloniale Ausbeutung war veredelt worden, sie erweiterte sich im 19. Jahrhundert von der primitiven Plünderung zu marktwirtschaftlicheren Strategien. Die Kolonie als Absatzgebiet des sich rasch industrialisierenden Europa trat ins Blickfeld. Und um nicht überflüssigerweise Lockenwickler für Afrikaner oder Hausklingeln für Nomaden herzustellen, musste die Infrastruktur der okkupierten Völker halt etwas genauer untersucht werden. Im geschärften Blick, der da auf fremde Kulturen geworfen wird, vermischen sich auf eigenartige Weise Sehnsucht und Zersetzung. Auch davon kündigt unsere ariose Entzückung angesichts eines tropischer Utopia. Denn das Staunen ist dem nicht gerade zimperlichen Indienbezwiner Vasco da Gama in den Mund gelegt. Kaum verwunderlich, dass er die Insel im gleichen Atemzug als auferstandenes Paradies preist und sie seinem Staat zu schenken beschliesst. «Uns gehört dieses wiedergefundene Eden!», ruft er aus. Und der Musik Meyerbeers scheint sich ob dieses Janusblicks die Zunge zu spalten, und in die betont ätherische Instrumentation dieser Arie mischt sich behende der kriegerische Klang von Trompeten und Militärtrommeln. Er zeigt an, dass gerade im stärksten Verlangen die kommende Zerstörung sich kundtut. Ja, das war vielleicht das Verheerendste: dass auf ferne Horizonte ein europäischer Traum projiziert wurde. Nicht die Tatsache, dass diese Völker jenen überspannten Erwartungen nicht standhielten, war das Fatale, sondern dass diese Kulturen von vornherein zu Eldorados verfälscht wurden. Einem tödlichen Virus gleich befahl das Ideal das Reale.

Hohlräume zur Projektion von Sehnsüchten

Im Jahr 1833 transportiert ein Kamel ein kleines Klavier durch die Wüste, wohltemperiert in dieser Hitzegegend der Mikrointervalle. Das Instrument gehört einem jungen Franzosen (er ist das Gepäckstück eines weiteren Kamels), der, nachdem er das Proletariat von Paris mit seinen Kampfliedern nicht aufs Pflaster locken konnte, jetzt Trost in sandigen Oasen sucht. Bald werden ihm auch die Beduinen seinen Klimperkasten zerhauen, aber das wird *Félicien David* nicht davon abhalten, ihre Musik weiter zu erforschen. Elf Jahre danach ist er zurück in der Pariser Metropole und mit Notizbüchern bestückt, die für den Rest seines Lebens ausreichen werden. Dennoch wird die erste Ausbeute die ergiebigste sein, denn unser enttäuschter Revolutionär setzt die Wüste in Musik (*Beispiel 3*)! Der radikale Gestalter der Leere entpuppt sich dabei als Meister einer romantischen *minimal art*. Davids schier endlos perpetuierte Klangflächen fangen in ihrer scheinbaren Ungestaltetheit Naturereignisse ein mit einer Abstraktheit, die heute noch verblüffen kann, und die – Qualitätsfragen einmal hintangestellt – wohl nur mit

den Gemälden seines Zeitgenossen William Turner verglichen werden können. Hatte das Exotische, bevor es in reaktionäres Fahrwasser geriet, immer wieder als Tarnkappe für eine durchaus an die heimische Adresse gerichtete Kulturkritik fungiert, – hier, in Davids «Le Désert», wird es zur eigentümlichen Fährte zwischen revolutionärer Enttäuschung und auch salonmässig goutierbarem Fernweh. Das Sehnsuchtsvakuum genannt Utopie ist die Schleuse, durch die mehrere politische Umstürzbewegungen der Zeit in die Travestien einer Weltflucht hinüberpurzeln. Und was der resignierte Rebell da vormacht, treibt bald den Bürger zur Nachahmung. Im Laufe des jetzt einsetzenden Nahosttourismus nimmt das bis dahin so fahrig geschusterte *Simulacrum exoticum* in Form von Reisesouvenirs handgreiflichere (wenn auch nicht unbedingt sinnereffltere) Gestalt an. Man kleidet sich wie Muselmanen, wandelt den Salon in ein Beduinenzelt um und sehnt sich nach Haremsdamen und tunesischen Knaben. David belässt seine orientalische Projektionsfläche der Sehnsüchte so, wie sie am besten funktioniert, nämlich leer – so leer, wie es nur irgend geht. In Davids «Wüste» wächst es

LE DÉSERT

1^{re} PARTIE.

PIANO SOLO. ENTRÉE AU DÉSERT. FÉLICIEN DAVID.

ANDANTE. *ppp*

A l'aspect du désert l'infini se revèle
Et l'esprit exalté devant tant de grandeur
Comme l'Aigle fixant la lumière nouvelle
De l'infini sonde la profondeur

Au désert tout se tait et pourtant é mystère,
Dans ce calme silencieux
L'âme pensive et solitaire
Entend des sons mélodieux

Beispiel 3: Anfang von Félicien Davids «Le Désert» (Klavierauszug)

nicht, das ornamentale Gestrüpp, das in anderen babylonischen Gärten der Zeit so üppig ins Kraut schießt. Die wahre Exotik – Félicien David, dieser Weltverbesserer auf der Flucht, demonstriert es schlagend – ist die Kunst des *presque rien*, die klangvolle Errichtung von Hohlräumen.

Das Ohr hat seine eigenen Ansprüche, in der Ferne heimisch zu werden. Es ladet dem Kamel gern vertraute Klaviaturen auf den Buckel. Denn, offen gesagt, dem Ohr ist es schnuppe, wo es landet, es möchte nur, wenn auch für einen Moment, das Gefühl des Abhebens spüren. Und um richtig abzuheben, braucht es nunmal den vertrauten Ohrensessel, potzteufelnochmal! Tunlichst bringen die Komponisten ihre Fernreisen darum schon auf der Startrampe hinter sich, geflissentlich stecken sie dem Klangtouristen noch ein Pölsterchen untern Westpopo. Ein winziges Abheben und schon gerät die Gleichgewichtskammer hinter den Trommelfellen voll ins Rotieren. Den komponierenden Reiseleitern hat Grétry bereits zu Ende des 18. Jahrhunderts das jeden weiteren *travel service* obsolet machende Rezept klangtouristischer Heimbegleitung ins Logbuch geschrieben: «Ein vom Komponisten erfundener origineller Rhythmus sollte mehrmals im Verlauf des Werkes wiederholt werden; dann werden die Zuschauer die Illusion haben, dass die Chinesen, Türken oder Bewohner Japans so sprächen, und – werden zufrieden sein ...» In seiner *opéra comique* «La caravane du Caire» aber macht Grétry selbst, der schlaue Fuchs, die Gegenprobe aufs Exempel. Einen witzigen Auftritt lang stellt er den ganzen Exotismuskram kurzerhand auf den Kopf. Im zweiten Akt werden einem Pascha die mitunter bizarren Bräuche sämtlicher europäischer Musikstile vorgeführt. Deutsche, italienische und französische Sklaven flechten dem Potentaten ein Potpourri aus Klängen ihrer Heimat. Und damit das Ganze auch wirklich zum Spiegelbild abendländischer Kulturarroganz gerät, wird die Schatzkammer der europäischen Musik bezeichnenderweise dort aufgebrochen,

wo sie *per se* zu einem exotischen Warenangebot degenerieren muss, auf dem Bazar von Kairo nämlich.

Das Eigene als Fremdes – Fremdes als das Eigene

Exakt in jenem Augenblick, da im Jahr 1492 das europäische Haus endlich bestellt schien, da das Fremde, wie der Dreck beim Frühjahrsputz, vertrieben war, brach einer auf, das Fremde anderswo wieder einzuholen. Zielstrebig wagte Columbus das Verlorengehen, besteht doch die Essenz seiner Leistung gerade darin, weiter weggesegelt zu sein, als dass ihm heimzukehren noch möglich gewesen wäre. Diesen *point of no return* zu überschreiten, das scheint für die europäische Selbstfindung überhaupt der archimedische Punkt zu sein: Das Eigene muss sich immer wieder von sich selbst abnabeln, muss das Verlustiggehen, das Sichverlieren ins Unbekannte geradezu forcieren. Die westliche Identität braucht die fortwährende Gefährdung durch das Andersartige. Wohl nur so lässt sich erklären, warum die europäische Musik nirgendwo europäischer klingt als gerade dort, wo sie fremdgeht. Denn der musikalische Exotismus hatte immer nur vor, über seinen eigenen Schatten zu springen, das heisst: er musste und muss, als integraler Bestandteil der Selbstbestätigung, wie sein Ziehvater, der Kolonialismus, unabwendbar in die Massakrierung alles Fremden münden. Nur weil sich die akademischen Klangbotaniker mit einer schon an Verblödung grenzenden Beharrlichkeit die polit-ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen ihr Forschungsgegenstand überhaupt erst zu einem wurde, übersahen, blieben sie blind für diese gewiss etwas illusionslose Einsicht. So mussten die Damen und Herren der analytischen Zunft sich auf das Benoten von Noten beschränken, und da nun mal falsche Fragestellungen auch richtige Antworten um ihren Sinn bringen, entkam kaum einer der auf Authentizität abgeklopften Komponisten der Bewertung «ungenügend».

Auslöschung durch Aneignung

Wenn Karlheinz Stockhausen im Jahr 1966 mit «Telemusik» das Stethoskop erneut an das Fremde anlegt, löscht er die Ferne aus, indem er sie aufzeichnet. Die Aufnahmeköpfe, sie sind mit den Löschköpfen identisch. Welch wohlmeindende Löschaktion des kolonialen Feuers! Die Wasserschäden der späten, allzu späten Anteilnahme zersetzen den Tempel des Unbekannten ein weiteres Mal. Das Gerettete versumpft in der allumfassenden Aneignung, verwischt in seiner universalen Verfügbarkeit. Die Architektur dieser Weltmusik ist auf Treibsand gebaut. In dieser elektroakustischen Komposition klingt die Musik der Nichteuropäer wie mit extrem langer Brennweite herangeholt. «Telemusik» eben. Wie von einem Kurzwellenempfänger herausgefischt aus dem weltumfassenden Frequenzmeer. Zugänglich gemacht, aber zugleich im Äther-



schwirren untergehend, ungreifbar sich entziehend, zu Phantomtänzen auffordernd. Jetzt fangen die Rekonstruktionen an. Die Musik der anderen Kontinente ist Teil einer musikalischen Archäologie geworden. Die nicht-europäische Musik dringt durch eine Schleuse des Verstummens zu uns, geht durch einen Ozean der Stille. Bis sie, ach, «gereinigt» wieder auftaucht. Es ist, als ob die Klänge desinfiziert würden, als müssten ihnen das Blut und die Schreie abgewaschen werden. Was an unseren Stränden anspült, ist ein merkwürdig entwurzelter Klang. Wie das Flackern jener Sterne, die, obwohl seit langem verlöscht, noch leuchten, weil sie einmal Lichtjahre entfernt von uns sich befanden.

Die späte Adoration des Fremden gebärdet sich als Leichenschmaus. Tot muss es sein, bis wir in seiner Erstarrung das eigene Antlitz erkennen. Nanu, ihr Herrscher der Welt, sind wir denn Zombies, dass uns nur das Gestorbene ähnelt? Ist nur die *nature morte* unser zuverlässiger Spiegel?

Und war das wirklich alles? Ein Scherflein Chinoiserie, aus den Ruinen ganzer Hochkulturen gebrochen, ein Tröpfchen Pentatonik als Destillat blutiger Metzgereien, ein Büschelchen Stilblüten auf den Massengräbern unzähliger Völker? Muss wirklich so genau hingehört werden, bis inmitten der exotisierenden Maskerade, zwischen all den Glöckchen, näselnden Oboen und dem «barbarischen» Getrommel hin und wieder jener delikate Trauertone vernnehmbar wird, diese leise Erschütterung, die keine Richterskala registriert?

Das Inadäquate als Stilmittel des Protests

«Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage!» In diesem Warnruf gipfeln die «Chansons madécasses» von *Maurice Ravel*, die er im Jahr 1926 auf Gedichte eines, dem Vernehmen nach, ehemaligen Negersklaven fertigstellte. In Wirklichkeit dürfte es sich dabei – welch sinnige Ironie! – um eine geschickte Fälschung aus den Reihen der französischen anticolonialistischen Opposition handeln. Aber sage ich das nicht die ganze Zeit: dass unser Thema eines der kulturellen Travestie ist, des fortwährenden Rollentausches? Da treten müde Salonlöwen als edle Wilde auf, werben Indianer in Perücke und Jabot um Anerkennung und werden die Unterdrückten dauernd zu Glücksbringern uminstrumentiert. Also, warum soll da ausgerechnet der Protest gegen das alles *nicht* inszeniert sein? Nur so kann doch der Coup gelingen und Ravels jedes Detail delikatsisierendes Musizieren bisige Lieder der Anklage freisetzen. Erst der Zusammenbruch der Kolonialreiche nach dem Zweiten Weltkrieg hat Werke von ähnlich unmissverständlichem Engagement hervorgebracht wie das dieses surrogatsüchtigen Maskenspielers. Das Inadäquate wurde zum Stilmittel auch des Protests.

So modelte *Paul Dessau* christliche Passionsgesten zu einem Trauerakt für

den in westlichem Auftrag ermordeten kongolischen Marxisten Patrice Lumumba um; bediente sich Hans Werner Henze in «El Cimarrón» des Stils der US-amerikanischen *comic strips*, um einer Episode aus dem kubanischen Freiheitskampf Schlagkraft zu verleihen; und verfiel *Iannis Xenakis* ausgerechnet auf das zartbesaitete Cembalo, um in seinem «A l'île de Gorée» den in Ketten sich dahinschleppenden Negersklaven ein Klangdenkmal zu setzen. Auch der geschickteste musikalische Maskenbildner der Gegenwart, *Mauricio Kagel*, hat einige Kopfstände am Fusse der kolonialen Schutthalde ausgeführt. So das Hörspiel «Die Umkehrung Amerikas», oder «Mare nostrum», letzteres ein Stück instrumentalen Theaters, das die Parodierung der europäischen Eroberungssucht vielleicht etwas zu wohlfeil mit den Praktiken der Umweltverschmutzung verbindet. In «Exotica» jedoch, einem rein instrumentalen Stück für fünf Spieler, das ohne Zitat oder aussermusikalischen Hinweis auskommt, gelingt die zersetzende Unterwanderung uneingeschränkt hinterhältig, nimmt Kagel dort doch das Phänomen des «Exotismus» selbst auf die Schippe, diesen Schuhcreme- und synthetischen Baströckchenklang, diese musikalischen Wundpflaster, dort aufgeklebt, wo unsere Kultur sich bald eiternd an der aussereuropäischen rieb. Eine weisse Musik ist dabei herausgekommen, die sich schwärzer gibt als die der Schwarzen. Ein Übertrumpfen des Fremden mit gezinkten Karten setzt ein, eine Teufelsaustreibung nach streng homöopathischer Rezeptur, eine wahre Apotheose des falschen Tons.

Rekonstruktion des Fremden in der Imagination

Nach der erfolgreichen Ausrottung des Fremden in der realen Welt fängt seine Rekonstruktion im Lande der Imagination an. Und das beginnt früh genug:

1855, im Schatten jener ersten Musterchau des Imperialismus, genannt «Weltausstellung», komponiert *Jacques Offenbach* eine Kolonialismuspapodie, in der die damals schon absehbare restlose Vertilgung fremder Kulturen die Europäer dazu zwingt, in die exotische Lücke zu springen, sich Schlitzaugen zu ziehen und den Entenschritt zu üben. Und diese genüsslich durch den grünen Tee gezogene «chinoiserie musicale» in einem Akt nennt Offenbach in angemessenem Bistochinenisch «Bata-clan.» Die Intrige, erwartungsgerecht finster dank jener angeblich so typisch asiatischen Folklore der Grausamkeit, in der sich Despotenwillkür mit Hofintrigen und Palastrevolten potenziert, entgeht ihrem grimmigen Finale nur, weil alle Chinesen sich zu guter Letzt als – Franzosen entpuppen! Jawohl, samt und sonders, vom Kaiser Fé-ni-han bis hinab zum Bandenchef Ko-ko-ri-ko. Und auf einmal versteht der an der Nase herumgeführte Hörer, warum diese exotische Kraftmeierei die ganze Zeit so verdächtig nach Donizetti und Grand Opéra klang.



Es stimmt eben nicht, dass Völker sich friedlich kennenlernen, entdeckt wird das Fremde nur in der Zerstörung, und dank der Zerstörung. Die Juden haben wir auch erst dank Auschwitz schätzen gelernt. Unsere Juden, unsere Neger, unsere Indianer, ach, wie lieben wir sie mittlerweile! Nur die Asylanten noch nicht, aber das liegt einzig daran, dass die meisten von ihnen noch leben. Der Genozid, er ist unser bevorzugtes Vorspiel zum Liebesakt; das Kennenlernen, für uns ist es immer ein Nebenprodukt des Siegens. Wie ein Kind Einsicht gewinnt in das Unbekannte, indem es neugierig zerstört, gelangen auch wir erst mittels Vernichtung zum Verständnis. Was wir wissen, ist immer Rekonstruktion; Exotismus, somit ein Frankenstein'scher Akt, zusammengeflickt aus Leichenteilen zu einem künstlichen Du. Und was spricht das Monster? «Amahoulé.» – Na, sieh mal einer an, welch eine Überraschung: Auf einmal regt sich Mitgefühl in Gegenwart des selbstgebastelten Kauderwelschs dieser Retortenexoten. «Amahoulé», singen die Sklavinnen in Berlioz' «Trojaner», und was immer das heissen mag, es rührt uns eigentümlich an.

Das innere Kolonialreich

Nur das Nichtverstehen macht auf die Dauer wirklich betroffen. Stellen Sie sich bloss vor, die Japanerinnen in Puccinis «Butterfly» würden ihr Elend, statt es anrührend in den Kulissen vor sich herzusummen, verständlich verbalisieren – der ganze Abend wäre doch im Eimer! Nein, dann lieber: «Amahoulé midonaé», will sagen: gar nichts! Die Sprache des Nonsens ist die beredteste Anwältin der kolonialen Geknechteten. Denn auf Kauderwelsch, darauf verstehen wir uns, wir Europäer! Bramarbasiert es doch fortwährend in uns selber, schwätzt es doch geradezu exotisch empor aus diesem «dark continent», das jener Columbus der Seele mit Namen Sigmund Freud freundlicherweise für und in uns entdeckte. Und seitdem wissen wir: Je unverständlicher, desto ureigener spricht es aus einem heraus. Und ein ganzes Heer von Psychoanalytikern

und Therapeuten steht seither neben den Couches bereit, um, wie einst die Eroberer an fernen Gestaden, unser Gold gegen Spiegelchen und Glasperlen einzutauschen. – Nein, der Vergleich ist nicht zu weit hergeholt. Freud selber sah sich gern als Conquistador, als Kolonisator des innerpsychischen Kontinents, und schon Jean Paul sprach in einem der ersten Texte, welche die Existenz jenes Weltteils des Unbewussten in Betracht zogen, von «diesem wahren inneren Afrika». So betrachtet steckt in Offenharts «Ba-ta-clan», wo die Unverständlichen orakelnden Barbaren am Ende, wie aus der Hypnose, als Pariser aufwachen, ein zweiter, man kann schon sagen: tiefenpsychologischer Witz – wenn dieser auch dem Macher unbewusst unterlaufen sein mag (aber das dürfte in diesem Zusammenhang eh die angemessene Gemütsverfassung sein).

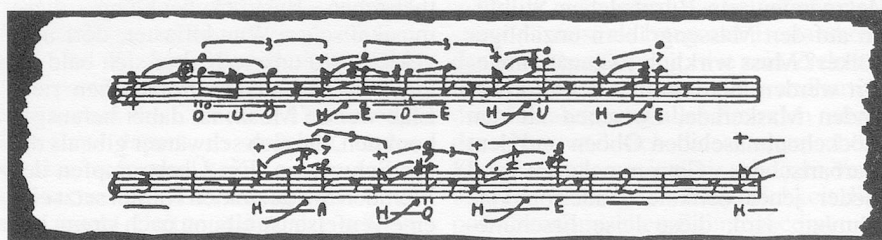
Absichtlich janusgesichtig, oder – um im Jargon des Zeitgeistes zu reden – zutiefst ambivalent ist das exotische Glasperlenspiel des Italieners *Giacinto Scelsi*, dessen höchst eigentümlichen Klangkontinent die Welt erst so spät entdeckte. Auch seine «Canti del Capricorno» (Beispiel 4) sind in einer jeder Verständlichkeit entzogenen Pseu-

«wahren inneren Afrika».

Aber es gibt ein Werk, in dem die hier beschworene Verschwisterung von Psychoanalyse und Exotik sogar explizit komponiert ist: das Ballett «L'Homme et son désir», das *Darius Milhaud* 1921 schrieb, und in dem der Mensch von seinen Wünschen direkt ins Gebüsch zurückkatapultiert wird, das Unterbewusstsein als schlagzeugbestückter Regenwald erscheint und das Verlangen – wie konnte es auch anders – sich in beredter Sprachlosigkeit artikuliert.

Das ehemals Eigene als Folklore

Klopffzeichen aus dem Herz der Finsternis, sie führten schon bei Joseph Conrad in seiner gleichnamigen Erzählung nur an die geographische Oberfläche im afrikanischen Dschungel, in Wahrheit aber in die inneren Abgründe der europäischen Psyche, dorthin, wo die Kolonialisierung der Kolonialisten ihren Anfang nahm. Antonin Artaud war eines ihrer prominentesten Opfer. Auch ihm sollte der innere Exot durch die Conquistadores der Psychiatrie mittels Elektroschocks ausgetrieben werden. Für einmal vergeblich. Der gebrochene Mann, der am 25. Mai 1946 endgültig aus der



Beispiel 4: Aus dem «Canto del Capricorno XVI» von Giacinto Scelsi

dosprache notiert, deren Phonetik bloss zum Schein fernöstlich eingefärbt ist. In Wirklichkeit klingt diese Musik aus einem doppelsinnigen Asien zum Okzident herüber. Das im Titel beschworene Sternzeichen des Steinbocks ist zweideutig: Als astronomisches Phänomen deckt es auf der äusseren Himmelskarte ein Gebiet ab, das, von Indien nach Zentralamerika verlaufend, ziemlich genau die Territorien des Kolonialismus umschliesst; aber zugleich grenzt es als astrologisches auf der inneren Sternkarte die Herrschaftsdomäne, das psychische Bleigebiet des Saturns ein. Und so berichtet das Stück von zwei Kolonialreichen auf einmal, von einem äusseren und einem inneren.

Die Gespenster, die den Urwald unserer Seele bevölkern, jene Nachtvölker, die der romantische Psychologe Carl Gustav Carus schon als die «Neger» des Unterbewussten ansprach (als hätten die sogenannten Primitiven ein Zwillingvolk in uns), tanzen, seit Freud das Bordbuch seiner Entdeckungsreisen eröffnete, zu ganz neuen, fremdartigen Klängen auf. Wie Signale aus einer Neuen Welt gerät der gestammelte Befund in *Arnold Schönbergs* Psychodrama «Erwartung», wo eine ausser sich geratene Protagonistin immer wieder feststellen muss, dass die schwarzen Gestalten ringsum bloss eigene Schattentwürfe sind. Projektionen aus dem

Klinik des Doktor Ferdière entlassen wurde, exorzierte stattdessen in einem gegentherapeutischen Gewaltakt den Normalbürger aus sich heraus, bis der Urwald seines Kopfes einen Mediziner freisetzte, dessen Sprache nicht viel mehr als den Wortschatz für Fäkalien mit einer europäisch-zivilisierten gemein hatte. Die Exoten siedeln nach Europa um, und wenn sie nicht unter uns wären, in uns stecken sie schon lange. Schaut uns doch an, wie lauter fremdes Volk hängen wir an den Theken der Imbissstuben und zapfen zerstreut unsere Fernsehtankstellen an. Die Kolonialisierung der Kolonialisten, sie hat längst begonnen, und nur Optimisten meinen, sie stehe kurz vor ihrer Vollendung. Das ehemals Eigene ist zu einer neu einzuübenden Folklore geworden. Die sogenannte Regionalkultur, die sozusagen im eigenen Vorgärtchen emporspriesst, dünkt einen bizarrer als ein Cheeseburger mit Coca-Cola. In unseren Köpfen legen die Multinationalen ihre Monokulturen an und erschöpfen dort, wie einst in den Kolonien, unsere Ressourcen und Bodenschätze. Welch heimtückische Rache! Der Rückschlag der Gewehre hat zuletzt auch die Schultern der Schiessenden zertrümmert. Witzig, wirklich: Wir sind die Indianer unserer eigenen Ausbeutungslust geworden.

Fred van der Kooij