

Bernd Clausen

# Der Echo Gegenlaut

## Zum Umgang mit dem Fremden in der musikpädagogischen Diskussion

Was Nutzen Meerfahrten bringt,  
ist zwar der Welt schon kund:  
Man führet so zu Uns,  
der fremden Länder Waaren  
Dem Nutzen folgt die Lust.  
Frag was vor Lust es gunnt?  
Der Echo Gegenlaut, antwortet dir:  
Erfahrung

Johann Jacob, 1672

In einem Textbuch aus dem England Charles II. ist Folgendes zu lesen:

*As the stage slowly darkens a dance is presented. Then a symphony is heard and the stage suddenly lights up, discovering a Chinese garden. The architecture, trees, plants, fruits, birds and animals are quite unlike those we know in our part of the world. There is a large arch through which can be seen other arches with close-trees and an arbour. Above a hanging garden rices in terraces surrounded by pleasant bowers, with a variety of trees and numerous strange birds circling about. From the topmost platform the water from a spurting fountain falls into a large pool.*

*Enter Chinese women and men.*

Circa sechs Minuten später ...

*Six monkeys suddenly appear from behind the trees and dance.*

Nachdem die Affen von einem Accelerando des Orchesters begleitet von der Bühne verschwunden sind, treten zwei Chinesinnen auf, den Einklang der Welt und den Triumph der Liebe preisend:

*„Hark! Now all things with one sound rejoice, And the world seems to have one voice.*

*Hark! The echoing air a triumph sings, And all around Cupids clap their wings.“*

Eine perfekte Szenerie, die wir, obgleich wir sie jetzt nicht sehen, mit eigener Vorstellungskraft leicht entstehen lassen können. Es ist ein anmutiger Ort, in den die Worte über die wohlgeordnete Welt und die Liebe hinein zu gehören scheinen. Doch besteht dieser Ort aus einer etwas ungewohnten Umgebung oder ge-

nauer gesagt, einer exotischen Umgebung. Das nach unserem Empfinden exotische Moment stellt sich durch die Beschreibung des Bühnenbildes ein, einen chinesischen Garten, und nicht zuletzt durch das heute fast kurios wirkende Auftauchen von sechs Affen, die zu tanzen beginnen.

1692 fand unter großem Beifall des Londoner Publikums in Dorset Garden die Uraufführung dieses Werks, einer Opera in fünf Akten mit dem Titel *The Fairy Queen* statt. Die Musik komponierte der damals 33-jährige Henry Purcell. Dem unbekanntem Textdichter gelang mit diesem fünften Akt eine interessante Zugabe zu der eigentlichen Vorlage, dem knapp hundert Jahre früher entstandenen *A Midsummer Nights Dream* von William Shakespeare. Der Blick in das Libretto offenbart aber, dass der Schreiber weit mehr an anderen Figuren interessiert zu sein scheint, als an den so genannten Hauptrollen, wie man sie aus der Shakespear'schen Vorlage kennt. Darüber hinaus verrät die Wahl des Titels für diese Oper, dass dem Textdichter sehr am feenhaften Moment des *Midsummer Nights Dream* gelegen ist. So sind es dann auch die Feen, die alle musikalischen Szenen der *Fairy Queen* einleiten.

Der geschilderte Akt beginnt mit dem anbrechenden Morgen, der die verworrenen Ereignisse der vorangehenden Nacht klärt. Die Liebespaare haben sich (wieder-)gefunden und der zweifelnde Herzog muss von den Feen überzeugt werden, dass die nächtlichen Abenteuer tatsächlich stattgefunden haben. Da erscheint unter den Klängen einer Sinfonia Juno auf ihrem Wagen: „Thrice happy



Eine Aufführung von Henry Purcells *The Fairy Queen* aus dem Jahr 1965 (in der Hauptrolle Margit Saad).

Foto: Sabine Toeppfer

lovers, may you be for ever free from that tormenting devil, Jealousy.“ Damit ist quasi das Motto gesetzt, nämlich das jener Liebe, die frei sein soll von jedweder Eifersucht. An dieser Stelle nun führt der Dichter die zuvor zitierte chinesische Szene ein, die bis zum Ende der Oper bestehen bleibt, und der auftretende Chinese stellt fest: „Thus the gloomy world at first began to shine.“ Er vergleicht also den anbrechenden Morgen und die glücklich Verliebten mit dem ersten Morgen, den die göttliche Allmacht werden ließ. Dieses Damals, dieser Augenblick des ersten Tages wird als der glückliche Moment beschrieben, in dem es keine Maßlosigkeit, keinen Stolz und keinen Ehrgeiz gab. Was hier geschieht, kann zum einen als die aus der antiken Rheto-

rik und der mittelalterlichen Poetik bekannte *Laudatio temporis acti* interpretiert werden, zum anderen als der *Locus amoenus* oder das Paradies vor dem Essen des Apfels vom Baum der Erkenntnis. Warum aber wählt der unbekannt Textdichter für das Finale dieser Oper ein chinesisches oder chinoisiertes Ambiente? Darauf scheint es auf den ersten Blick eine ganz einfache Antwort zu geben, die sich im Zeitgeschmack begründet findet: Die Vorliebe für exotische Beigaben, die den Zuschauer bezaubern, da sie ihn in ein fremdes Land entführen (und deshalb dem Theaterbetreiber ein volles Haus garantieren). Das Wissen um dieses ferne Land, von Marco Polo „Kathay“ genannt und etwa ab dem 16. Jahrhundert als „Sina“ bezeichnet, garantier-

ten Missionsberichte sowie die Berichte politisch motivierter Gesandtschaften. Die Beschreibungen riefen Staunen hervor, weil das Geschilderte so gar kein Pendant in der Lebenswelt des Europäers hatte. Hervorragend geeignet also für die Bühne! Und der Librettist scheint eine genaue Vorstellung davon zu besitzen, wie ein Bühnenbild, das einen chinesischen Garten darstellen soll, auszu-sehen hat: Die Tiere, Pflanzen und die Architektur sehen anders aus, als wir es aus unserer Umgebung gewohnt sind. Darüber hinaus ist *Fairy Queen* von seiner Anlage her schon ein verzaubertes Stück, die Geschichte durchwoben von magischen Elementen, Göttern, Elfen und dem geheimen Zauber der Nacht. Da reiht sich die Apotheose des letzten Akts, gesetzt in einen chinesischen Garten, hervorragend ein.

Anders formuliert: Mit dem chinesischen Garten im letzten Akt der *Fairy Queen* setzt sich das Magische, Zauberhafte fort in einer Art von Transformation des Zauberhaften in den Bereich des Exotischen. Denn das Ferne, das nicht Erfahrene, das nicht selbst Be-Griffene gehört in die Sphäre des Fantastischen. Und das ist das Thema der *Fairy Queen*.

### DAS EUROPÄISCHE CHINA DES JAHRES 1867

Mit diesem Beispiel hat es gar nichts Anrühiges auf sich. Kaum jemand würde auf die Idee kommen, den Librettisten oder gar Purcell einen Eurozentrismus vorwerfen zu wollen; vielleicht mit gutem Willen noch einen ästhetisch transformierten Eurozentrismus?

Anders scheint es dagegen gut 200 Jahre später mit einem anderen Exempel aus-zusehen. 1867 erscheint im Verlag Braun und Schneider, München, ein Bilderbuch mit dem Titel *Lustige Gesellschaft*. Verfasser ist Franz Graf von Pocci, Oberstkämmerer des bayerischen Königs. Es ist ein Bilderbogen der Fantasie, der verschiedene Gestalten aus den Märchen, der Vergangenheit und der Gegenwart auferstehen lässt und sie unter das erzieherische Diktum stellt: Seid erst fleißig, dann dürft ihr eurer Fantasie freien Lauf lassen. Jedem doppelseitigen Bild ist ein reimender Spruch zugesetzt, und da heißt es an einer Stelle zu den darüber stehenden Bildern:

Bilder und Text aus der *Lustigen Gesellschaft* von Franz Graf von Pocci



„Vor tausend Jahren schon sind die Chinesen / Gerade so wie heut zu Tag gewesen:  
Ein Jeder hatte einen Zopf / An seinem dicken Wackelkopf;  
Und keiner würd es jetzt auch leiden, / Wollt man ihm seinen Zopf abschneiden.“

Lässt man einmal die Möglichkeit beiseite, dass man diesen Absatz auch als romantische Ironie interpretieren könnte, so bleibt doch festzuhalten, dass sich eine ganze Reihe von Stereotypen in diesem Absatz wiederfinden lassen, von denen das Moment der Stagnation vielleicht eines der herausragendsten und ältesten ist. Bevor wir uns weiter mit diesem Gegenstand beschäftigen können, muss etwas zu dem Bilderbuch gesagt werden. Dort wechseln sich fremdländische Personen (übrigens werden auch Türken mit einem Spruch bedacht) mit anderen wirklichkeitsfernen Figuren ab. Es erscheinen Rotkäppchen, aber auch ein Ritter, Zauberer, Kannibalen und vieles mehr. Gemeinsam ist ihnen der Aspekt des Fernen, des nicht selbst Gesehenen und sogar des Exotischen. Die Chinesen, die hier zum Bereich des Exotischen zählen, werden mit den Attributen versehen, die Europa mit seinen Augen an ihnen zu erblicken glaubte. Für Pocci's Gesamtrahmen, der das Alte, genauer gesagt den Zauber des Vergangenen in seiner Bilderreise erstehen lässt, scheinen sie von daher wie geschaffen, denn die Chinesen haben sich, so Pocci, „seit tausend Jahren“ nicht verändert. Während in nicht-fiktionaler Literatur gerade dies den Chinesen als Negativum angekreidet wird, romantisiert Pocci im Gegensatz dazu diese Vorstellung mit dem Resultat, dass die Chinesen als Repräsentanten des dargestellten Vergangenen, Alten vereinnahmt werden und in einer Reihe mit Rittern, Zauberern etc. stehen.

Ich gehe einmal davon aus, dass sich eine empörte Verwunderung über Pocci beim Leser eingestellt hat. Diese geht

wohl einher mit einer Abweisung und vielleicht sogar der Kategorisierung des Gesehenen als rassistisch und eurozentristisch. Und in der Tat ist nicht nur die Bemerkung des Zopfabschneidens in den letzten beiden Versen aus heutiger Sicht mehr als despektierlich. Historisch gesehen gehört diese Anmerkung jedoch zum stereotypen Wissen der Zeit, obgleich die beschriebene Tracht den Han-Chinesen erst von den Mandschu (Qing) aufgezwungen wurde.

Aber, so könnte man fragen, warum weist man diese Darstellungen mit Vehemenz von sich und gibt dadurch zu erkennen, dass man über dererlei Sichtweisen schon hinaus sei? Dies würde doch voraussetzen, dass der Standpunkt Pocci's nicht nur als imperialistisch und eurozentristisch entlarvt sei, sondern vielmehr, dass der entrüstete Leser sich selbst einen anderen Standpunkt zu eigen gemacht hat; mit anderen Worten, der Eurozentrismus sei obsolet?

Tatsächlich reagiert kein Leser entrüstet, wenn der *Spiegel* von Japanern als „Arbeitsameisen“ spricht,<sup>1</sup> die Vereinigten Staaten andere Länder als „Schurkenstaaten“ bezeichnen durften und ähnliches mehr. Man horcht allerdings auf, wenn Lung Yingtai in einem nachdenklich stimmenden Artikel im gleichen Magazin anmerkt, dass „nach dem Bombardement auf die Belgrader chinesische Botschaft durch die NATO [...] die steinerwerfenden Chinesen ‚Mob‘ genannt, also zu Theaterrequisiten eines totalitären Regimes heruntergespielt [wurden]“.<sup>2</sup> Denn dann wird bewusst, wie wenig obsolet der Euro- und der Ethnozentrismus ist.

IN DER MUSIKPÄDAGOGIK ...

Und in der Musikpädagogik ist es doch noch viel komplizierter. Wenn Waldenfels in seiner Topologie davon spricht, dass ein Moment des Phänomens Eurozentrismus das Wunder bewerkstelligt, im Eigenen das Allgemeine und im Allgemeinen das Eigene wiederzufinden, dann kann man das auch für den Umgang der Musikpädagogik mit anderen Musiken nicht einfach von der Hand weisen. Diese rationale Bewältigung des Fremden, die das Fremde als Gegenstand betrachtet, auf den zugegangen wird, führt zweifellos in die Falle jedweder Form von Zentrismus. Das Fremde wird nämlich nicht als solches belassen, sondern es wird erneut versucht, dieses zu integrieren und zu instrumentalisieren. Aus diesem Blickwinkel sind auch die Modelle von Schütz eben kein Unterrichten von fremder Musik, sondern eine Instrumentalisierung und eine Verlängerung der Pop-/Rockmusikdidaktik. Sie bestehen aus der doppelten Argumentationskette:

- Verloren gegangener Rhythmus in der europäischen Musikgeschichte – Musik wird von Schülern in erster Linie erfahren als Bewegung und Rhythmus,
- afrikanische Musik als Vorläufer eben dieser Pop-/Rockmusik – afrikanische Musik aus diesen Gründen machen.

Waldenfels schlägt für den Umgang mit dem Fremden den Begriff Zwischenwelt vor, in dem sich das Individuum bewegt. Das hat auch Bedeutung für die Herangehensweise an das Fremde, denn das Fremde selbst ist kein Was, es ist das Worauf einer Antwort – und nichts weiter, wie Waldenfels formuliert.

Eine Musikpädagogik, die sich die Vermittlung fremder Musik zum Ziel setzt, muss sich nicht nur des Standorts, an dem dieser Diskurs ausgetragen wird, bewusst sein, sondern auch des unausweichlich zentristischen Standpunkts, der eingenommen wird, wenn das Fremde weiterhin als Gegenstand und als Was angegangen wird.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Auf japanisch: hataraki aki. Die Verwendung dieser Bezeichnung in Deutschland und Japan ist sprachwissenschaftlich noch nicht untersucht worden. Das Bemerkenswerte ist, dass auch die japanische Sprache dieses Wort verwendet, jedoch mit positiver Konnotation; vgl. *Spiegel* 13/2000.

<sup>2</sup> *Spiegel* 24/1999.

<sup>3</sup> Die hier essayistisch behandelte Problematik wird vom Autor in einer 2001 erscheinenden Veröffentlichung ausführlich und diskursiv aufgenommen.