

meLê yamomo

» DIE OPER UND DAS EXOTISCHE IN UNS«

Impulsvortrag zur Veranstaltung: Oper und Exotismus

Übersetzung aus dem Englischen

01 Vorab: Ein Kurzüberblick über die Migration der europäischen Oper nach Südostasien

Mein Buch »Sounding Modernities: Theater und Musik in Manila und im asiatisch-pazifischen Raum, 1869-1946« erzählt die Geschichte der Migration der europäischen Oper im neunzehnten Jahrhundert nach Südostasien, das weithin kolonialisiert war. Diese Geschichte beginnt mit einem zivilisatorischen Meilenstein, zu dessen Ehren eine der heute weltweit meistgespielten Opern komponiert wurde.

Die Eröffnung des neugebauten Suezkanals wurde 1871 mit der Uraufführung von Verdis »Aida« gefeiert. Mit dieser Abkürzung auf der globalen Dampfschiffroute war Liverpool, England nur noch 30 Tage von Singapur entfernt. Dies bedeutete, dass die Transportzeit von Kaffee, Zucker, Opium, Tabak und Hanf von den Kolonien nach Europa bis zu diesem Zeitpunkt in der Geschichte nie kürzer gewesen war. Dieselben Dampfschiffe brachten Nähmaschinen, Klaviere und auch Opernensembles nach Asien. Bereits 1865 ließ sich eine französische Opernkompanie für eineinhalb Jahre in Batavia (dem heutigen Jakarta) und Surabaya nieder, wo ganze Opernspielzeiten stattfanden. Das Ensemble blieb schließlich so lange in Niederländisch-Indien, dass es als niederländisches Opernensemble bezeichnet wurde, als es später in Singapur eintraf, um dort einige Tage zu spielen. Die Kompanie fuhr weiter nach Manila, um dort eine sechsmonatige Saison lang Opern aufzuführen. Im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert sollten mehrere weitere Opernensembles in ganz Asien gastieren. Sie führten Werke auf, die auch heute noch zum europäischen Repertoire gehören.

In Niederländisch-Indien wurden Gastspiele von Opernkompanien zunächst von der niederländischen Monarchie subventioniert. In den 1880er Jahren wurden die Kompanien jedoch zu kommerziellen Unternehmen, die sich ausschließlich durch den Kartenverkauf finanzierten. Das Geschäftsmodell der interkontinentalen Wander-Truppen wurde später von lokalen Ensembles, wie der äußerst populären Musiktheatergruppe »Komedie Stamboel« in der Stadt Surabaya, kopiert.

Von allen Kolonialmächten Südostasiens machten es sich vor allem die Franzosen zur Aufgabe, Opernhäuser zu bauen und ihre Theatersaisons zu finanzieren, indem sie die neuesten und modischsten Opern- und Operettenaufführungen aus Paris mitbrachten.

In Indochina baute das die Extravaganz liebende französische Imperium so drei Opernhäuser: 1897 die Oper von Saigon, 1911 das Opernhaus von Hanoi und 1912 das Opernhaus in Haiphong.

In Singapur traten bis zur Eröffnung des Victoria-Theaters 1905 oft Gastensembles in der Stadthalle auf. In Bangkok wurde das frühe Interesse an der Oper von König Rama VI Vajiravudh geweckt, der als Student in Europa diese Kunstform kennen lernte. Während seiner Regierungszeit als König inszenierte er selbst 1918 Pietro Mascagnis »Cavalleria rusticana«. Später verlagerte sich das königliche Interesse auf die Schaffung einer indigenen Musiktheaterform, dem Likhay.

Nur in Manila waren die Opernensembles in der Lage, mit vollen Orchestern aufzutreten. Durch seine 300 Jahre der kolonialen Beziehungen zu Spanien und engen Verwobenheit mit der katholischen Kirche pflegte Manila im 19. Jahrhundert etwa zehn Stadt- und Kirchenorchester, die wiederum die Opernensembles, die in der Stadt gastierten, begleiteten. In den 1890er Jahren wurden auch lokale Chorsänger und Tänzer eingestellt. 1887 wurde in Manila ein lokales Opernensemble gegründet, das mit Donizettis »Linda de Chamonix« eröffnet wurde. Im Jahr 1902 wurde die erste philippinische Oper mit dem Titel »Sangdugong Panaguinip« oder »Geträumte Allianz« uraufgeführt.

Diese globale Migration der Oper faszinierte mich so sehr, dass ich ein ganzes Buch darüber geschrieben habe. Mich interessiert, wie die Oper genutzt wurde, um Hierarchien innerhalb der Kolonien zu schaffen. Aber auch, wie die Filipinos, Indonesier, Thailänder und Vietnamesen diese Kunstform annahmen und sie für ihre nationalen Interessen nutzten. Darüber könnte ich noch lange sprechen. Dies ist jedoch nicht das Thema meines heutigen Hauptvortrags.

02 Oper als exotische Kunstform und Oper als exotistische Kunstform

Ich bin meLê yamomo. Ich bin Assistenzprofessor für Theater- & Performance Studies an der Universität Amsterdam. Ich komponiere auch Musik und mache Theater, das die Möglichkeit der »Entkolonialisierung unserer Ohren« erforscht. Bevor ich nach Europa kam und Akademiker wurde, hatte ich eine bescheidene Karriere als Opernregisseur in Manila, wo ich die Gelegenheit hatte, die philippinische Erstaufführung von Ravels »L'Enfant et les Sortileges« zu inszenieren.

Heute werde ich über das Thema Oper und Exotismus in meinen beiden Funktionen als Theater- und Musikhistoriker und als Theatermacher sprechen. Wenn wir über die Oper und ihre exotischen Gedankenwelten sprechen, sprechen wir auch über die Verstrickungen der Oper mit der langen Geschichte des Patriarchats und des Kolonialismus.

Das Thema des diesjährigen Festivals ist die Untrennbarkeit von Orient und Okzident. Vor diesem Hintergrund tauchen wir in der heutigen Diskussion in das zweiseitige Thema von Exotik und Oper ein. Zweiseitig, weil die Oper als Kunstform nicht nur von einigen wenigen Künstlern¹ und Denkern in Europa selbst als exotisch und fremd empfunden wird. Wir kennen beispielsweise die Meinung des russischen Schriftstellers Leo Tolstoi über die Opernkunst,

¹ Die englische Grammatik verwendet nur ein Geschlecht. Selbstverständlich sind alle vorstellbaren Geschlechter bei allen folgenden, in der männlichen Form verwendeten, Substantiven eingeschlossen.

ausgedrückt in der Romanfigur Natascha Rostowa in Krieg und Frieden. Ich zitiere aus dem Roman:

»All das erschien Natascha grotesk und erstaunlich. Sie konnte der Oper nicht folgen und nicht einmal der Musik zuhören, sie sah nur die bemalten Prospekte und die seltsam gekleideten Männer und Frauen, die sich in diesem strahlenden Licht so merkwürdig bewegten, sprachen und sangen. Sie wusste, was das alles darstellen sollte, aber es war so anmaßend falsch und unnatürlich, dass sie sich zuerst für die Schauspieler schämte und sich dann über sie amüsierte. Sie schaute in die Gesichter der Zuschauer und suchte in ihnen dasselbe Gefühl der Lächerlichkeit und Ratlosigkeit, dass sie selbst erlebte, aber sie schienen alle aufmerksam zu verfolgen, was auf der Bühne passierte, und drückten dabei eine Freude aus, die Natasha vorgetäuscht schien.«

Tolstoi war der harschen Meinung:

»Es ist überraschend, dass Menschen, die älter als sieben Jahre alt sind, das ernsthaft ansehen können; dennoch sitzen Tausende von quasi kultivierten Menschen und hören und sehen es aufmerksam zu und sind entzückt.«

Der deutsche Philosoph Theodor Adorno argumentierte in den 1930er Jahren, dass:

»...die Oper aufgrund ihres Stils, ihrer Substanz und ihrer Haltung mit den Menschen, für sie eigentlich gemacht war, nichts mehr gemein hatte; ihre präventösen Formen konnten die dafür erforderlichen Mittel unmöglich rechtfertigen. Schon damals war es unmöglich zu glauben, dass irgendein Publikum fähig war, die antirationalistischen, antirealistischen Anstrengungen zu unternehmen, die die Stilisierung der Oper erforderte[...]. Die Reduzierung des gesamten aktuellen Repertoires [...] auf höchstens fünfzehn Titel [...] bestätigte nur die Versteinerung der Institution.«

Dem gegenüber fasst der Opernforscher Nicholas Till treffend zusammen: *»[...] dass die Oper sich ihrer eigenen Exotik nicht entziehen kann, nachdem sie in ihrer Geschichte so eng mit dem Exotischen verbunden war.«* Der deutsche Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ein Liebhaber der italienischen Oper, hält die Idee der Oper und des Exotischen für untrennbar miteinander verbunden. Er plädiert dafür, dass die besten Opern uns *»[...] in die Stimmung versetzen sollten, in der wir sind, wenn wir die Märchen aus ›1001 Nacht‹ lesen.«*

Darstellungen exotischer Charaktere aus dem Nahen Osten und Afrika werden in den Opern oft von orientalisierten, musikalischen Ornamenten begleitet. Charaktere, die einem dabei sofort in den Sinn kommen sind der Mohr Monostatos in »Die Zauberflöte«, die »Zigeunerin« Carmen in Bizets gleichnamiger Oper, Selim, Zaida und Albazar in Rossinis »Il Turco in Italia«, um nur einige zu nennen. Im 19. Jahrhundert, mit der Intensivierung der Reisetätigkeit durch den Fortschritt in der Verkehrstechnik, erweiterte sich der vorgestellte Orient weiter gen Osten, so gehören auch Lakme aus in Delibes' gleichnamiger Oper oder Cio-cio-San aus Puccinis »Madama Butterfly« zum exotisierten Personal der Oper – ebenso wie das gesamte Universum von Puccinis »Turandot«.

Im Zeitalter der Entdeckungen und der Imperien entstanden, ist die Oper eng mit der Geschichte Europas verstrickt und ein Versuch, sich selbst durch Opernhelden zu verstehen. Die Oper spiegelt historisch die Werte der Oberschicht, des Patriarchats und Westeuropas wider. Die Kunstform entstand aus der ethnozentrischen Perspektive ihrer überwiegend weißen und männlichen Komponisten, Librettisten, Impresarios, Regisseure, Dirigenten und Bühnenbildner. Das Bestreben, Europas künstlerische, moralische und politische Überlegenheit zu manifestieren, erforderte die Imagination und Konstruktion seines Gegenbildes im exotischen »Anderen«, die durch den kulturellen Kanon verbreitet werden konnte.

03 Die Botschaften der Oper und für wen sie bestimmt sind

Die bildende Kunst, Literatur und Oper haben uns ein reiches Oeuvre hinterlassen, das die grundlegendsten Äußerungen der menschlichen Existenz erfasst. Und wie Museen und Bibliotheken, sind Opernhäuser Endlager dieses intellektuellen und künstlerischen Körpers der Geschichte. Diese kulturellen Praktiken umspannen Jahrzehnte künstlerischer Gestaltung und sie zu wiederholen ist Teil dessen, was Kulturwissenschaftler wie Edward Said und Gloria Wekker das »kulturelle Archiv« nennen. Wekker erklärt das kulturelle Archiv als

»verortet in vielen Dingen, in der Art wie wir denken, Dinge tun und die Welt betrachten, darin was wir (sexuell) anziehend finde, darin wie unsere emotionalen und rationalen Systeme organisiert und miteinander verbunden sind. Vor allem befindet es sich zwischen unseren Ohren und in unseren Herzen und Seelen.«

Sie führt weiter aus, dass das kulturelle Archiv »ein Speicher für Erinnerungen« in den Köpfen und Herzen der Menschen in den Metropolen ist, dessen Inhalte ebenso unausgesprochen in den Verordnungen der Gesellschaft und Regeln der Populär- und Sexualkultur, im »gesunden Menschenverstand« und Alltagswissen verortet sind – und all das schließlich auf 400 Jahren Imperialismus fußt.

Ausgehend von Gloria Wekker, die Ästhetik unter dem Einfluss und Zwang von Politik und Wirtschaft untersucht, möchte ich nun über die ökonomischen Aspekte des Verhältnisses von Oper und dem »Anderen« nachdenken.

Ich kehre kurz zu einer Szene aus meinem Buch »Sounding Modernities« zurück, die sich am 10. Januar 1885 in Manila ereignete. Ein gastierendes, italienisches Opernensemble spielt eine Saison lag am Teatro de Tondo. In der Lokalzeitung erschien eine Anzeige für die abendliche Aufführung: *»Wer die Aufführung von der Straße aus verfolgt, zahlt nur eine Peseta, die Zuhörer in Kutschen jedoch die Hälfte des Eintrittspreises«*. Wer darf »Faust«, »Carmen«, »Lucia de Lammermoor« im kolonialen Manila sehen? Wir erfahren aus dieser Ankündigung, dass die armen indigenen Filipinos, die sich die Eintrittskarten für die Oper nicht leisten konnten, vor den Opernhäusern standen und sich die neuesten populären Arien auf den Straßen anhören wollten; zumindest bis die Produzenten anfangen, die Lauschenden für das kostenlose Anhören zur Kasse zu bitten.

Auch heute noch, nachdem ich ein Buch über die Geschichte der Oper geschrieben habe, obwohl ich Abonnent der Berliner Opernhäuser war und obwohl ich als Theatermacher an der Entstehung von Opernaufführungen beteiligt war, sehe ich mich manchmal immer noch als unerlaubt Lauschenden, der die schönen Arien auf der anderen Seite der Territorialmauern der Oper hört. Daher bin ich heute als Künstler, dessen Geschichte mit der Opernkunst verflochten ist, weniger am ästhetischen Status quo der Oper interessiert, die »den Anderen« immer außerhalb ihrer Mauern lässt. Als Wissenschaftler of Colour interessiert mich, wie ein Neudenken des Zusammenhanges von Mensch, Politik und Produktion auch in der Oper eine Ästhetik hervorbringen kann, die integrativer und demokratischer ist.

Kehren wir zurück zum Produktionsaspekt: Wenn wir darüber nachdenken, lade ich uns ein, auf das siebzehnte Jahrhundert zurückzublicken und die Barocktheater erneut zu besuchen, die es ermöglichten, uns die spektakulären Welten vorzustellen, die die Oper damals zu sehen und zu hören ermöglichte. Diese Theater verkörperten die Ästhetik des Zeitalters der Aufklärung, des Zeitalters des Imperialismus. Wir sehen eine fantastische Inszenierung, die von Theatermaschinen und Bühnenarbeitern ermöglicht wird, die wiederum außerhalb des Rahmens des Proszeniums verborgen sind.

Mit der Zeit wuchs unser Hunger nach dem Spektakel proportional zu unserer Fähigkeit, die oft billige Arbeitskraft zu verbergen, die uns diese extravaganten Unterhaltungen ermöglichte. Wir haben nun diese Zaubertricks der alten Zeit geerbt und auf heute übertragen. Wir erfreuen uns an luxuriöser Mode, exotischen Delikatessen und technisch anspruchsvollen Mobiltelefonen zu unserer Belustigung - während wir die billigen und prekären Arbeitskräfte, die sie herstellten, vergessen. Die entrechteten Arbeiter verstecken sich hinter den Proszeniumsbögen unserer neoliberalen kapitalistischen Medien und hinter den Mauern einer fremdenfeindlichen Einwanderungspolitik, die Bewohner ehemaliger Kolonien daran hindert, in die extravaganten imperialen Metropolen zu gelangen.

Auch heute noch sind Arbeitshierarchien und Vergütungen in allen Branchen und Disziplinen, einschließlich Kunst und Kultur, ein relevantes Thema. Implizite rassistische Annahmen bestimmen immer noch die Frage des Zugangs zu bestimmten privilegierten Arbeiten. Der Kunstwelt mangelt es nach wie vor an Vielfalt. Das künstlerische Personal in Westeuropa zum Beispiel besteht immer noch überwiegend aus weißen Europäern. Obwohl viele Künstler unterschiedlichster Herkunft bereits erfolgreich Konservatorien und Kunsthochschulen absolviert haben, sind ihre Möglichkeiten in Kunst und Kultur, einschließlich der Oper nach wie vor begrenzt. Wir stehen daher vor zwei Herausforderungen: durch einen Prozess der Entkolonialisierung den systematischen und institutionalisierten Rassismus zu bekämpfen und die Erfolge aus diesem Kampf auf die Chancengleichheit in künstlerischer Arbeit übertragen.

04 Fallbeispiel 1 – »Les Indes Galantes« (Opera Bastille)

Wenn wir über die Rolle der Oper in unserer heutigen Gesellschaft nachdenken, lade ich uns nun ein, einige aktuelle Produktionen zu betrachten z.B.: »Les Indes Galantes« (Jean-Philippe Rameau) an der Opera Bastille, »Faust« (Charles Gounod) an der Niederländischen Nationaloper und »Echoing Europe« (meine eigene Produktion) im Ballhaus Naunynstraße in

Berlin. Ich möchte, dass wir uns anschauen, wie diese Inszenierungen die Konfrontation des modernen Selbst mit dem exotischen Anderen der vergangenen Jahrhunderte angehen. Wer ist heute das Selbst und wer ist das Andere? Was ist vertraut und was ist heute exotisch? Wie stellen sich die Oper der Vergangenheit und das Musiktheater der Zukunft eine postkoloniale und eine postmigrantische Welt vor?

Letzten Oktober besuchte ich das Forschungszentrum für Ethnomusikologie in Paris, um die Aufnahme des kambodschanischen Pinpeat-Orchesters während der Exposition Universelle im Jahr 1900 zu studieren. In dieser Zeit sah ich »Les Indes Galantes« in der Opera Bastille. Die Oper, die 1735 uraufgeführt wurde, zeigt die französische Vorstellung von drei verschiedenen Indiens: Türkei, Nord- und Südamerika und Persien durch die Barockmusik von Jean-Philippe Rameau. In seiner Inszenierung drängt uns der Regisseur Clement Cogitore, die Exotisierung der imaginären Indiens mit der Multikulturalität des heutigen Paris zu konfrontieren. Im heutigen Paris der Postmigranten befindet sich das exotische Andere nicht in einem fernen Land. Der Andere befindet sich im Herzen des Selbst. Der Choreograf Bintou Dembélé verwandelte das »Ballett der Wilden« in eine elektrisierende Straßentanz-Schlacht der Crump-, Vogue- und Hip-Hop-Community, zeitgenössische Tänze, die in Schwarzen Communities oft die täglichen Kämpfen in ihrer Heimatstadt thematisierten. Im postkolonialen Paris sind das Selbst und das Andere die zwei Seiten derselben Medaille, die sich bei der Definition desselben Selbst gegenüberstehen.

05 Fallbeispiel 2 – »Faust« (Niederländische Nationaloper)

Aufgrund der CoVid19-Krise hat die Niederländische Nationaloper ihr Eröffnungstück der Herbstsaison, Arrigo Boitos „Mefistofele“, abgesagt. Während das Coronavirus die älteren Mitglieder unserer Gesellschaft und diejenigen mit Vorerkrankungen bedroht, gefährdet das gleiche Virus auch Opernhäuser – alte, vorerkrankte Institutionen – in ihrem Kampf ums Überleben. Mit Hartnäckigkeit und kritischer Kunstfertigkeit schaffen die junge Theaterregisseurin Lisenka Heijboer-Castañon und der Musikregisseur Manoj Kamps jedoch ein neues Musiktheaterstück, »Faust«, um das Herz der Opernsaison am Schlagen zu halten. Das Stück lauscht mit einem Stethoskop nach dem Übel und treibt den Teufel des Wiederauflebens von Frauenfeindlichkeit und Rassismus im neoliberalisierten Europa aus. Lisenka Heijboer-Castañon, die von niederländisch-peruanischer Abstammung ist, setzt sich als Opernregisseurin stark mit dem Patriarchat im Opernkanon auseinander. Manoj Kamps, der aus einem niederländisch-sri-lankischen Elternhaus stammt, interpretiert das klassische Konzert- und Opernrepertoire mit queeren und interkulturellen Perspektiven neu. Gemeinsam hinterfragen sie den von Faust angestrebten vermeintlichen Universalismus aufklärerischen Wissens. Sie richten ihre Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Körperarchive aus verschiedenen Kulturen als Quellen eines alternativen Verständnisses. Sie betrachten die holländische Opernbühne als ein Palimpsest, in dem sich Schriften und Neuschreibungen von Geschichten innerhalb der Vielfältigkeit des postkolonialen Bewusstseins überschneiden.

06 Fallbeispiel 3 – »Echoing Europe – Postcolonial Reverberations« (Ballhaus Naunynstraße)

In der letzten Fallstudie möchte ich über eine Arbeit nachdenken, die ich im Ballhaus Naunynstraße in Berlin gemacht habe. Im Jahr 2018 erhielt ich ein künstlerisches Stipendium aus den Mitteln des Europäischen Kulturfonds des Kulturministeriums des Landes Berlin, um ein Musiktheaterstück über die Sammlung des Berliner Phonogrammarchivs und des Lautarchivs der Humboldt-Universität zu schaffen.

In dem Ballsaal aus dem neunzehnten Jahrhundert habe ich ein klanggeschichtliches Museum eingerichtet, in dem alte Tonaufnahmetechniken, Abspielgeräte und Tonträger ausgestellt wurden. Die Ausstellung zeigte Gegenstände aus Südostasien, die aus Klangmuseen und -archiven in Berlin und in den Niederlanden stammen. Dies ist das Szenario, in dem sich »Echoing Europe« abspielte. In diesem Museumsraum konnte das Publikum umhergehen und die ausgestellten Objekte sehen, einen kuratorischen Vortrag über die Ausstellung hören und den historischen Aufnahmen lauschen.

In den imperialen Zentren Europas dienen die anthropologischen und ethnologischen Museen als Mausoleen der Trophäen ihrer kolonialen Plünderungen. »Echoing Europe« war eine Intervention zur Wiederbelebung und Auseinandersetzung mit den Epistemen dieser zurückgezogenen Objekte, der zum Schweigen gebrachten Kolonialgeschichte.

Innerhalb dieser dramaturgischen Prämisse erlaubte mir dieses Stück auch, die Materialität des Klangs und die Medialität meines zuhörenden kolonisierten Körpers zu untersuchen. Im Entstehungsprozess befand ich mich in den Verstrickungen von Ton geben und Hören, von Sprechen und Schweigen.

Zu Beginn des Entstehungsprozesses dieses Stückes habe ich über die Frage der Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak nachgedacht: »Can the subaltern speak?« (»Kann das Untergeordnete sprechen?«) Die Arbeit an diesem Projekt brachte mich dazu, mich mit meinen eigenen Privilegien und Marginalisierungen als Künstler und Akademiker, der in Kolonialkontexten aufgewachsen ist und heute als Postmigrant in der Hauptstadt einer ehemaligen Kolonialgroßmacht lebt, zu konfrontieren. In diesem Stück fragte ich mich: Ist es jemals möglich, aus den Institutionen des Imperiums heraus zu dekolonisieren? Wenn ich versuche Subalterität/Andersheit innerhalb der Sprache der eurozentrischen akademischen und institutionellen Kunst zu beleuchten, bin ich dann nicht einfach ein Komplize des Kolonialismus?

07 Ausblick

Als Anstoß für zukünftige Debatten möchte ich abschließend einige Fragen und Herausforderungen formulieren:

Welche Rolle spielen die zeitgenössischen Operninstitutionen – die oft den bedeutendsten Teil des öffentlichen Kunstbudgets erhalten –, wenn sie sicherstellen sollen, dass ihre Rolle

nicht nur darin besteht, die Kunstform zu erhalten und zu verewigen, sondern auch sicherzustellen, dass sie für alle Mitglieder der Gesellschaft, der sie dient, relevant bleibt? Wenn die Theaterbühne der Ort ist, an dem wir die Utopie unserer Gesellschaft einstudieren, wie können dann Operninstitutionen und Künstler sicherstellen, dass das Szenarium, das sie einstudieren, wirklich gleichberechtigt, demokratisch und postkolonial ist – wo alte Strukturen patriarchaler und kolonialer Unterdrückung vollständig ausgerottet wären?

Das zwanzigste Jahrhundert war geprägt von einem Umdenken, dem das Wort »Post« vorangestellt wurde. Es war die bewusste Markierung des Endes und das Überschreiten des Zeitalters der Moderne, des Kolonialismus und der Migration in die Postmoderne, den Postkolonialismus und die Postmigration; intellektuelle Wendungen bauten auf Polemiken gegen frühere Gesellschaftssysteme auf.

Wie sollen wir nun das einundzwanzigste Jahrhundert, mit seinen aufgelösten Gegensätzen, neu überdenken? Wie können wir ein Verständnis der Welt jenseits des moralisch überlegenen Selbst und des exotischen Anderen bilden, wenn wir wissen, dass sie gleich sind? Wie begegnen wir dem Orient und dem Okzident, dem Imperialisten und dem Kolonisierten, dem Weiblichen und dem Männlichen als Gegensätze, die Teil von uns sind? Und wenn sich die Gelegenheit zur Macht und auf Privilegien bietet, wie werden wir uns dann, mit diesem neuen Bewusstsein, verhalten?