

Ein Stück wie das im Film eine große Rolle spielende „Ave Maria Guarani“ kann in seiner Bedeutung nur adäquat erfasst werden, wenn man nicht nur verbal erfährt, dass es alte Kirchenmusik nachahmt, sondern wenn man aufgrund vorgängiger Hörerfahrung und Vertrautheit mit dem Kontext dieser alten Musik schon eine Beziehung zu ihr aufgebaut hat. Das intertextuelle¹ Spiel der Musik, die immer Musik über Musik ist, erfordert einen Unterricht, der solche Hörhorizonte bereitstellt, einen Gegenstand von verschiedenen Perspektiven / Kontexten aus betrachtet.

Zu dem intertextuellen Spiel, das der Komponist in seinem Werk spielt, gehört als Pendant das Wahrnehmungsspiel auf der Rezipientenseite. Bedeutung wächst dem Werk in der Rezeptionsgeschichte, der Rezeption des Einzelnen und durch den situativen Kontext zu. Daher muss das Subjekt (der Lernenden und Lehrenden) dem Gegenstand gegenüber ins Spiel gebracht werden. Das erfordert Variabilität im methodischen Vorgehen. Wenig geeignet ist z. B. das übliche Verfahren, erst das ‚Ganze‘ – im vorliegenden Fall wäre das die für den Einstieg ausgewählte Filmszene - (nach einer den Kontext und Inhalt vermittelnden Einführung) vorzuspielen und es dann – so empfinden es leicht die Schülerinnen und Schüler – zu ‚zerpfücken‘. Bei dieser Vorgehensweise werden zu schnell zu viele Dinge als selbstverständlich akzeptiert, und man versteht gar nicht, was es nach dem eindrucksvollen Erlebnis des Filmausschnitts noch alles zu fragen gibt. Es gilt, Differenzen zu schaffen, die die Wahrnehmung stimulieren, die Neugier wecken, das Mitdenken des Subjekts fordern und zugleich die Sache, den Gegenstand, offenhalten, ihn nicht vorschnell auf katalogisierende Begriffe bringen und damit sozusagen ‚erledigen‘.

Besonders geeignet sind vergleichendes Hören/Analysieren und Verfahren, die man früher (im Berliner Didaktik-Modell von 1965) „elementenhaft-synthetisch“ nannte. Die gewählte Szene (DVD² 0:38:36-0:42:35), in der die Kernbotschaft und das Kernmaterial besonders plastisch in Erscheinung treten, sollte also nicht gleich im Film gezeigt, sondern in ihren Bestandteilen nach und nach erarbeitet werden. Wenn man zuerst ein eigenes Verhältnis zur Musik der Szene aufgebaut hat, wird man viel bewusster und aufmerksamer die Verbindung mit der Bildebene erleben. Idealtypisch sollte man sogar hinter die Einspielung, die ja auch schon eine Fremd-Interpretation ist, zurückgehen und sich dem musikalischen Material in seiner Skelettform am Klavier und am Notentext nähern. Dadurch werden die eigene Fantasie und das eigene Denken gefordert, und der Unterricht wird von selbst ‚problemorientiert‘ im guten Sinne.

Die Musik des gewählten Filmausschnitts entspricht im wesentlichen den beiden CD-Tracks³ „Gabriel’s Oboe“ und „Vita nostra“. Die transkribierten Ausschnitte⁴ aus diesen beiden Stücken werden am Klavier vorgespielt. Sie werden von den Schülern (ohne Kenntnis der Titel und des Kontextes) als gegensätzlich eingestuft:

Gabriel’s Oboe (CD-Track 0:15–1:07)



(Bild 2)

¹ Der aus der Literaturtheorie stammende, 1969 von Julia Kristeva geprägte Begriff Intertextualität bezeichnet das Phänomen, dass literarische Texte in dauerndem Dialog mit anderen Texten stehen. Sie sind nur möglich durch Vorgängertexte, die sie aufgreifen, in Frage stellen, variieren usw. Auf die Musik läßt sich eine solche Sichtweise sehr gut übertragen.

² DVD „The Mission“, EuroVideo 21559

³ CD „Ennio Morricone. The Mission“, CDV 2402, 257994, rec. 1986

⁴ Da Morricone seine Filmmusiken nicht in Notenform veröffentlicht, ist man auf eigene Transkriptionen angewiesen, die sich aber in einigen Fällen auf (allerdings unzureichende und fehlerhafte) Midi-Dateien aus dem Internet stützen können.

Vita nostra (CD-Track 0:49–1:25)

The image shows a musical score for the piece 'Vita nostra'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is: 'Vi - ta vi-ta no - stra tel-lus no - stra vi-ta no - stra sic cla - mant'. The second system of lyrics is: 'vi - ta vi-ta no - stra tel-lus no - stra vi-ta no - stra'. The piano accompaniment features a simple, repetitive rhythmic pattern of eighth notes.

(Bild 3)

melodisch – rhythmisch
gefühlvoll – tänzerisch
legato – staccato
kompliziert – einfach
romantisch - exotisch
usw.

Es werden auch Bilder (Assoziationen) genannt, die die Musik dem Hörer nahelegt. Sie abzurufen ist sehr wichtig, wenn man später die Rolle der Musik und der eigenen Hörprädispositionen reflektieren will. Evtl. kennen einige Schüler den Werbespot der GMC („The Global Movement for Children“), einer Bewegung, die sich weltweit für die Rechte der Kinder einsetzt und dabei das Vita-nostra-Thema als Musikunterlegung benutzt.



(Bild 4)

In diesem Fall ist die Rezeption der Musik stark festgelegt: das Vita-nostra-Thema gerät hier leicht in die Nähe einer Musik der Kinder, Unmündigen, Schutzbedürftigen.⁵

Auch der vergleichende analytische Ansatz selbst, so unverzichtbar er als erster differenzierender Angang ist, führt zu solch plakativen Wertungen, konkret zur Abwertung des Vita-nostra-Themas. Ein Gegensatzpaar wie „kompliziert/komplex – überschaubar/einfach“ beinhaltet implizit eine Wertung, auch wenn das nicht gewollt ist. Es gibt eben keine vorurteilsfreie, ‚reine‘ Beschreibung.

Verstärkt wird dieser Effekt, wenn man mit Hilfe des Notentextes genauer die Mittel beschreibt, mit denen der Komponist die diagnostizierte Wirkung erreicht. Der enge Ambitus, die Beschränkung auf drei Kerntöne („Backe-backe-Kuchen nach Guarani-Art“!), die leiernde Wiederholung kurzer Phrasen, die einfache Harmonik auf der einen, ausgreifende Melodik und Harmonik, großbogige Spannungsdramaturgie usw. auf der anderen Seite suggerieren einen Niveaunterschied.

Eine wichtige Zugangsweise zur Musik ist das eigene Musizieren der beiden Ausschnitte. Das Vita-nostra-Thema ist zu diesem Zweck eine Oktave tiefer notiert, um ein dreistimmiges Singen zu ermöglichen (Sopran/Alt: Mädchen, Tenor: Jungen).

⁵ Inhaltlich bezieht sich der Werbespot auf den Schluss des Films, wo die nach dem Gemetzel übriggebliebenen Indianerkinder allein ihren Weg in die Zukunft antreten müssen. Im Film erklingt hier das Falls-Themas (s.u.), nicht das Vita-nostra-Thema.

Beim Vergleich des eigenen Musizierens mit der CD-Fassung der Ausschnitte fallen Besonderheiten auf: Durch die extreme Höhe der Stimmen bekommt das Vita-nostra-Thema etwas „Gellendes“⁶, Anklagendes. Auch der Text weist in diese Richtung: „Unser Leben – unsere Erde – so rufen sie“. Beim mehrmaligen Hören der Ausschnitte wird bald auch auffallen, dass gleichzeitig mit dem Vita-nostra-Thema „Gabriel’s Oboe“ zu hören ist. Die entsprechende Ergänzung des Notenbeispiels verdeutlicht den Zusammenhang:

Verbindung von „Vita-nostra“ und „Gabriel’s Oboe“

The image shows a musical score for two pieces. The top system is for 'Vita-nostra' in 6/8 time, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The bottom system is for 'Gabriel's Oboe' in 3/4 time, featuring a melodic line with triplets and a piano accompaniment. The lyrics for 'Vita-nostra' are: 'Vi - ta vi - ta no - stra tel - lus no - stra vi - ta no - stra sic cla - mant' and 'vi - ta vi - ta no - stra tel - lus no - stra vi - ta no - stra'.

(Bild 5)

Spätestens jetzt tun sich Fragen nach dem Kontext auf, dem die Musikstücke entstammen. Man sollte aber auch jetzt noch nicht gleich zur alles klärenden – aber auch alles als eindeutig-selbstverständlich suggerierenden - Filmszene übergehen, sondern weiterhin die eigene Wahrnehmungs- und Kritikfähigkeit schärfen.

Dankbare Hör- und Denkaufgaben stellt das Hören der beiden Beispiele in ihrer vollständigen Form. Neue Facetten kommen dabei in den Blick/ins Ohr: Zu den einleitenden Bordunquinten von „Gabriel’s Oboe“, die an sich schon etwas Urtümlich-Archaisches ansprechen, sind ‚wilde‘ Paukenrhythmen zu hören. Dadurch gerät der Auftritt des Oboenthemas gleich unter eine verfremdende Perspektive. Die eigentliche Gegenwelt zu diesen ‚wildem‘ Elemente bildet die opulente Streicherbegleitung - die Oboe selbst hat auch einen Hauch von „Natur“, die schweifende Melodik der ersten vier Takte erinnert entfernt an die Pan-Flötenmelodie am Anfang von Debussys „l’après-midi d’un faune“. Der Vita-nostra-Track beginnt überraschenderweise mit dem Oboenthema, gespielt von einer indianischen Flöte und unterlegt mit exotischen Percussion-Rhythmen. Das sind weitere deutliche Signale für eine Umdeutung, die dann in der Vermischung des Oboenthemas mit dem Vita-nostra-Thema ihre Bestätigung findet. Beide Stücke sind also als ein musikalischer Zusammenhang konzipiert.

Um den Sinn dieses größeren Ganzen weiter zu entschlüsseln, braucht man nun den inhaltlichen Kontext. Die Schüler können im Internet ziemlich einfach eine Inhaltsangabe des Films finden, z.B:

<http://www.dvdcheck.de/reviews/mission.htm>:

1750 im Grenzland von Argentinien, Paraguay und Brasilien: ein Priester des Jesuitenordens wird von den Eingeborenen des Urwaldes an ein Kreuz gebunden und über den Fluss gen Wasserfall seinem sicheren Tode entgegen geschickt. Kurze Zeit später macht sich erneut ein Priester, Pater Gabriel (Irons), auf dem Weg ins lebensfeindliche Gebiet, um mit den Einheimischen Kontakt aufzunehmen. Er wird begleitet von seinem Anhänger Fielding (Neeson). Seine behutsamen Annäherungsversuche fruchten ungemein und er freundet sich mit dem ansässigen Stamm rasch an. Er wird in der nächsten Zeit versuchen im von Flussläufen und Wasserfällen zerklüfteten Gebiet eine christliche Mission aufzubauen. Ganz andere Pläne und Absichten verfolgt Kapitän Mendoza (de Niro), er ist ein gemeiner Söldner, fängt Eingeborene mit Waffengewalt und überlässt sie der Sklaverei der Kolonialmächte. Er und sein Bruder streiten sich eines Tages, es geht um eine Frau. Mendoza ersticht in einem Wutanfall seinen eigenen Bruder – verstört und todunglücklich sucht er Hilfe in einem Kloster, dort trifft er auf Pater Gabriel, dieser nimmt sich ... (seiner) an. Mendoza sucht Buße, er bittet um Vergebung seiner Sünden. Gabriel nimmt ihn mit zu seiner Mission, zusammen bauen sie während Jahren schwerer Arbeit

⁶ Auch das ist eine vom eigenen Erfahrungshorizont mitgesteuerte Assoziation. Die Indianerstimmen haben in dem Film generell einen etwas scharfen, vollen, brustreichen Klang, wie man ihn auch auf der CD „Missa Mexicana“ bei der „Missa Ego flos campi“ von Padilla findet (vgl. Anmerkung 9).

eine friedliche Gemeinde auf, Mendoza findet zum Glauben und wird selbst ein Priester. Doch Unheil bahnt sich an, die Kirche steht unter zunehmenden Druck einer politischen Situation, es geht um Macht und Kolonien. Für die Priester geht es um alles, um ihre Mission, um das Leben der Eingeborenen und um ihren ganzen Orden.

Vor diesem Hintergrund gewinnen die beiden Themen weiter an Profil. Das erste Thema wird Gabriel zugeordnet, das zweite den Indianern. Wahrscheinlich versucht die Musik, der Vision einer harmonischen Verbindung der beiden kulturellen Welten Gestalt zu geben.

Beim Anschauen der Filmszene wird das dann noch deutlicher:



(Bild 6)

„Gabriels Oboe“ markiert die Stelle wo der reuige ehemalige Sklavenjäger Mendoza von den Indianern und den Missionaren aufgenommen wird. Nach einem Zeitraffer-Schnitt sieht man beim Erklängen des von der indianischen Flöte gespielten Oboenthemas Indianer zusammen mit den weißen Missionaren und Mendoza den Bau der neuen Kirche mit dem Hochziehen des Kreuzes vollenden. Genau an dieser Stelle (!) setzt dann das eigentliche Vita-Nostra-Thema ein.

Während beide Themen gleichzeitig ablaufen, erhält der ehemalige Feind Rodrigo Mendoza die Stammesbemalung.



(Bild 7)

Die Versöhnung der Menschen und Kulturen scheint perfekt.

Doch was heißt Versöhnung, interkultureller Ausgleich u. ä. hier genau? Begegnen sich wirklich zwei gleichberechtigte Partner? Wer gleicht sich wem in welchem Maße an? Das sind naheliegende Fragen an die Musik, aber auch Fragen zum allgemeinen Problem des Interkulturellen, wie sie z. B. in der Ausländerdebatte eine Rolle spielen. Die Schüler empfinden bei der Filmszene eine Dominanz des Gabrielthemas, das sozusagen der Rahmen ist, in den das Indianerthema eingepasst wird. Fordert nicht Missionierung an sich schon von dem Missionierten einen hohen Grad an Assimilation, ja die Aufgabe bzw. Transformation der Kernbestände der eigenen Tradition und Kultur? Warum singen die Indianer Latein? Weil die Jesuiten ihnen ihre eigene Sprache entwunden haben? Davon ist im Film nichts zu merken,⁷ und auch die historischen Tatsachen sind ganz andere.⁸ In einer Szene (0:52:47) wird deutlich, dass z.B. die

⁷ Ganz am Schluss, bevor er mit seiner Gemeinde im Kugelhagel untergeht, benutzt Pater Gabriel beim Erteilen des Segens mit der Monstranz die Guaraní-Sprache.

⁸ <http://www.uni-mainz.de/~lustig/texte/guahispa.doc> (22.12.02):

Zunächst ist festzuhalten, dass die frühe und begrenzte Kolonisierung im 16. Jahrhundert durch eine relativ geringe Anzahl von (männlichen) Spaniern keine Hispanisierung mit sich brachte: die sehr zahlreich aus spanisch-indigenen Verbindungen hervorgehenden Kinder lernten von ihren Müttern Guaraní. - Eine entscheidende Rolle spielten dann die Aktivitäten der Jesuiten im

musikalische Ausbildung der Indianer, die sie befähigt, westliche ‚Kunstwerke‘, z.B. lateinische Motetten aufzuführen, a u c h dazu dient, die Argumente der Sklavenhändler, die ‚Wilden‘ seien Tiere, zu widerlegen.

Solche politischen Fragen führen nicht von der Musik weg, sondern zu ihr hin, wenn Begriffe aus diesem Kontext – z. B. Leitkultur, Assimilation, Integration - zu ästhetischen Aspekten, zu Fragen an die Musik werden. Was findet in der Musik statt? Integration? (im Sinne von Einpassung in ‚Leitkultur‘?), Assimilation?

Zunächst müssen die Fronten geklärt werden: Ist das Vita-nostra-Thema überhaupt Musik der Indianer bzw., genauer, der Guaraní? Bei der unterrichtlichen Behandlung im Jahre 1997/98 fanden wir bei der Durchsicht einiger uns zur Verfügung stehender CDs mit Folklore aus Lateinamerika ein Beispiel indianischer Musik aus Kolumbien (Canto de mujeres de los suyá, CD World Network 13, Columbia, 1992), das in einer selbst angefertigten ungefähren Transkription - tranponiert von Ges nach G - so aussieht:



(Bild 8)

Überraschend ist die Nähe zum Vita-nostra-Thema:

- enger Ambitus,
- drei Kerntöne (kleine Sekunde und große Terz), die immer wieder kreisend wiederkehren,
- sich wiederholende rhythmisch-melodische Muster.

Die Wiederholungsstruktur ist allerdings bei genauerem Hinsehen und Hinhören in dem indianischen Beispiel nicht so klar. Floskelelemente kehren zwar häufig wieder, aber fast nie wörtlich. Das Stück steht quer zur quadratischen Periodik.

Die Schüler fragen sofort, ob dieses Stück die Vorlage für Morricone gewesen sei. Die Antwort ist natürlich: nein, nicht dieses konkrete Stück. ‚Vorlage‘ für ihn ist die Art eines solchen modalen Musizierens, das auf Modellen beruht. (Hier war es hilfreich, dass die Schüler das Maqam-Prinzip aus anderen Zusammenhängen schon kannten.)

Die Schüler merkten bald, dass die obige Transkription nicht genau ist. Ein Schüler fand damals im Internet das Programm „wave2midi.exe“, mit dem man Wave-Dateien in Midi-Dateien umwandeln kann. Das Ergebnis war – nach wenigen leichten Retuschen - folgendes:

17. u. 18. Jahrhundert. In ihren Missionsdörfern erfolgte die Evangelisierung ausschließlich auf Guaraní. Bewusst bemühte man sich um „Aussperrung“ des Spanischen und Portugiesischen, um den *encomenderos* und Sklavenjägern Kontakt und Zugriff zu erschweren. Die Verwendung einer „heidnischen“ Sprache bei der Christianisierung erforderte nicht nur ein intensives Studium des damaligen Guaraní, sondern auch seine Umformung und „Eroberung“ in dem Sinne, dass zahlreiche Begriffe und Strukturen neu geprägt wurden, ohne die eine Vermittlung des Christentum unmöglich schien. Als weiteres Ergebnis der jesuitischen „Linguistik“ bleiben bis heute bedeutsam das Wörterbuch und die Grammatik von Antonio RUIZ DE MONTOYA (1585-1652), die zugleich ein erstes Dokument der systematischen Verschriftlichung einer amerikanischen Sprache sind.



(Bild 9)

Die vermeintlich einfache Melodie zeigt eine überraschend komplexe (freie?) Rhythmik. Bei unserem eigenen Transkriptionsversuch, das wird nun klar, haben wir die Melodie - nach unseren kulturellen Traditionen - als taktgebunden zurechtgehört. Das Computerprogramm verfährt genauso ideologisch-, falsch', indem es die mit unserem Notationssystem nicht konformen Zeitstrukturen in dieses presst. Ehrlicherweise verweist es aber in dem schwer lesbaren und kaum nachvollziehbaren Ergebnis auf die Unangemessenheit des eigenen Vorgehens.

Wichtig ist bei der Beschäftigung mit dem indianischen ‚Original‘, dass dessen „Fremdheit“ in den Blick kommt und ausgehalten wird. (Wir können uns kaum in die Situation des Mädchens einfühlen, uns nicht vorstellen, was die Musik in ihm bewirkt / für es bedeutet, wir verstehen nicht einmal den gesungenen Text u. ä.) Es geht nicht um Vereinnahmung, sondern um respektvolle Wahrnehmung des Fremden. Sie ist Voraussetzung für ein – wie auch immer geartetes - Verstehen. Ein genaueres Verstehen würde viele weitere Anstrengungen und Kontexterfahrungen erfordern, die an dieser Stelle nicht möglich sind. Musikunterricht kann nicht wissenschaftlich im Sinne einer breiten Datenerhebung sein, er kann nicht einmal Ergebnisse der Feldforschung, so sie ihm denn zugänglich sind, in vollem Umfang rezipieren, er sollte aber immer wissenschaftspropädeutisch sein im Sinne des Bewusstmachens der eigenen Perspektive (und deren Grenzen) und der Unzulänglichkeit der angewandten Methoden (vgl. das Problem der Transkription). Wichtig ist die Erfahrung, dass Erkenntnisse immer vorläufig sind und Fragen offengehalten werden müssen. Weiter interessiert sein ist besser als sich mit einer (vermeintlich endgültigen) Lösung zufriedenzugeben.⁹

Was geschieht hier mit der Musik der Indianer?

Die Ergebnisse des Vergleichs zwischen „Vita nostra“-Thema und dem indianischen Lied wurden so festgehalten:

Das Lied der Indianerin aus dem brasilianischen Amazonasgebiet wird von den jungen Frauen während der Initiation am Abend vor der Hochzeit gesungen.¹⁰ Seine Merkmale sind:

- Einstimmigkeit
- enger Ambitus
- Hierarchie von Kerntönen (g, fis, d) und Nebentönen (c, h)
- Es gibt keine genauen melodischen Korrespondenzen, keine quadratische Periodik, aber immer ähnliche Floskeln.

⁹ Neuerdings gibt es auf dem Markt die CD „Guarani Ñandeva et Ayoreo“ (Ocora C 560164, 2002). Als genau in unsere Fragestellung passend erweisen sich Track 20 „Tuyo y Esteda“ - Rezitationston e, Nebentöne f und c – sowie Track 19 – Töne f, a, b -.

‚Authentischer‘ als bei dem im Unterricht verwendeten Beispiel erscheint die ungewohnt flackernde Stimmgebung. Diese Beispiele belegen die Vermutung, dass es sich hier um ein auch bei den Indianern Südamerikas verbreitetes Musiziermodell handelt. Sie zeigen darüber hinaus noch deutlicher den Grad der Anpassung des Musiziermodells an den westlichen Kontext in Morricones Musik. Interessant in diesem Zusammenhang, könnte die zunehmende Zahl von Dokumentationen der interkulturellen Entwicklung der lateinamerikanischen Musik auf CD sein. Dafür zwei Beispiele:

Die CD „Missa Mexicana“ (The Harp Consort, Andrew Lawrence-King, HMU 9077293, 2002) enthält geistliche und weltliche Kompositionen (meist) spanischstämmiger mexikanischer Komponisten des 17. Jahrhunderts. Elektrisierende Guachara-Rhythmen stehen neben strengem Kirchenstil à la Monteverdi. Auch gegenseitige Beeinflussung wird deutlich. Im Sanctus der „Missa Ego flos campi“ von Juan Gutiérrez de Padilla wechseln abgehobene polyphone Linien und ekstatisch wiederholte Exklamationen in fast offbeathaftem Rhythmus einander ab.

Ähnliches gilt für die CD „Le Chemins du Baroque. De l’Altiplano à l’Amazonie. Lima – La Plata – Missions Jésuites (Ensemble Elyma, Dri. Gabriel Garrido, K.617025). Auch sie zeigt, dass die Stilspähren noch weitgehend nebeneinander koexistieren und Beeinflussungen zunächst mehr äußerlich sind, indem z. B. einem Madrigalsatz Schlagwerk unterlegt wird (Juan de Araujo: „Hola, hala, que vienen gitanas“). Allerdings liegen hier unverkennbar die Wurzeln der weiteren Entwicklung selbständiger neuer Formen lateinamerikanischer Musik.

¹⁰ Information des CD-Booklets

- Maqam-Prinzip (keine wörtlichen „Strophen“)
- Das „vita nostra“-Thema übernimmt zwar die Beschränkung auf wenige Kerntöne, ansatzweise auch die Asymmetrie, passt das folkloristische Modell aber gleichzeitig stark westlichen Standards an (Mehrstimmigkeit, Dur, Kadenzharmonik, schematisierte Rhythmik). Die Überlagerung des 6/8- und des $\frac{3}{4}$ -Taktes entspricht späteren Gepflogenheiten lateinamerikanischer Musik, die sich aus der Vermischung der verschiedenen Kulturen im Laufe der Zeit entwickelt haben. Im Unterricht wurde das verdeutlicht durch folgende Percussion-Unterlegung beim Musizieren des Vita-nostra-Themas:



(Bild 10)

Inzwischen ist klar geworden, dass unsere Rezeption von komplexen Bedeutungsgenerierungssystemen gesteuert wird. Ein wichtiger Generierungsfaktor ist auch der musikalische Kontext des Gesamtwerkes. Mehr noch als in der Sprache ist in der Musik die Bedeutung erst im konkreten Kontext genauer auszumachen. Dazu muss man die Genese des musikalischen Materials nachvollziehen. Die Schüler werden dabei vor allem darin trainiert, musikalische Motive und deren Abwandlungen wahrzunehmen und von der filmischen Situation her zu deuten. Das ist eine ähnliche Anforderung, wie das mitdenkende Verfolgen der Leitmotive in einer Wagneroper.

Auf dem Hintergrund der bisher gemachten musikalischen Erfahrungen, können die folgenden Ergebnisse gleich am Film selbst hörend gewonnen werden. (Die Schüler machen dabei die für die Lernmotivation wichtige Erfahrung, dass sie für die intensive Beschäftigung mit dem musikalischen Material belohnt werden mit ihrer wachsenden Fähigkeit, verständnisvoll wahrzunehmen und intensiv zu erleben.) Die notationsmäßige Fixierung wichtiger Stationen dient der analytischen Vertiefung.

Im Vorspann sieht man Bilder des Kardinals, der seinen Bericht diktiert, Bilder der auf der Jesuiten-Reduktion¹¹ lebenden (schon missionierten) Indianer und Bilder der noch nicht missionierten oberhalb der Wasserfälle, die gerade den ersten zu ihnen aufgestiegenen Missionar ermordet haben. Die musikalische Untermalung exponiert das Grundmaterial zur Charakterisierung der verschiedenen Situationen und ‚musikalischen ‚Kulturen‘. Am Beginn (0:00:18) steht ein Streicher-Klangfeld, das sich aus den Tönen fis–g entwickelt. (Dieses Zentralintervall der kleinen Sekunde bestimmt später das Vita-nostra-Thema.) Chromatisches Gleiten, Dissonanzen und Paukenklänge suggerieren Unsicherheit, Gefahr.



(Bild 11)

Ein gehetzt wirkender Panflöteneinwurf (0:00:29), bei dem auch das fis-g wieder auftaucht,



(Bild 12)

¹¹ <http://www.itapua.net/Unesco/geschichte5.htm>, 03.12.02:

Die Jesuitenmissionen oder Reduktionen funktionierten als kleine "unabhängige Republiken" und lebten in Autarkie im Herzen der spanischen Kolonien, gegründet zu Beginn des 16. Jahrhunderts bis zum Jahre 1768, dem Jahr, in dem sie durch ein Dekret der spanischen Krone des Landes verwiesen wurden.

Die Missionare aus dem katholischen Orden der Gesellschaft Jesu (Jesuiten), hatten die Aufgabe, mit der Christianisierung der Guaraní-Indianer zu beginnen. Die Missionare verstanden es, die Guaraní-Indianer sesshaft zu machen und sie unter ihrer Anleitung zu eigenverantwortlichen Gemeinschaften zusammenzuschließen. Heute bestehen mehr oder weniger noch 30 Ruinen, die auf Paraguay, Argentinien und Brasilien verteilt sind.

Die Siedlungen bestanden aus den Unterküften der Indianer, der Kirche als dem Herz der Gemeinschaft und einer Schule. Das Land war Gemeinbesitz und wurde gemeinschaftlich bearbeitet, von daher auch der Name "Tupa mbae", Gotteserde.

Die Guaraní zeigten ein großes Kunst- und Handwerkstalent. Davon zeugen noch heute die kirchlichen Altarbilder, Steinskulpturen und Holzschnitzereien, Zeichnungen und andere Hinterlassenschaften. Musik und Gesang wurden als Teil der indianischen Kultur besonders gepflegt. In den Siedlungen arbeiteten talentierte Schmiede, hervorragende Glockengießer und begabte Buchdrucker. Die Missionare waren es auch, die alle Kräfte einsetzten, um die Indianer vor den grausamen Überfällen der Bandeirantes und Mamelucos (aus Brasilien einfallende und rücksichtslos vorgehende Sklavenhändler) zu schützen.

entpuppt sich zunehmend als (,wilde’) Urform des Vita-nostra-Themas.

Seine Semantisierung (Gefahr, Kampf, Gewalt) wird ganz deutlich an der Stelle (0:01:35), wo das Martyrium des ersten Missionars gezeigt wird. Später erscheint diese Panflötenvariante in ähnlichen Kontexten, z. B. beim Einreiten Mendozas mit den gefangenen Indianern in die Stadt. Dort begegnet auch zum ersten Mal – im Gleichklang mit dem Hufschlag der Pferde und dem Rumpeln der Sklavenführwerke - die entwickelte Form des Vita-nostra-Themas und erhält damit endgültig den Bedeutungshorizont einer ‚Musik des Protests der Unterdrückten’.

Bei der Einblendung der von Pater Gabriel im Geigenspiel unterrichteten Indianerkinder (0:01:03) erklingt eine barocke Folia im spanischen Sarabandenrhythmus:



(Bild 13)

Ist es Zufall, dass auch in dieser Folia, dem kulturellen Gegenpol, eine kleine Sekunde (f-ges) den Kern bildet? Oder ist auch das schon ein Zeichen für eine mögliche Beziehung zwischen den Kulturen?

Am Anfang der eigentlichen Filmhandlung, als Pater Gabriel sich auf den Weg zu den Indianern oberhalb der Wasserfälle macht, um die Stelle des ermordeten Vorgängers einzunehmen (0:04:00), wird er mit folgender Musik charakterisiert:

Falls (CD-Track):

Der Tod dieses Paters sollte das erste Glied einer Kette bilden, zu der auch ich nun gehöre. Euer Heiligkeit! Wie Ihr zweifellos wißt, entwickelt sich in dieser Welt wenig, wie wir es vorsehen. Und in der Tat, wie hätten die Indianer	ahnen können, daß der Tod dieses unbeugsamen Paters einen Mann bringen sollte, dessen Leben so untrennbar mit dem ihren verbunden sein würde.
---	---



(Bild 14)

Nach schlichten aufsteigenden Gitarren-Terzen setzt verklärer Streichersound ein. Die Melodie wird zunächst von der Panflöte gespielt, bevor sich die Streicher mehr und mehr durchsetzen und schließlich im Verein mit den Bläsern die Szene hymnisch-triumpfal beschließen.

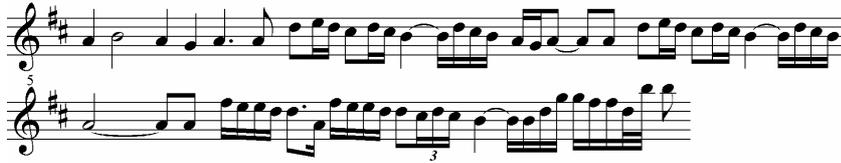
Die einfache Machart (vgl. die Terzenparallelen) strahlt Ruhe und Harmonie aus. Der Streichersound vermittelt Gefühlsintensität. Die Aussparung der Dominante – erst in der Schlusskadenz erscheint sie – führt zu einem spannungsfreien plagalen Harmoniependel (I-IV-I...). Neben den plagalen Kadenz verweisen auch die vielen Quartvorhalte auf den alten Kirchenstil. Gabriel wird als Priester charakterisiert, dessen (leidenschaftliches) Ziel Versöhnung und Ausgleich ist. Nicht zu diesem alten Stil passt der Motivkreis: In fast jedem Takt wiederholt sich ein drei Töne umkreisendes Motiv (as-g-es-g). Unschwer zu erkennen ist dessen Zusammenhang mit dem Vita-nostra-Thema. Pater Gabriels Auftrittsmusik ist also zugleich eine entspannte, rhythmisch gleichmäßig fließende (,kultivierte’ und ,gezähmte’?) Variante des Indianerthemas, so als ob hier die Gedanken Pater Gabriels an seine künftige Gemeinde dargestellt würden. Bestätigt wird diese Deutung durch die Instrumentation - die Panflöte ist im Film eindeutig als Indianerinstrument definiert – und durch den zur (ersten Zeile der) Musik gesprochenen Text des Kardinals: genau beim Stichwort „Indianer“ setzt das kreisende Dreitonmotiv ein.

Ein weiterer Bedeutungshorizont wächst dem Thema an anderen Filmstellen zu: Beim gefährlichen ersten Aufstieg Pater Gabriels (0:07:38 - 0:09:00) und beim Aufstieg mit Rodrigo Mendoza (0:31:35 ff.) spiegeln die sich drehenden Motivwellen die insistierende Anstrengung auf dem Weg zu den Indianern. (Der Titel „Falls“ verweist also nicht auf die Wasserfälle selbst, sondern auf die mit ihrer Besteigung verbundene Intention.)

Am Schluss des Filmes, wo nach der brutalen Zerstörung der Missionsstation und dem Niedermetzeln des Indianervolkes die überlebenden Kinder die im Fluss treibende Violine, ein Relikt der Kulturarbeit der jesuitischen

Missionare, herausfischen, erklingt, gesungen von einer hohen Kinderstimme, das Falls-Thema als Symbol des Weiterlebens der Idee der Versöhnung.

Auch das 2. Hauptthema des Films, „Gabriel’s-Oboe“, zeigt bei seinem ersten Auftritt (0:10:05) ein überraschend neues Gesicht. Pater Gabriel spielt es auf seiner Oboe, als er den mühsamen Aufstieg gemeistert und oben in der paradiesischen Urwaldlandschaft angekommen ist.



(Bild 15)

Die Klänge der nur von gelegentlichen leichten Paukenwirbeln begleiteten Oboe mischen sich mit Urwaldgeräuschen (Vogelgezwitscher u. a.) und hallen wieder in der weiten Landschaft. Die Zaubermacht dieser Musik zeigt sich, als die anschleichenden feindlichen Indianer – musikalisch anwesend in der Paukengrundierung – Pater Gabriel bedrohlich umringen, schließlich aber von der Musik so gefangen werden, dass sie den Pater freundlich bei sich aufnehmen.

In der einstimmigen Urversion werden die magisch-archaischen Momente des Themas plötzlich erkennbar:

- relativ frei gestalteter Rhythmus,
- engmelodische Schlangenbewegung,
- Umkreisen des Tetrachordraumes (a-d).

Versucht Pater Gabriel hier bewusst ein archaisches Musiziermodell einzusetzen, um die Indianer anzusprechen? Dann wäre das Ganze auch schon eine Mischung verschiedener Stile. In den ausgreifenden Schlussphrasen wird der enge Tetrachordraum zugunsten einer ausgreifend-gestenreichen Gefühlssprache aufgebrochen. In der Filmszene korrespondiert diese Stelle mit der wachsenden Erregung Pater Gabriels beim Anblick der anschleichenden Indianer. Als die Indianer mit ihm zusammen in ihr Dorf aufbrechen (0:12:43), erklingt (nach den von Streichern gespielten aufsteigenden Terzen des Falls-Themas) das Oboenthema mit Streicherbegleitung wie bei „Gabriel’s-Oboe“, und genau an der Stelle, wo die Melodie aus dem Tetrachordrahmen ausbricht, sieht man - in einem Zeitraffer-Schnitt - die Indianer ein Muttergottesbild betrachten. Schon hier wird diese Musik zum verklärenden Symbol der Überwindung der Kulturschranken.

Zusammen laufen alle diese Fäden in der oben behandelten zentralen Szene, wo Mendoza seinen Bußgang zu den Indianern macht und in die neue Gemeinschaft integriert wird.

Eine weitere Schärfung der Wahrnehmung dieser musikalischen Konstellation ermöglicht das Hören des Filmnachspanns (CD-Track „On Earth As It Is In Heaven“). Hier treten die Gegensätze und die verbindenden Elemente noch plastischer heraus. Die zentrale Idee des Films wird hier weiter zugespitzt. Auf die aufsteigenden (jetzt von Streichern gespielten) Terzen des Falls-Themas folgt die Begleitmusik von „Gabriel’s Oboe“ als Summchor und entpuppt sich als ein barock-klassisch-romantischer Chorsatz im Kirchenstil mit Streicherbegleitung und Cembalo-Continuo. Indianische Trommelrhythmen und das Oboenthema treten hinzu und sehr bald auch das Vita-nostra-Thema – ein faszinierend komplexes Klanggewebe, bei dem das Indianerthema und die Trommelrhythmen immer dominierender werden. Es ist die Frage, ob die Ekstase der stetig sich steigernden patternmäßig wiederholten vita-nostra-Rufe mehr Protest oder eher triumphale Beschwörung der Hoffnung auf künftige Einlösung der gescheiterten Idee zu verstehen ist.

Spätestens jetzt ist es Zeit, allgemeine Fragen, die zwischendurch schon aufkamen, (nochmals) aufzugreifen: In einer Zeit, wo die Europäer mit schlechtem Gewissen auf ihre Vergangenheit als Kolonialmächte zurückblicken und wo gerade junge Menschen sehr sensibel auf den Umgang mit Minderheiten und Schwachen achten, bleiben Nachfragen nicht aus.

Fragen wurden gestellt zu Deutungen wie Versöhnung der Kulturen. Den Schülern schien in der die europäische Musik die dominierende zu sein. Die Verbindung mit dem Vita-nostra-Thema erschien wie das Aufgehen der (begrenzten) Indianerwelt in die (,reiche’) europäische. Der hohe Grad der Anpassung reduzierte das Indianerthema ihrer Meinung nach zu einem exotischen Reiz. Zur Verteidigung Morricones musste angeführt werden, dass der Film aus der Perspektive der Jesuiten erzählt wird, und zwar der Jesuiten zur Zeit der Filmhandlung (1750). Hier könnten die oben erwähnten Beispiele (vgl. Anmerkung 9) herangezogen werden, die mir zur Zeit der Durchführung der Unterrichtsreihe noch nicht zur Verfügung standen. Sie belegen, dass Morricone doch etwas weiter in der Integration der beiden Stile gekommen ist. Die Musik des Filmschlusses mit der Stärkung der indianischen Elemente wurde von einem Teil der Schüler als gelungene ‚gleichberechtigte’ Integration angesehen. Die Frage blieb also letztlich offen. Das ist kein Mangel, sondern eher ein Vorzug. In ästhetischen Bewertungsfragen kann es nicht das Ziel sein, zu einheitlichen Ergebnissen zu kommen. Viel wichtiger ist es, dass das argumentative Ringen um die ‚richtige’ Deutung immer wieder zur Musik hinführt, denn nur aus ihr können triftige Argumente gewonnen werden. Die Deutung eines Musikstücks ist zwar offen für subjektive und situative Varianten, aber nicht beliebig. Diese Spannung gilt es auszuhalten und unterrichtlich fruchtbar zu machen.

Exotismus, Crossover u. ä: sind Stichworte, die in den Kontext dieser ästhetischen Diskussion gehören. Die Jugendlichen heute sind es gewohnt, dass in der Musik alles mit allem gemischt wird. Das ist aber nicht immer eine echte Begegnung, sondern oft nur eine Form der Selbstdarstellung, des Selbstdesigns, des Selbstgenusses. Wer in die Südsee in Urlaub fährt, hat evtl. mehr sich selbst als die andere Welt im Sinne. Damit tut sich ein ganz neuer Zugriff auf die Frage des Interkulturellen auf, die hier nicht weiterverfolgt werden können. Wichtig dabei wäre es, Unterschiede herauszuarbeiten: Crossover-Mixes sind im Zeitalter der synthetischen Herstellung von Musik mit den vielen technischen Möglichkeiten des Loopings, Ineinanderschiebens und Überblendens relativ widerstandslos zu bewerkstelligen, bei Morricone setzt die klassisch-romantische Musiksprache mit ihrem Zwang zu stilistischer Identität und Individualität dem harte Hürden entgegen, zeigt damit aber auch im Spiegel der Musik die Ernsthaftigkeit des Problems.

Schwierig ist der Umgang mit der grundsätzlichen Kritik an der Missionierung. (Warum soll man anderen die eigene Religion aufdrängen?¹²) Das ist ein im Musikunterricht natürlich nicht adäquat aufzuarbeitendes Problem, wäre aber eine dankbare Aufgabe für ein interdisziplinäres Projekt Musik/Religion. Wir kamen immerhin darauf zu sprechen, dass auch wir heute uns in andere Kulturen einmischen, wenn es z. B. um Menschenrechte, die Stellung der Frau usw. geht. Die Toleranz hat Grenzen und darf nicht mit Laisser-faire verwechselt werden. Nicht alles ist gleich gültig. Die Jesuiten betrachteten (nicht nur im Film) ihre Missionsarbeit auch in diesem Sinne.

In: Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 29. Musikpädagogik als Aufgabe. Festschrift zum 65. Geburtstag von Siegmund Helms, herausgegeben von Matthias Kruse und Reinhold Schneider, Kassel 2003 (Gustav Bosse Verlag), S. 435 – 454

¹² Übrigens fragt sich im Film (1:17:35) der Kardinal in ähnlicher Weise, „ob diese Indianer es nicht vorgezogen hätten, wenn das Meer und der Wind keinen von uns zu ihnen gebracht hätte“.