

Schulmusikforum Köln 2006, 08.-11-März Thema: „WeltSpracheMusik“

Thema:

**Das Fremde und das Eigene**

(Hubert Wißkirchen)

1. Seminar:

Versöhnung der Kulturen?

Film „The Mission“ (Musik: Morricone), evtl. auch: Juan Arnez: Misa Pacha Mama (Gloria)

2. Seminar:

Crossover-Phänomene in der Rock- und Pop-Musik (Rufus Wainwright: Agnus Dei; Bischof & Ramesh B. Weereatunga: Samadhi; Raga Mian ki Todi)

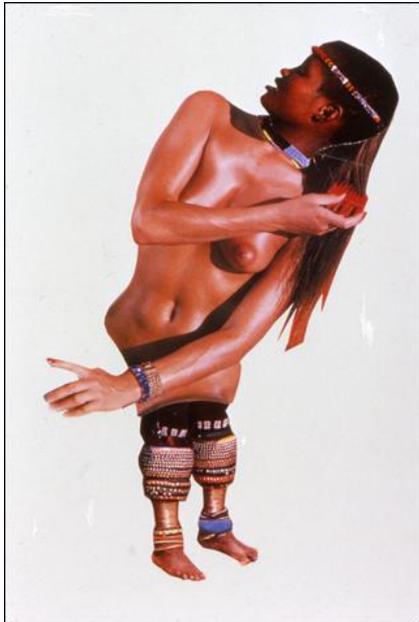
**Das Fremde und das Eigene, 1. Seminar** (Hubert Wißkirchen)  
Schulmusikforum Köln 2006, 08.-11-März Thema: „WeltSpracheMusik“

### Versöhnung der Kulturen?

- Film „The Mission“ (Musik: Morricone),
- Arnez: Misa Pacha Mama

**Perspektivlosigkeit schafft Grauen** (ZEIT online, 23.11.2005)

Candice Breitz' Wesen sind aus Versatzstücken der Kulturen zusammengesetzt



Candice Breitz' Collage Rainbow Series #10, 1996

© Candice Breitz

Begegnete einem diese Frau auf der Straße bei Nacht, man würde davonlaufen. Sie würde auf ihren kurzen Beinen vorbei humpeln und vielleicht den quer am Körper sitzenden Kopf drehen. Schauerhaft. Auf dem Bild dagegen wirkt sie erstaunlich gelassen. Sie scheint ihre *Abnormität* (Abweichung vom Normalen) nicht einmal zu bemerken. Mit halb geöffneten Augen schaut sie irgendwohin und kämmt sich das lange Haar, als sei alles in Ordnung. Dabei steht sie ganz allein in einem weißen Nichts - kein Raum, kein Mensch, kein Gegenstand außer ihr ist auf dem Bild zu sehen.

Die Frau ist offensichtlich zusammengesetzt aus Stücken verschiedener Frauen. Seit die Collage zu Beginn des 20. Jahrhunderts kunstfähig wurde, haben alle Schüler mindestens einmal in ihrem Leben Collagen aus Zeitschriftenfotos im Kunstunterricht angefertigt...

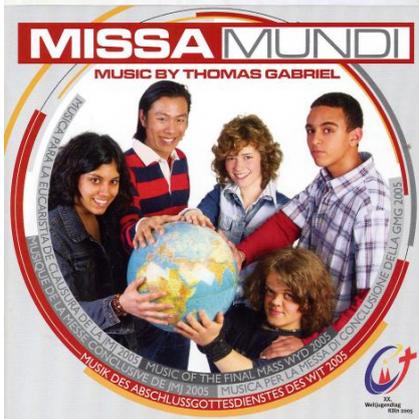
Die weiße Südafrikanerin Candice Breitz spielt damit in ihren *Rainbow Series* (Regenbogenserie) und schafft absurd verzerrte, unförmige, weibliche Wesen aus weißen und schwarzen Körperteilen. Die Schnittstellen und Übergänge sind sichtbar

...

Bei der Bildauswahl ist sie ins Extrem gegangen. Denn für die weißen Körperpartien hat sie Abbildungen von Frauen aus *Pornomagazinen* ausgewählt und sorgfältig mit dem Skalpell ausgeschnitten. Sie suchte dabei gerade Frauen, die als sexuelle *Objekte* (Gegenstände) gezeigt werden. Die schwarzen Körperteile dagegen schnitt sie aus Ansichtskarten, die schwarze Stammesriten zeigen und den Touristen in Südafrika als *Souvenirs* (Erinnerungsstücke) angeboten werden. In den beiden Bildsorten gelten sehr verschiedene Gesetze für den nackten Körper. Die *obszöne* (schamlose) Zurschaustellung nackter Frauenkörper in der Pornographie prallt mit Bildern von Frauen zusammen, die in natürlicher Nacktheit gezeigt zu sein scheinen. Doch auch wenn in afrikanischen Stammeskulturen der nackte Frauenkörper, Körperschmuck und körperliche Sinnlichkeit nicht aufreizend erscheinen, sind sie, wenn sie auf Postkarten für westliche Touristen, eben Fremde, gedruckt werden, ebenfalls schamlose Zurschaustellungen. Außerdem vergisst ein romantischer Blick auf afrikanische Kulturen leicht, dass Nacktheit auch hier nicht einfach "natürlich" ist, sondern dass sie an Gesetze, Traditionen und Riten gebunden ist. Ganz abgesehen davon hat traditionelles Stammesleben nur noch wenig mit der Lebenswirklichkeit der meisten schwarzen Südafrikaner zu tun.

Beide Bildtypen, die Breitz verwendet hat, sind ebenso nicht-alltäglich wie künstlich und doch bestimmen sie die *stereotypen* (allgemeinen, hohlen) Vorstellungen von schwarzen und weißen Frauen. Die Mischung zeigt das als monströse Entstellung. Dabei ist die Vorstellung von solchen Mischwesen alles andere als bloß eine Fantasie der Künstlerin. Candice Breitz hat die Serie Mitte der 1990er Jahre begonnen, als in Südafrika viel von der "Rainbow Nation" (Regenbogennation) geredet wurde.

Ausgerechnet die Rassen, die noch bis 1990 durch *Apartheid* radikal getrennt waren, wurden von Politikern jetzt als bunte Mischung Südafrika verkauft. Breitz widerspricht dieser geschichtsblinden Behauptung.



Zugleich erhebt sie Einspruch gegen die *Nivellierung* (Gleichmachung) der kulturellen Unterschiede, indem man die gewaltigen und gewalttätigen Konflikte der Rassen in Südafrika verleugnet. Aus diesem Grund hat sie die Mischfrau vor einen reinweißen Hintergrund gestellt. Dieser leere weiße Grund erweist sich am Ende als das Ungeheuerlichste an dem Bild. Er steht für den Verlust von Geschichte, Kultur und sozialen Bindungen, wenn durch die bloße Vermischung alter Vorurteile beide Kulturen erniedrigt und angeglichen werden. Das Zusammenleben verschiedener Kulturen mit einer so konfliktreichen Geschichte wie in Südafrika erfordert viel mehr als beschönigendes Multikulti-Gerede. Auch wenn es schmerzhaft ist, müssen die gegensätzlichen Traditionen, die grundlegenden Konflikte wie die wechselseitigen Verbrechen erinnert und immer wieder diskutiert werden. Von **Ute Vorkoeper**

**Coverbild von Thomas Gabriels „Missa mundi“** zum Weltjugendtag 2005 in Köln Klangbeispiele:

- Gregorianisches Agnus Dei XVI
- Didgeridoo
- Agnus Dei aus der Missa mundi

1.) Video: 0:52: Ein Indianerjunge singt das Ave Maria Guarani zum Beweis, daß er eine Seele hat.  
- vgl. dazu den **Ratzinger-Text** auf S. 7.

**Internetrecherche zum Problem:**

<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 Guarani-Indianer zu beginnen. Die Missionare verstanden es, die Guarani-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 Unterkünten 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 Guarani 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.

<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 Guarani. - Eine entscheidende Rolle spielten dann die Aktivitäten der Jesuiten im 17. u. 18. Jahrhundert. In ihren Missionsdörfern erfolgte die Evangelisierung ausschließlich auf Guarani. 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 Guarani, 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.

2.) Video: 0:10:05: Gabriels Thema (nach dem Aufstieg, ‚Orpheus‘-Szene



**The Mission: Gabriels Oboe**

music by Ennio Morricone

*Lento*

a) dreistimmig singen

1 Choir - ta vi-ta no - stra tel-lus no - stra vi-ta no - stra sic cla - mant

9 vi - ta vi-ta no - stra tel-lus no - stra vi-ta no - stra

vita vita nostra	poena poena nostra	ira ira nostra	
tellus nostra	vires nostrae	fides nostra	
vita nostra	poena nostra	ira nostra	
sic clamant	sic sic clamant	sic clamant sic sic	

b) Kadenz aussetzen

c)  Akkordbezeichnung eintragen  
sus = suspension = Vorhalt

**3.) Gabriels Oboe (CD-Version)****4.) Vita Nostra (CD-Version)****Tafelbild:**

melodisch – rhythmisch  
 gefühlvoll – tänzerisch  
 legato – staccato  
 kompliziert – einfach  
 romantisch - exotisch  
 lange Bögen - kurzatmig  
 sich entwickelnd – auf der Stelle tretend .....  
 großer ambitus – dreitönige Leiermelodie



**Werbespot der GMC** („The Global Movement for Children“), die sich weltweit für die Rechte der Kinder einsetzt und dabei das Vita-nostra-Thema als Musikunterlegung benutzt.

**5.) Lied der Guarani:  
Canto des mujeres**

Der canto des mujeres aus dem brasilianischen Amazonasgebiet wird von jungen Frauen während der Initiation am Abend vor der Hochzeit gesungen. 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.
- 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 3/4-Taktes entspricht späteren Gepflogenheiten lateinamerikanischer Musik, die sich aus der Vermischung der verschiedenen Kulturen im Laufe der Zeit entwickelt haben. Im Unterricht kann man das verdeutlichen durch folgende Percussion-Unterlegung beim Musizieren des Vita-nostra-Themas:

**6.) Weitere Guarani-Musikbeispiele** von der CD „Guarani Ñandeva et Ayoreo“ (Ocora C 560164, 2002):

„Tuyo y Esteda“ (Love Song) (track 20): Rezitationston f, Nebentöne ges und des

**Inguemeaine** [Pocaningane] (Battle Song) (track 19): Töne f, a, b - ,

Beides sind Erzähllieder (englischer Text im Booklet).

Authentischer als bei dem Canto de mujeres erscheint die ungewohnt flackernde Stimmgebung. Die Beispiele belegen die Vermutung, dass es sich hier um ein 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 ist die zunehmende Zahl von Dokumentationen der interkulturellen Entwicklung der lateinamerikanischen Musik auf CD. Dafür zwei Beispiele:

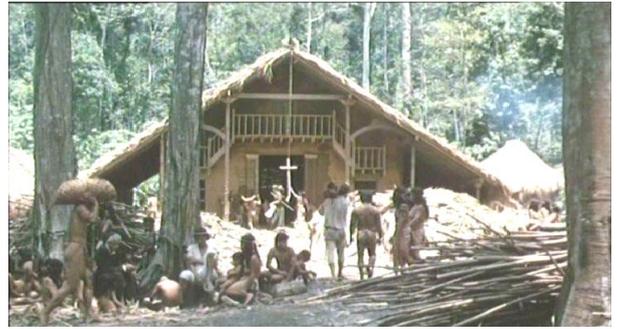
Die CD „Missa Mexicana“ (The Harp Consort, Andrew Lawrence-King, HMU 9077293, 2002) enthält geistliche und weltliche Kompositionen (meist) spanischstämmiger mexikanischer Komponisten des 17. Jahrhunderts. Elektrisierende Guachara-Rhythmen stehen neben strengem Kirchenstil à la Monteverdi. Auch gegenseitige 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 offbeathafem 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 Stilphären 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.

**6.) Filmanalyse: Funktion der Musik (Gabriels Oboe und Vita nostra) in der Szene, in der Mendoza auf der Missionsstation aufgenommen wird.**

<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 den 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 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.



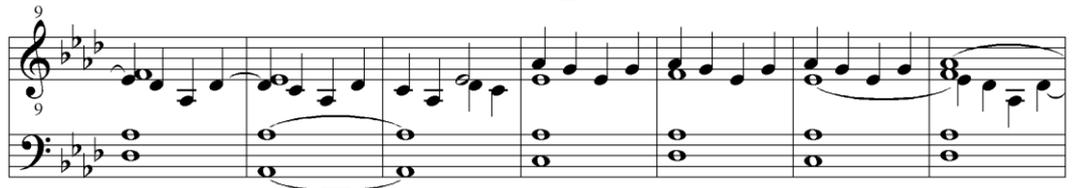
**7.) Vorspann**



La Folia  
(Sarabanden-  
rhythmus)

**8.) Erster Auftritt des Pater Gabriel**

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.



**8.) Der Kardinal besucht die Missionsstation**



**Juan Arnez; Misa Pacha Mama - eine bolivianische Messe (SATB) 2002** Chorbearbeitung: Hans Martin Stähli. Aufgeführt wird das Werk vom Schulchor des Gymnasiums NMS Bern und den Los Kusis de Bolivia.

**Cielo andino [= Anden-Himmel] (Gloria)**

**A**  
 Glo-ri-a, ku-siy pa - cha, glo-ri-a, ku-siy pa - cha, glo-ri-a, ku-siy pa - cha.  
*Gloria, glückliche Erde.*

**B**  
 Dor - mi a jun - to/al cie - lo, en pu - na an - di - na, bai - la - ba en las cum - bres,  
*Ich schlief dem Himmel nah auf der Hochebene der Anden und tanzte auf den Gipfeln*

**III**  
 dan - zas de li - ber - tad. Can - ta - ba con Dios, her - ma - no lim - pio pu - ro,  
*Tänze der Freiheit. Ich sang mit Gott, dem grundehrlichen Bruder,*

fuen - te de ju - sti - cia. Se/ol - vi - dó de los po - bres, se/ol - vi - dó de los po - bres.  
*der klaren Quelle der Gerechtigkeit. Er vergaß die Armen.*

**IV**  
 Di - cho - so/el mun - do, con hom - bres fe - li - ces, ham - brien - tos, de - ma - cra - dos:  
*Glücklich die Welt mit glücklichen Menschen, hungrige, dürre Gestalten,*  
 Ta - ta ma - nan - tial, sa - via, fuer - za, vi - da. Kay pa - cha - pi, kay pa - cha - pi,  
*Vater, von dem alles kommt, Lebenssaft, Stärke, Leben. In diesem Leben,*

**C**  
 ni - ños, vie - jos, mu - je - res. Ay, Dios ma - dre! Ay, Dios ma - dre! Pa - dre, Ma - dre Dios. Ay!  
*Kinder, Alte, Frauen. Ach, Muttergott. Ach, Muttergott. Vater, Mutter Gott.*  
 gjan pa - ra in - dí - ge - nas. Ay, Dios pa - dre! Ay, Dios pa - dre!  
*bist du für die Einheimischen Ach, Vatergott. Ach, Vatergott.*

**V**  
 Ni - ños del mun - do, ni - ños que tra - ba - jan, ni - ños an - di - nos, ku - siy, lla - kiy - ta,  
*Kinder der Welt, Kinder, die arbeiten, Kinder der Anden. Freude und Traurigkeit*

**VI**  
 a gri - tos can - te - mos. a gri - tos can - te - mos. Ha - ya glo - ria  
*singen wir schreiend! Lass Gloria ertönen*

en los an - des! Li - bre sea el mun - do, ha - ya glo - ria en los an - des!  
*über den Anden! Frei sei die Welt,*

li - bre sea la vi - da, ha - ya glo - ria en los an - des! Pa - ra to - dos ig -  
*frei sei das Leben, für alle gleich.*

ual, pa - ra to - dos ig - ual. Glo - ri - a, glo - ri - a!

**Juan Arnez** ist Bolivianer und lebt in der Schweiz. In seiner Musik verarbeitet er die musikalische Tradition der bolivianischen Ureinwohner. Hans Martin Stähli bearbeitete die traditionellen Messestücke für gemischten Chor. Für Juan Arnez ging damit ein Traum in Erfüllung: eine Messe für Mutter Erde zu schaffen. Er sagt: „Dieses Werk ist ein Rückblick auf Legenden, Rituale, Religionen der alten Kulturen. Es sucht die Harmonie des Zusammenlebens, ganz realistisch, ohne falschen Mystizismus und mit Respekt für die Einheimischen und die modernen Völker aller fünf Kontinente, vereint in der Kraft der Mutter Erde.“



Charango, Indianergitarre mit einem Gürteltierpanzer als Corpus

Chapchas (Ziegenkrallen)



## Pacha Mama

In der Quechua-Sprache der Anden-Indianer bedeutet Pacha nicht nur Erde, sondern auch Welt, Universum, Planet, Lebensraum, Raum und Zeit. Die Erde, in der die Vorfahren ruhen, ist ein lebendiges Wesen, das auf das Handeln der Menschen reagiert. Die Mutter Erde ist in der alten Inka-Religion die Kraft, die die Macht des "Oben" (heilige Berge und die hier wohnenden Gottheiten) repräsentiert und die Mächte des „Unten“, (Quellen, die mythische Schlange Amaru sowie die männliche Erdgottheit Pacha Tata) aufnimmt und neutralisiert. Am Ende der kalten Jahreszeit (im August) werden der Pacha Mama Opfer dargebracht. Das Fest heißt „pago a la Pacha Mama“ (= Bezahlen der Pacha Mama). Nur so ist sie bereit, den Bauern im neuen Arbeitsjahr zu helfen.

An das liturgische Gloria knüpft das Stück mit dem Wort „Gloria“ an. Der Grundgedanke des Lobpreises wird aber ansonsten in kulturspezifischen Bildern und Klängen entfaltet. Der Titel der Messe verweist auf die alte Fruchtbarkeitsgöttin Pacha Mama. Gleich beim ersten Anruf zeigt sich der Unterschied: Gloria in excelsis Deo – Gloria, glückliche Erde. In dem „gloria, kusiy Pacha“ stehen Latein und Quechua nebeneinander. Alte naturreligiöse Vorstellungen koexistieren in der Volksfrömmigkeit mit christlichen. Die heute weltweiten Inkulturationsbewegungen, die einen Gegenpol zur uniformierenden Überfremdung bilden, verstärken solche Tendenzen. Die spezifisch lateinamerikanische Form ist die *theologia india*, die Wiedererweckung bzw. Aufwertung der präkolumbianischen indianischen Kultur. Das trifft sich mit neueren theologischen und allgemeingeistigen Entwicklungen: der Befreiungstheologie, nach der die christliche Botschaft die soziale Befreiung der Menschen einschließt, der feministischen Theologie (Mütterlichkeit Gottes), der Ökologie und des New Age (Glaube an die Heiligkeit/Göttlichkeit des Kosmos/der Schöpfung). 2005 hat diese Bewegung auch die Politik erreicht. Der neue bolivianische Präsident Evo Morales, ein Indio, der früher Lamahirt war, bereitete sich nach seiner Wahl demonstrativ in Tiahuanaco, der Ritualstätte einer der ältesten Kulturen Lateinamerikas, spirituell auf seine Aufgabe vor, indem er der Pachamama, der „Mutter Erde“ und Tata Inti, dem "Vater Sonne" opferte.

A: Vorspiel mit Akkordeon + Chapchas

I: Engmelodik um den Kernton h, rufartige Motive mit markantem Rhythmus (Freudenrufe)

B: Instrumentales Zwischenspiel: Andenflöten, Chapchas, Charango und Congas.

II: Ähnlich wie I, allerdings mit ausgeweitetem Tonraum, Instrumente wie vorher. Die Musik stimuliert durch die rhythmische Begleitung und den lebendigen Wechsel von Vorsänger und Chor zum Sich-mit-Bewegen und passt zum Textinhalt („Tanzen“).

III: Führt den freudigen Duktus von II fort. Die „pobres“ finden in der Musik keine Entsprechung, denn die ansteigende Melodie (am Schluss) ist – im Gegenteil – eine weitere Steigerung auf den Teil IV hin.

IV: Statt des bisherigen 4/4-Taktes nun  $\frac{3}{4}$ -Takt im Wechsel mit 4/4-Takt. Auch die Tonart ändert sich (Dur statt des bisherigen Moll). Die Melodie bewegt sich im höheren Tonbereich und verstärkt die Anrufungen an die Göttin / den Gott durch die Wiederholung der nach wie vor kurzen (zweitaktigen) Phrasen. Der einstimmige Gesang – nur die Anrufung „Ay, dios madre“ wird chorisches gesungen – gibt den widersprüchlichen Textaussagen (glücklich – dürre Gestalten) große Eindringlichkeit.

C: Klatschrhythmen und Ay-Rufe, die die vorherigen Gottesanrufe fortführen, verleihen dem Zwischenspiel zusammen mit dem energischen Instrumentalrhythmus den Charakter eines archaischen ekstatischen Rituals. Dazu passen auch die neu hinzutretenden urtümlichen Panflöten.

V: Die Melodie bewegt sich im unteren Tonbereich und ist – dem Text entsprechend - ein kindlich-leiernder Sprechgesang, der den Ton a umschreibt.

VI: Die größte Höhe erreicht der Gesang hier bei den beschwörenden Rufen nach Freiheit und Gerechtigkeit für alle. Dem ekstatischen Ritual entsprechen die dauernden Wiederholungen der beiden 2taktigen Motive.

Trotz der mehrstimmigen Chorbearbeitung behält das Stück seine archaisch-rustikale musikalische Form. Sie baut sich aus kleinen Elementen baukastenmäßig auf, ist aber trotz eines fehlenden großen Bogens – oder vielleicht gerade wegen dieser ihrer authentischen Haltung – eindrucksvoll.

---

## Joseph Kardinal Ratzinger:

*Die Last der Geschichte, die auf die Kirche drückt, scheint doch erheblich. Anlässlich der 500 Jahr-Feier der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus kamen zum Beispiel so starke Emotionen hoch - gegen die christliche Missionsarbeit -, daß man denken konnte, diese Dinge wären gerade gestern passiert.*

Wobei das natürlich zum Teil auch wirklich Pauschalurteile gewesen sind, die sich nicht aus der Wahrheit der Geschichte speisen, sondern aus den Emotionen des Augenblicks. Ich will nicht Schuld, auch große Schuld, die es da gibt, bestreiten. Aber es wurden gerade in diesem Zusammenhang neue, intensive Geschichtsstudien gemacht, die auch belegen, daß der Glaube und die Kirche auch als Schutzmacht gegen das brutale Zertreten von Kulturen und Menschen durch die Besitzgier der Entdecker aufgetreten ist. Paul III. und die folgenden Päpste haben sich mit Nachdruck für die Rechte der Eingeborenen eingesetzt und entsprechende Rechtsordnungen geschaffen. Auch die spanische Krone, besonders Karl V., hat Gesetze geschaffen, die zum großen Teil nicht durchsetzbar waren, die aber der spanischen Krone Ehre machen, indem sie die Rechte der Eingeborenen, die ausdrücklich als Menschen und damit als Träger von Menschenrechten anerkannt worden sind, herausstellte. In diesem goldenen Jahrhundert Spaniens wurde von spanischen Theologen und Kanonisten die Menschenrechtsidee geboren. Sie wurde später von anderen aufgegriffen, aber ausgearbeitet wurde sie zunächst bei Victoria in Spanien.

Die großen missionarischen Bewegungen, die Franziskaner, die Dominikaner, haben sich wirklich als Anwälte der Menschen gezeigt. Es gibt eben nicht nur Bartholomé de las Casas, sondern viele andere ungenannte. Ein interessanter Aspekt der Missionsgeschichte ist gerade zum Vorschein gekommen. Die ersten Franziskaner, die in Mexiko missioniert haben, haben dadurch, daß sie noch von der Geisttheologie des 13. Jahrhunderts berührt waren, ein sehr einfaches Christentum verkündet, das institutionenarm und sehr direkt gewesen ist. Es hätte zudem kaum eine so große Zuwendung zum Christentum sich ereignen können - wie man das gerade in Mexiko sieht -, wenn die Menschen diesen Glauben nicht als eine befreiende Kraft erfahren hätten. Befreiend auch gegenüber den Kulturen, die vorangingen. Mexiko konnte ja nur erobert werden, weil sich unterdrückte Völker mit den Spaniern zusammengeschlossen haben, um von dieser Herrschaft frei zu werden. Das Ganze ist also ein differenziertes Gebilde, dem nichts an Schuld weggenommen werden soll. Wenn nicht eine Kraft dagewesen wäre, die geschützt und gerettet hätte, so daß es eben auch heute noch in Mittel- und Südamerika große indianische Bevölkerungsteile gibt, dann wäre alles noch ganz anders verlaufen. Salz der Erde. Ein Gespräch mit Peter Seewald, München 1996 (5/2004), S. 238-240

**Das Fremde und das Eigene, 2. Seminar** (Hubert Wißkirchen)**Crossover-Phänomene in der Rock- und Pop-Musik****Ingo Bischof & Ramesh B. Weeratunga: Samadhi** (2003)

Ramesh Weeratunga stammt aus Sri Lanka. Er will nach eigener Behauptung die Spiritualität der uralten vedischen Glaubenswelt in seine Musik einfließen lassen. Ingo Bischof ist Gründungsmitglied der Berliner Rockgruppe Karthago (1971) und seit 1975 Keyboarder bei Kraan. Er fühlt sich dem Zen-Buddhismus verpflichtet.

**Booklet-Texte:**

„Ruhe schafft Besinnung.

Besinnung schafft Erkenntnis.

Erkenntnis ist der erste Schritt zur Lösung und ermöglicht Raum für Kreativität.

Kreativität ist natürliche Kraft, und die schafft Mut zum Aufbruch.

Die Musik dieser CD eignet sich sehr gut zur begleitenden Therapie verschiedener Erkrankungen wie Schmerzen und Muskelverspannungen, vegetativen und psychosomatischen Störungen, zur Stress- und Burnout-Prophylaxe und zur Verbesserung der Stimmung. (Dr. med. Lothar Imhof, Facharzt für psychotherapeutische Medizin)

**Fühlen, Hören, Führen**

Das Selbst-Erleben im Einklang von Musik und Schwingung, von Körper und Seele ist eine hervorragende Unterstützung von Beratung, Coaching und Supervision im Konzept des „Listening Management“. Wer gelernt hat, auf sich selbst zu hören, wird zum Vorbild für besseres Selbst-Management mit allen positiven Folgen und kann andere Menschen wesentlich besser führen. (Christine Zehnder-Imhof - Coaching, Supervision)

Eine unglaubliche Verstärkung des Erlebens dieser Musik erfahren Sie im Institut ProSona. Auf einer Liege in einer speziellen Form wird die Musik als Klang und fühlbare Schwingung auf den Körper übertragen. Die Muskulatur wird durch die Vibration entspannt, nicht nur an den Bewegungsmuskeln, sondern überall im Körper. Der Druck auf Gelenke wird gelöst und ermöglicht eine tiefe Entspannung und eine völlig neue Körpererfahrung.“

**Grafische Notation**

Die grafische Notation zeigt eine Melodie auf einer fünf-Linienn-Notenlinie. Die Noten sind als schwarze Punkte dargestellt, die durch vertikale Linien verbunden sind. Über der Notation sind die Vokale 'c', 'c'', 'g', 'g'', 'd', 'e'', 'e', 'd', 'c'', 'a', 'e', 'g', 'a', 'e', 'a', 'e', 'g', 'a', 'g', 'e' angegeben. Die Notation ist in drei Abschnitte unterteilt, die mit den Zeitangaben 0:55, 1:16 und 1:44 beschriftet sind. Ein Sternchen (\*) markiert einen bestimmten Punkt in der Notation.

**Samadhi**

[Sanskrit: fixieren, festmachen → Versenkung] die höchste durch Meditation erreichbare Stufe der geistigen Sammlung im Hinduismus und Buddhismus; ein Bewusstseinszustand, der über Traum und Tiefschlaf hinausgeht, das Denken hinter sich lässt und zum völligen Verschmelzen mit dem Meditationsobjekt (Gott, dem Absoluten) führt. Die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt ist dabei aufgehoben.

**Hans Waldenfels:** Lexikon der Religionen, Freiburg 1987, S. 400f:

Buddha lehrte Achtsamkeit (Sati) als einzigen Weg zum Nirvâna. Der Übende geht und steht, ißt und trinkt, denkt und fühlt voll bewußt. Was immer er tut, er erlaubt seinem Geist nicht, davon abzuschweifen. Die Hauptübung, achtsames Ein- und Ausatmen, ist überall und jederzeit durchführbar. In der „Einsicht“ (Vipassana) genannten Meditation richtet der Übende sein Bewußtsein auf Körper, Gefühle, Geist und Geistobjekte. Dabei gewahrt er unaufhörlichen Wandel von alledem, was er bislang für sein „Ich“ gehalten hat. Dem ständigen Werden und Vergehen hält nichts stand, nichts bleibt, wie es war, nichts, wie es jetzt ist.

... Von Stufe zu Stufe weicht eine Erfahrung der nächsten: achtsames Nachdenken der Konzentration auf eine Sache, diese dem Gleichmut, der schließlich mit jedwedem Gefühl vergeht, danach hört Wahrnehmung von Formen und Gestalten auf, reines Bewußtsein kommt, um der Erfahrung des Nichts zu weichen, zuletzt vergeht beides, Wahrnehmung und Nichtwahrnehmung. In Ostasien entstanden weitere Methoden. Eine davon lehrt Konzentration auf ein Wort, das sinnlos scheint. Zuerst schweifen die Gedanken ab, dann hält der Geist das Wort immer länger fest, bis er „hineingelangt“. Die Lösung kommt plötzlich mit aufblitzender Erkenntnis. ... Ziel ist, wenigstens einen erlösenden Augenblick lang wahrhaft ichlos zu sein.

**Mystik**

„Die Grenzen von Meditation zu *Mystik* sind fließend. Laut *Teresa v. Avila* kann beim Beten eines Vaterunser's tiefste mystische Vereinigung erfahren werden. Unter *Mystik* im eigentlichen Sinn versteht die christliche Tradition Erfahrung der Einheit mit Gott durch Christus: "Nicht mehr ich lebe, Christus lebt in mir" (Gal 2,20), oder "Ich und der Vater sind eins" (Joh 10, 30). Diese Erfahrung übersteigt nicht den Horizont des Glaubens, wird aber im Glauben als alles durchdringende Wirklichkeit wahrgenommen. *Edith Stein* drückt es so aus: "Du bist der Raum, der rund mein Sein umschließt und in sich birgt. Aus dir entlassen sank' es in den Abgrund des Nichts, aus dem du es zum Sein erhobst. Du näher mir als ich mir selbst und innerlicher als mein Innerstes und doch ungreifbar und unfassbar". ... Hier zeigt sich das unterscheidend Christliche: personale Vereinigung von Gott und Mensch, von Schöpfer und Geschöpf - aber ohne Aufgabe der eigenen Person, ohne Identitätsverlust.“ (Waldenfels)

**New Age**

Für die Astrologen bedeutet dieser Begriff die Ablösung des Zeitalters der Fische vom Zeitalter des Wassermanns. So wurde das „neue Zeitalter“ auch in dem Song „Aquarius“ des Musicals *Hair* (1968) besungen. Als Reaktion auf die sozialen und ökologischen Krisenerscheinungen der Moderne und anknüpfend an Grunderfahrungen der Jugend- und Studentenbewegung begann, zuerst in USA, in den Siebzigerjahren eine Rückbesinnung auf transzendente und spirituelle Traditionen, wie sie vor allem in den asiatischen Kulturen und in Natureligionen überliefert sind. Einheit der Menschheit und Einheit des Menschen mit der Natur sind das Ziel des ‚neuen Denkens‘. Kernpunkte dieser Misch-Philosophie sind: Ganzheitlichkeit, Selbstfindung, kosmische Beziehung und Vernetzbarkeit aller Dinge, Einklang von Körper, Geist und Seele. All das soll möglichst sanft durch ritualisierte Bewusstseinsverfahren in Trance erreicht werden. Mit dieser Geistesrichtung einher geht eine riesige Vermarktungswelle.

**Raga Mian ki Todi, Anfang des Einleitungsteils (Alap) CD Trance 1, section 3: indian dhrupad****Raga** (sanskritisch: Farbe, auch Leidenschaft)

ist in der indischen Musik ein Tonleitermodell, das durch bestimmte Haupt- und Nebentöne sowie durch bestimmte Tonfloskeln charakterisiert ist. Es bildet das Grundgerüst für ausgedehnte, stundenlange improvisatorische Ausgestaltungen. Eine Besonderheit sind Tonverschleifungen und Mikrointervalle (= Tonabstände, die kleiner als ein Halbtonschritt sind). Ein Raga steht für eine spezifische Stimmung und für einen bestimmten Musizierenanlass. Der Mian ki Todi ist ein Morgenraga. Er evokiert SHAKTI, d.h. weibliche Energie und lädt dazu ein, den eigenen Quell in der Zurückgezogenheit wieder zu entdecken. Der gesungene Text (auf diesem Ausschnitt nicht zu hören) drückt diese Stimmung so aus: „Klug wie du bist, o mein Verstand, weißt du alles über Ragas, ihre Worte, ihren Sinn und die Nuancen des Sprechens. Aber mach dir keine Illusionen! Denn dieser ursprüngliche Klang ist zu tief für uns, unergründlich und außerhalb unserer Erkenntnismöglichkeit. Um ihn zu begreifen, bedarf es nicht des Lernens, sondern der Gnade.“ Auf bildlichen Darstellungen (Ragamala) wird die magische Macht dieses Raga in einer Frau symbolisiert, die mit ihrem Saiteninstrument (Rudra Vina) wilde Tiere anzieht und besänftigt. Es ist eine Paradies-Szene. Vergleichbares wird vom sagenhaften griechischen Sänger Orpheus berichtet.

**Dhrupad** (Hindiform des Sanskritwortes Dhruvapada = geordnetes Wort)

In Indien gilt Vokalmusik als direkter Weg zur Vereinigung mit dem Göttlichen. Dhrupad ist der älteste Gesangsstil. Ursprünglich war er ein Singen auf der heiligen Silbe OM. Im Laufe der Entwicklung übernahm er dann das rhythmisierte Singen der alten vedischen Schriften, später auch metrisierte Verse. Der Dhrupad wurde im Tempel vor einer Gottheit sitzend gesungen. Auch in einer konzertanten Aufführung sind solche Kompositionen als Hymnen an die Götter zu verstehen.

**OM**

Nach indischer Mythologie erschuf der Gott Shiva den Kosmos durch den heiligen Laut OM (bzw. AUM). OM war die erste Bewegung (Schwingung), aus der durch weitere Differenzierung die Vielfalt der Strukturen, der Materie sowie alle psychischen Qualitäten entstanden.

**Tampura**

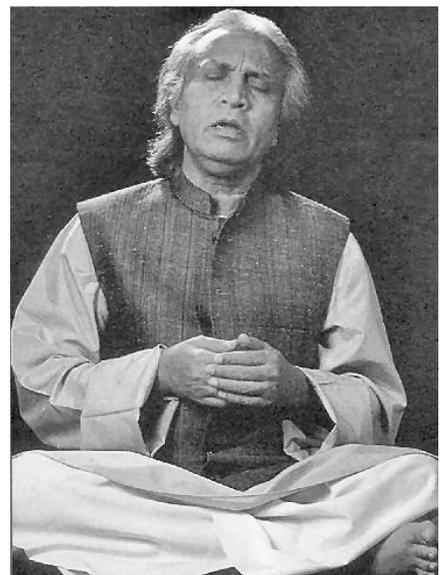
ist ein Saiteninstrument, dessen vier Metallsaiten auf den 1. und 5. Ton der Tonleiter (hier: cis und gis) gestimmt sind.

**Grafische Notation des Beginns****Ustad Nasir Zahiruddin Dagar (1932-1994):**

„Wenn wir singen, schließen wir die Augen und denken nicht an die Zuhörer und andere ablenkende Faktoren. Wir fühlen, dass wir zu Gott beten. Wir sehen, dass, wenn wir das tun, die Zuhörer sich mit uns im Gebet vereinen, ohne dass sie es wissen. Sie werden weggetragen von der Musik. Und nach dem Konzert sagen sie: >Wir fühlten den Frieden, wir fühlten uns so glücklich...<...“

Wenn wir auf der Bühne sitzen, sind wir völlig leer. Wir wissen nicht, was wir tun und wie wir es tun sollen. Dann kommt das Lied, und irgendwann kommen wir in eine solche Stimmung, dass uns zwei, drei oder vier Stunden wie fünf Minuten vorkommen. ... Alles wird durch den Allmächtigen bewirkt. Wir sind nur das Medium.

In der Dagarvani-Schule des Dhrupad, zu der unsere Künstler gehören, basiert der Alap auf der Ursilbe OM. In dem Wunsch, den Klang als den Weg zur Vereinigung mit dem Göttlichen hervorzuheben, singen die Mitglieder dieser Schule während des Alap ein reines Gebet. An Stelle eines Textes wird ein Mantra „OM antaran tom tarani tom“, benutzt, um den Sängern die Möglichkeit zu geben, ohne Behinderung durch einen Text tief in den Geist des Raga einzudringen.“ (Booklet, Übs. v. Verf.)



Die Aufnahme ist die letzte von Ustad Nasir Zahiruddin Dagar (1994). Wenige Wochen später verstarb er. Er singt zusammen mit seinem Neffen Faiyaz Wasifuddin Dagar. Die beiden verkörpern die 19. und 20. Generation einer Familie von Dhrupadsängern. Begleitet werden sie von 2 Tampuras.

Der Raga Mian ki Todi gehört in den Vorstellungskreis des Shivaismus. Der vedische Gott Rudra gilt als wild und gefährlich. Mit der Bezeichnung Shiva (der Freundliche) besänftigte man ihn. So umgreift er das männliche und das weibliche Prinzip. Letzteres wird im Mythos als seine Gemahlin Shakti dargestellt. Indische Religiosität beruht nicht - wie in Judentum, Christentum und Islam - auf dem Hören des Gotteswortes, sondern auf dem Sehen. Hindus schauen das Kultbild, in dem die Gottheit anwesend ist, an. Die groß dargestellten Augen gewähren den Blickkontakt, mit dem der Energiestrom der Gottheit übertragen wird. Der visuelle Kontakt wird ergänzt durch den akustischen, das Rezitieren und Singen der heiligen Schriften. Vor allem mit der Silbe OM dringt der Sänger ganz tief in sein Inneres ein und trifft dort auf den Ursprung allen Seins.



Ragamala zum Raga Mian ki Todi

**Rufus Wainwright: Agnus Dei (2005)**

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt: erbarme dich unser.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt: erbarme dich unser.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.	Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt: gib uns deinen Frieden.



**Agnus Dei**(1) **Agnus Dei XVIII (gregorianisch)**(2) **Thomas Gabriel: Agnus Dei aus der Missa mundi (WJT 2005)**(3) **Gary Thomas: Didgeridoo, 1993**

Agnus Dei XVIII



Gabriel



1. Ag-nus De - i,	qui tol-lis pec - ca - ta mun - di:	mi - se - re - re no - bis.
2. Ag-nus De - i,	qui tol-lis pec - ca - ta mun - di:	mi - se - re - re no - bis.
3. Ag-nus De - i,	qui tol-lis pec - ca - ta mun - di:	do - na no - bis pa - cem.

Australischer Didgeridoo-Spieler



Bei der Abschlussmesse des Weltjugendtages auf dem Marienfeld in Frechen bei Köln am 21.08.2005 wurde Thomas Gabriels *Missa mundi* uraufgeführt, die – wie der Name sagt – als ‚Weltmusik‘ konzipiert ist. Jeder der fünf Sätze repräsentiert mit charakteristischem musikalischen Material einen der 5 Kontinente und damit insgesamt die Weltkirche (Kyrie: Europa, Gloria: Südamerika, Credo: Indien, Sanctus: Afrika, Agnus: Australien). Gemeinsame Klammer der Sätze und damit Symbol für die Einheit im Verschiedenen ist die gregorianische *Missa XVIII*.

Thomas Gabriel (\*1957) wirkt als Regionalkantor im Erzbistum Mainz. Besonders kümmert er sich um das Neue Geistliche Lied. Er wurde auch durch zahlreiche geistliche Kompositionen (mehrere Messen, Rock-Oratorien und Musicals) bekannt, in denen er sich u. a. um eine Synthese traditioneller Kirchenmusik mit modernen Musikstilen wie Jazz und Rock bemüht. Erfolgreich ist er auch mit dem Thomas-Gabriel-Trio, das Klassikstücke verjazzt.

**Didgeridoo**

Das Didgeridoo ist ein aus Holz- oder Bambusrohr gefertigtes Blasinstrument der Aborigines, der Ureinwohner Australiens. Es ist bis zu 2,50 m lang. Häufig klopft der Spieler mit einem Holzstöckchen Rhythmen dazu. Die Interzirkularatmung – gleichzeitiges Blasen durch den Mund und Einatmen durch die Nase – ermöglicht einen Dauerton (Bordunton). Dazu ‚spricht‘ der Bläser rhythmisch-melodische Patterns in sein Instrument und erzeugt so zusätzliche höhere Töne. Nach 1950 breitete sich dieses Instrument über den Kreis der Aborigines hinaus in Australien aus. Später interessierten sich New-Age-Musiker aus der ganzen Welt für dieses ‚Natur‘-Instrument und seinen eigenwilligen Klang. Die Aborigines-Rockband Yothu Yindi schaffte 1988 sogar in die Charts und machte so das Didgeridoo einem breiten Publikum bekannt. In neuester Zeit findet man das Instrument auch in Techno-Produktionen und im Pop/Dance-Bereich.

**Aborigines**

Es leben heute nur noch etwa 100 Aborigines in ihrer angestammten Kultur. Die übrigen (ca. 1,5 % der australischen Bevölkerung) finden sich überwiegend in Reservaten. Trotz der 1967 erfolgten Verleihung der Bürgerrechte leiden sie noch immer unter den Folgen langer Missachtung und Unterdrückung. Sie verloren weitgehend ihre ursprüngliche Sprache, Religion und Kultur. Ihre Inhaftierungsquote ist 27x, die Arbeitslosenquote 6x höher, die Lebenserwartung 20 Jahre geringer, ihr Einkommen halb so groß wie der Landesdurchschnitt. Alkoholismus, Drogenprobleme und schwere Krankheiten sind verbreitet. Der Christianisierung im 19. Jahrhundert standen die Aborigines sehr misstrauisch gegenüber. Heute bemühen sie sich, ihre alten religiösen Vorstellungen neu zu beleben und mit christlichen Inhalten zu verbinden. Die Wichtigkeit einer solchen Inkulturation wird zunehmend auch von Weißen eingesehen.

Die *alte gregorianische Melodie* ist liturgisch-schlicht. Sie bewegt sich im Dreitonraum und übersteigt diesen nur auf der betonten Silbe von miserere (bzw. nobis). Gabriel gibt der Melodie eine rhythmische Struktur und ein Taktgerüst. Durch die kleinen Betonungsverschiebungen (off beats) erhält sie einen jazzig-swingenden Charakter. Eine längere Pause trennt die Anrufung von dem folgenden Text und hebt sie damit hervor. Ähnlich nachdrücklich ist – durch gedehntes Sprechtempo – die Schlussbitte gestaltet. Ein uriger, kräftiger und abgründiger *Didgeridoo-Ton* leitet das Stück ein und lenkt die Aufmerksamkeit auf die geschundenen Aborigines (peccata mundi?). Dann folgt das instrumentale Arrangement mit Keyboard, Gitarre, Bass und dezenten Schlagzeugbeats, schließlich der in farbigen, leicht dissonanz-gefärbten Harmonien singende Chor, der durch starke Verhallung in eine quasi-mystische Aura gehüllt wird (Vorwegname der Erfüllung der Friedensbitte?). Gelegentlich meldet sich zwischendurch – als ‚Gegenposition‘ – das Didgeridoo. Es hängt sozusagen wie eine schwere Last am „schönen Klang“. Mit dem Didgeridoo klingt das Stück – wie in einer Anfrage – aus.

Man kann das Ganze allerdings auch anders deuten. Verglichen mit der Original-Didgeridoo-Aufnahme wird das Instrument bei Gabriel auf die Funktion eines unveränderlichen Grundtons reduziert und damit seines musikalischen Reichtums beraubt. Es ist nur noch ein exotischer Klangreiz, von dem der jazzig-swingende Wohlfühlklang sich wirkungsvoll abhebt. Über weite Strecken wird es nicht einmal mehr als Fremdkörper wahrgenommen, weil es fast vollständig überdeckt wird. Es ist kein ernst genommener Partner. Das kann kaum ein Vorbild für den Umgang mit fremden Kulturen sein. Das Arrangement zeugt von einem eurozentrierten gutmeinenden Gewissen, will aber nicht so recht zum Text passen. Die Ambivalenz zwischen *peccata mundi* und *dona nobis pacem* wird dadurch verdeckt. In dieser Hinsicht setzt Wainwrights *Agnus Dei* (S. 20) tiefer an. Wird nicht auch die gregorianische Melodie bei Gabriel ihrer schlichten Würde und Ernsthaftigkeit beraubt?

Kann man mit dem Fremden sinnvoll umgehen, wenn man es nicht einmal in seiner Fremdheit wahrnimmt, und wenn man die eigene Kultur nicht mehr in ihrer Tiefe erfasst? Wie weit trägt eine beliebige Patchwork-Mentalität? Ein Vergleich mit der *Misa Pacha Mama* zeigt, wie weit die Aborigines noch von einer angemessenen Wahrnehmung und Wertschätzung ihrer ursprünglichen Kultur entfernt sind.

## Das Fremde und das Eigene

### The Mission

Einführung ins allgemeine Thema:

Aktuelles Thema. Es bietet sich an, bei der aktuellen Diskussion („Kampf der Kulturen“) im Umfeld der Krise zwischen westlicher und islamischer Welt (Atompolitik Irans, Karikaturenstreit) anzusetzen. Das hat aber einen großen Nachteil: Es bringt politische Animositäten ins Spiel und führt leicht zu einer „Streiterei“ um die Durchsetzung eigener Sichtweisen. Deshalb wähle ich ältere Themen, die uns (scheinbar) nicht unmittelbar mehr betreffen: Südafrika nach Aufhebung der Apartheid und das noch ältere Thema Mission: Spanische Kolonisierung Südamerikas.

**Das Dschungel-Orchester.** Reportage, 2004. Von Ines Possemeyer. Mo 14.03 20:15 (WDR)

Jedes vierte Kind im Dorf spielt ein Instrument oder singt im Chor. Der 15-jährige Simon Aguape spielt Geige im Dorforchester, beherrscht Bach und Vivaldi ebenso wie Barock-Partituren, die einst seine Vorfahren (**Guarani**) geschrieben haben. Ende des 17. Jahrhunderts hatten Jesuiten Noten und Instrumente in die Region gebracht. Und tatsächlich ließen sich viele Ureinwohner mit Hilfe der Musik missionieren, denn nach ihrem traditionellen Glauben stellt sie die Verbindung ins Jenseits her. Durch das Orchester in Urubichá erlebt der südamerikanische Barock nun eine Renaissance. In Urubichá werden wieder Geigen und Cellos hergestellt. Aus der Dorfkirche, aus der Musikschule, aus den strohgedeckten Hütten Urubichás klingen von früh bis spät Streicher und Trompeten, Fagotte, Klarinetten und Posaunen.

### Breitz Rainbow-Bilder 1996-98

Einführung ins Thema des Films:

1.) **Video: 0:52:** „Wilde“: Szene, wo ein Indianerjunge das Ave Maria Guarani singt zum Beweis, daß er eine Seele hat.

- Auf der einen Seite Verachtung des Fremden (Tunnelblick), Mißverstehen seiner Eigenarten (Kindertöten), Nicht-Akzeptieren offensichtlicher Gegenargumente
- auf der anderen Seite (Jesuiten): alle Menschen Kinder Gottes, unantastbare Würde, ihre Eigenarten achten und verstehen, aber dennoch: Mission, Bekehrung, Assimilation (Einübung in westliche Musik), praktisch die ganze heutige Einwanderungsproblematik. Wir haben also die Guten und die Bösen, wie das sich für einen Film gehört. Damit sind aber die Probleme noch nicht gelöst. Im Grunde sind sie nicht zu lösen. Das zeigt auch die Musik Morricones. Der Traum von der paradiesischen Harmonie bleibt ein Traum. Was ist überhaupt Harmonie? In der Musik ist die reine Harmonie langweilig und künstlerisch unbefriedigend.

Gutmenschentum: stellt sich auf die Seite der Unterdrückten, aber stülpt Ihnen seine Kultur über. Zumindest in der Musik erscheint das so.

Problem: Eine Kirche, die von ihrem Besonderen überzeugt ist, muß missionieren (Geht hinaus in alle Welt..., Überwindung des Stammesgottesgedankens, heute: Uno, Werte wie Menschenwürde usw., andererseits, darf sie aber auch nicht die Kultur (und damit die Seele) der Missionierten zerstören. Seit 19. Jh. in der Mission Ansätze zur Inkulturation. „Werdet Afrikaner“.

Multikulti passé, selbst bei den Grünen z. T., Verfassungspatriotismus; Integration

Fremdes ist fremd, läßt sich nicht ohne Schwierigkeit adaptieren, höchstens als Kostüm und unter schweren Mißverständnissen. Viele Menschen im Westen glauben heute - als Ersatz für die Christliche Lehre der Auferstehung - an die Reinkarnation. Sie erscheint Ihnen als Erlösung vom Tod, und der Buddhismus hat bei immer mehr Leuten Konjunktur, aber im Buddhismus ist die Reinkarnation ein Fluch, erscheint wie ein Rad, wie das Rad der Fortuna im Mittelalter, das den Menschen immer wieder in unzulängliche, quälende Lebensverhältnisse zwingt, denen es zu entkommen gilt ins Nirwana, was nur den Gereinigten und Erleuchteten gelingt.

**Konflikt: Gabriel (Macht des Gebets) / Mendoza (Macht des Schwertes)**

2.) **Video: 0:10:05: Gabriels Thema** (nach dem Aufstieg, ‚Orpheus‘-Szene

Pater Gabriel spielt eines der Hauptthemen des Films 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.

Transformation ins Europäische.

**Vergleichendes Hören:  
Gabriels Oboe (CD-Version)  
Vita Nostra (CD-Version)**

Im Vorspann sieht man Bilder des Kardinals, der seinen Bericht diktiert, Bilder der auf der Jesuiten-Reduktion<sup>1</sup> 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.



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



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:



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-triumphal 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.

Guarani (CD) = vita nostra Thema mit Schlagzeug („wild“)

Miserere (CD) = weiches von Indianerjungen gesungenes vita-nostra-Thema (aus Falls)

Das Abendländische ist dem Guarani-Idiom auch in soweit ‚überlegen‘, als dieses Guarani-Elemente in sein Idiom einschmelzen und die Idee der Interkulturalität ausdrücken kann. Umgekehrt ist das schwer vorstellbar. Bei den politische Auseinandersetzungen, z. B. im Karikaturenstreit, ist zu beobachten, daß der Westen immer auch Schuld bei sich sucht, also offener, verständnisvoller ist.

### **Mian ki Todi**

Der vorliegende Ausschnitt aus dem langen Stück enthält den Anfang der Einleitung (alap). Sie wird improvisiert und rhythmisch frei vorgetragen. Erst der folgende Hauptteil (dhrupad = „ein in allen Teilen vollendetes Gedicht“) trägt den lyrischen Text in strukturierteren Melodien und Rhythmen vor.

Die grafische Notation zeigt in sehr vereinfachter Form den dauernd präsenten Zentralklang der Töne cis und gis. Ihre Abfolge ist nicht so schematisch wie die Grafik nahe legt. Eine deutlich wahrnehmbare Binnenstruktur ist das immer wieder vom gis zum cis aufsteigende Quartintervall. Der gleich bleibende Klangteppich ist also in sich sehr lebendig und nuanciert, wirkt nicht als starres Gerüst und wird nicht - wie bei Bischofs Samadhi (S. 54) - mit ablenkenden Klängen gefüllt. Aus dem Bordunklang heben sich, zunächst ganz vorsichtig, melodische Wendungen des Sängers ab. Dadurch, dass sie sich ganz eng um den Grundton cis herumwinden, entstehen Klangreibungen und fein abgeschattete Klangwirkungen. Im Verlauf des Stückes entfaltet sich die Melodie – auch über weitere Räume - immer reicher. (Das ist allerdings im vorliegenden Ausschnitt nicht mehr zu hören.) Nirgends löst sich die Melodie - wie das bei Wainwright (S. 20) geschieht - als selbständiges kontursscharfes Gebilde vom Grundklang ab und degradiert ihn so zur Hintergrundfolie. Beide bleiben vielmehr ineinander verwoben. Die Solostimme geht aus dem Grundklang hervor, versucht von ihm aus Form zu gewinnen, taucht aber immer wieder in ihn als Kraftquelle zurück. Dieser Vorgang lässt sich in Analogie zur indischen Schöpfungsmythologie verstehen (vgl. das oben zu OM Gesagte): Aus dem Energiestrom (hier: dem Grundklang) entstehen die Formen des Lebens.

Die Intensität des musikalisch-meditativen Geschehens wird besonders durch einen Vergleich mit Bischofs Samadhi erfahrbar. Hört man mehrmals nebeneinander nur die am Anfang beider Stücke exponierten Grundklänge, so wird gleich die höhere Komplexität und der größere Geheimnischarakter des Raga deutlich. Im weiteren Verlauf assoziiert man bei Samadhi eher einen mit allerlei Flitterkram behangenen Ort oder Zustand, den Raga dagegen als einen ernsthaften Weg, der den Klangraum immer komplexer erschließt und ein Ziel ansteuert, das man als Transzendierung bezeichnen kann.

Eine gelungenere Adaption der indischen Ragamusik zeigt das Beispiel von Wainwright, das aus den verschiedenen Elementen eine in sich schlüssige neue Form schafft.

### **Samadhi**

Das Stück ist ein Musterbeispiel für Patchwork-Religiosität und deren Vermarktung. Die Flucht vor der Moderne und der Rationalisierung aller Lebensbereiche geht vor allem in fernöstliche Richtung. Die Faszination des Buddhismus liegt für viele darin, dass er keinen persönlichen Gott kennt und verbreiteten Vorstellungen von Gott als kosmischer Kraft, an der auch der Mensch Anteil hat, näher kommt als die christliche Vorstellung, nach der das Empfangen, das Hören, das Warten auf Gott im Vordergrund steht (Joh 15,16). Alte religiöse Traditionen werden als Verbalreize und mental-therapeutische Techniken in Anspruch genommen. Die Booklet-Texte belegen: Es geht um Lebensbewältigung, Wellness, Selbst-Management, natürliche Kreativität, vor allem aber um Geschäft. Von Gott ist keine Rede. Der Titel „Samadhi“ ist ein bauernfängerisches Aushängeschild. Statt eines langen asketischen buddhistischen Weges (auf dem Achtfachen Pfad) wird ein kurzfristiger Erfolg mit einer Art Instant-Technik versprochen.

Das Stück besteht aus 5 Tönen (cdega). Es fehlt ein Halbtonschritt (e-f oder h-c) und damit eine Spannungsintervall, das der Musik eine Zielrichtung geben könnte. Das ganze Stück über klingen die Zentraltöne c und g (bzw. c' und g') als Haltetöne (Borduntöne) durch. Das Stehen im Klang bewirkt eine starke Konzentration, eine Fokussierung der Wahrnehmung. Die Borduntechnik verweist deutlich auf den indischen Raga (S. 52). Die Trancewirkung wirkt gesteigert durch die Unbestimmtheit und Konturlosigkeit der Elemente. Das Fehlen einer klaren taktmäßigen bzw. rhythmischen Kontur und die Hallbeimischung tragen besonders dazu bei. Die schematische grafische Notation täuscht hier: das melodische Dreitonmotiv (e'd'c') z.B., das in der Grafik so gleichmäßig das ganze Stück durchzieht, ist rhythmisch unregelmäßig und teilweise schwer herauszuhören. Melodisch etwas konturierter sind die Motive mit dem Ton a', doch sie bleiben Fragment. In die Klangfläche hinein werden verschiedenartige Klänge gemischt: Glöckchengeriesel (Chimes), Vogelzwitschern, sonstige Tierlaute, ein einzelner Glöckchenton u. A. Hierin liegt die größte Abweichung vom indischen Vorbild. Die Vermischung unterschiedlicher Assoziationsfelder führt nicht zur Konzentration, sondern eher zu einem Gefühl des Sich-Verlierens in einer vagen Seelenlandschaft. Das ist Ganzheitlichkeit im Sinne der Auflösung des Diskreten, Bewusstlosigkeit statt höchster Bewusstseitsstufe. Das Stück, aus dem der Ausschnitt stammt, dauert 5:45 Minuten, der Eingangsteil des indischen Raga Mian ki Todi dauert allein schon 24 Minuten, der ganze Raga geht über Stunden. Diese Äußerlichkeit offenbart den Unterschied zwischen einem akustischen Wellness-Bad und einem spirituell-konzentrierten Weg. Bischofs Stück beschreibt überhaupt keinen Weg, sondern einen ungerichteten Zustand. Anklänge an tibetische Mönchsmusik (S. 53) wie das Glöckchengeriesel und die starke Hervorhebung des ‚abgründigen‘ Bassborduns sind hier nicht mehr als beliebige, ihrer Funktion entkleidete Accessoires.

### **Wainwright**

Wainwright ist ein Vertreter einer Multioptionskultur, die sich ihre Elemente aus den fast unübersehbaren Möglichkeiten selbständig zusammensucht. In der Musik verbindet er unkonventionelle Instrumentaltechniken der neuesten Musik mit romantischer Klangsprache und indischer Ragamusik. Analoges gilt auch für seine Religiosität. Sie ist weniger kirchlich als ästhetisch vermittelt (z.B. durch Verdis Requiem). Sie ist freischwebend und dunkel wie eine Traumwelt, setzt sich aber mit zentralen Fragen auseinander, vor allem mit Erlösung und Tod, wie auch das Coverbild zeigt.

Wainwright folgt nicht dem dreiteiligen Aufbau des Textes. Die Miserere-Bitten und der dritte Agnus-Dei-Ruf entfallen. Der Fokus liegt auf der Friedensbitte. So entsteht eine zweiteilige Form mit einer großangelegten Coda (dona nobis pacem).

Die Musik kommt sozusagen aus dem Nichts. Leise, dünne Knarz- oder Quietschgeräusche (wie bei einer ungeölte Tür) werden von einem Streichinstrument (durch starken Druck auf den Bogen) produziert. Sie stehen schon auf dem Zentraltönen b. Die Geräusche verwandeln sich in Musik: Aus den Einzelimpulsen wird zunächst ein Ton (b) und eine kleine Melodie aus 3 Tönen (b-as-b). Der Vorgang wiederholt sich. Ein Geigensolo (0:27), greift den Ton (b) der knarrenden Stimme auf, spielt die 4 Anfangstöne der später gesungenen Hauptmelodie an und lässt dann orientalisierend gleitende Tongirlanden folgen. Das Streichinstrument ahmt den Klang der bulgarischen Gadulka nach. Ähnliche Klänge kann man auch im Irak hören. Ein Cymbalon (0:53) tritt hinzu, die knarrende Stimme verschwindet (1:05). Es etabliert sich ein Klangfeld aus einem hohen und einem tiefen Halteton (b), das durch die wechselnden Impulse des Cymbalon belebt wird. Das erinnert an indische Bordunbegleitungen (vgl. S. 52 f). Wieder spielt die Geige (1:10) die 4 Anfangstöne der Hauptmelodie und klingt dann in Seufzermotiven aus, die auch später immer wieder auftreten. Über dem vielschichtigen Klangfeld erhebt sich nun – nach all den zaghafte und vorläufigen Artikulationsversuchen – die kernig-intensive Stimme des Sängers (1:30, vgl. Notenbeispiel). Die nach oben drängenden Melodiezüge und das auf dem Spitzton wiederholte „Agnus“ wirken wie ein schmerzvoller Klage- oder Bittruf, der (resignativ?) zum Ausgangspunkt zurückfällt. Der Agnus-Dei-Ruf wird wiederholt und dadurch verstärkt. Beim „qui tollis“ (2:24) wird zum ersten Mal der Zentralklang verlassen, die Harmonie wechselt. Am Schluss des 1. Teils bei „mundi“ (2:56), kehrt sie zum Grundton b zurück. Der 2. Teil entspricht weitgehend dem ersten, zeigt aber eine reichere Auffüllung des Klangfeldes, z. B. mit vielen Sololinien. Bei „mundi (4:10) wechselt die Harmonie nach Dur, hellt sich also auf. Ein opernhafte-opulente Streichersound leuchtet über dem lang gezogenen „dona nobis pacem“. Dieser schwelgerische Höhepunkt verlässt das Gebundensein an Haltetöne und die Unruhe des bisherigen Tonfeldes zugunsten einer opernhafte Melodie und einer klassischen Harmonie- und Orchestersprache. Allerdings sind die flirrenden Linien des 1. Teils nicht ganz verschwunden, sondern in dem ‚erlösenden‘ Sound ‚aufgehoben‘. Eindrucksvoll ist die Gestaltung des Schlusses mit dem Absinken der Stimme und dem verhauchten (pa-)cem.