

JÜRGEN-K. MAHRENHOLZ

Venezuela – Stationen einer Forschungsreise

PROLOG

Gegenstand des folgenden Artikels ist meine erste, etwa drei Monate währende Reise nach Venezuela im Jahr 1992. Meine Entscheidung gerade diese schon sehr lang zurückliegende Reise hier zu thematisieren, hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Einerseits sammelte ich auf dieser Reise meine ersten praktischen Felderfahrungen, weshalb sie für mich den Übergang von der universitären Theorie zur eigenen Praxis markiert, andererseits korrelieren hiermit in besonderem Maß Faktoren wie Themensuche und Feldforschungsethik. Es lag in der Absicht meiner ersten Forschungsreise, innerhalb von drei Monaten einen möglichst breiten Überblick über die musikalische Vielfalt des Landes zu erwerben. Meine Aufenthalte zwischen den Jahren 2000 und 2004 waren hingegen zielgerichtet und galten einer vertiefenden Auseinandersetzung mit dem *Tamunangue*, der María-Lionza-Religion¹ und der Musik der Guajibos in der Nähe von Puerto Ayacucho.

1. PLANUNG UND VORBEREITUNG

Ziel meiner Reise nach Venezuela war es, eine interdisziplinäre Feldforschung auf Grundlage meiner Studienfächer Vergleichende Musikwissenschaft, Ethnologie und Altamerikanistik in Lateinamerika durchzuführen. Bis zu diesem Zeitpunkt basierte mein Wissen über Feldforschung ausschließlich auf der einschlägigen Literatur, es bestand also aus theoretischen Kenntnissen. Darum war es mir nun wichtig, vor Ort die typische Musik nach Möglichkeit im Rahmen der üblichen Darbietungen zu beobachten und mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln – zunächst Fotografie und Schallaufzeichnung² – zu dokumentieren. Da ich die ethischen Standards, keine Forschung zu erzwingen und keine heimlichen Auf-

¹ Den Begriff Religion nutze ich hier in Anlehnung an R. Mahlke 1992.

² Ab 2002 nutzte ich zusätzlich auch eine Videokamera.

nahmen durchzuführen, als verbindlich empfinde, ging ich nicht selbstverständlich davon aus, auch tatsächlich mit Musikaufnahmen wieder nach Deutschland zurückkehren zu können.

Meine Reiseeindrücke und die Dokumentation der von mir verwendeten Audio- und Filmmaterialien habe ich im Feldtagebuch, kleineren Notizheften, die ich im Gegensatz zum Tagebuch beständig bei mir führte, und in Form von Skizzen zu den jeweiligen Aufnahmesituationen festgehalten. Hieraus resultiert als methodischer Ansatz die teilnehmende Beobachtung.

Die Entscheidung, welches unter den vielen Ländern der Karibik sowie Mittel- und Lateinamerikas ich für meinen ersten direkten Kontakt wählen sollte, war nicht einfach. Letztendlich entschied die geographische Lage, die das Land zu einem spannenden Ort machte: Der lange Küstenstreifen liegt im karibischen Raum, Teile des Landes gehören zu den Anden und der Süden weist Regenwaldgebiete mit großflächigen indigenen Territorien auf. Die landschaftliche Vielfalt machte mich ebenso neugierig wie die kulturelle Heterogenität Venezuelas.

Vor allem die Publikationen von Isabel Aretz (Aretz 1967) und ihrem Ehemann Ramón y Rivera (Ramón y Rivera 1969, 1971, 1976) waren für mich eine wichtige Vorbereitung, um den größten Teil der Musikinstrumente in Venezuela benennen zu können sowie grobe stilistische und regionale Zuordnungen vorzunehmen: Alles Sachverhalte, die einen guten Anknüpfungspunkt für Unterhaltungen mit Musikern ergeben sollten. Auch konnte ich für meinen Aufenthaltszeitraum einen Festtagskalender mit dazugehörigen Ortschaften zusammenstellen und in meinem Feldtagebuch auf einer gesonderten Seite eintragen. Diese „Termine“ sollten mir stets mehrere Optionen auf meiner Route eröffnen.

Mit der landeskundlichen Vorkenntnis und dem Wissen, welche Instrumente in welchen musikalischen Stilen Verwendung finden und wo sie in etwa anzutreffen sind, fühlte ich mich gut vorbereitet auf meine Feldforschung. Vor allem versetzten sie mich in die Lage, dort flexibel auf die meisten Gegebenheiten eingehen zu können. Das Festlegen einer definitiven Reiseroute lehnte ich trotz des angelegten Festtagskalenders ab. Er sollte Möglichkeiten aufzeigen aber keine Verbindlichkeiten schaffen. Alle Entscheidungen wollte ich erst im Land selber treffen. Um viele unterschiedliche lokale Musikstile kennen zu lernen, verfolgte ich lediglich den Grundsatz, mich an keinem Ort länger als vier, maximal fünf Tage am Stück aufzuhalten, ein Vorsatz, dem ich jedoch nicht immer treu blieb.

Zur besseren Orientierung sind die im Folgenden genannten Ortschaften meiner Reise in dem Kartenausschnitt Venezuelas verzeichnet (s. Abb. 1).

2. STATIONEN DER REISE

2.1. CARACAS

Die ersten Tage in Venezuela verbrachte ich in Caracas. Neben dem Besuch einiger Museen und Sehenswürdigkeiten wollte ich dort entscheiden in welcher Gegend ich meine Reise durch das Land starte. Caracas bildet insofern den idealen Ausgangspunkt, da es die einzige Stadt ist, von der aus eine direkte Anbindung in alle Bundesstaaten des Landes möglich ist. Darüber hinaus befinden sich gerade für Forschungsreisende in Caracas die Zentralen der wichtigsten Institutionen. Sei es ein Besuch der CONAC (*Consejo Nacional de la Cultura*) – dem Kultusministerium von Venezuela –, der FUNDEF (*Fundación de Ethnomusicología y Folklore*) – ein von Isabel Aretz und ihrem Mann gegründetes Institut, das zu den wichtigsten musikethnologischen Forschungsstätten Lateinamerikas zählt –, oder der OCAI (*Oficina Central de Asuntos Indígenas*), wo man eine Genehmigung für die Erforschung indianischer Gebiete beantragen kann.

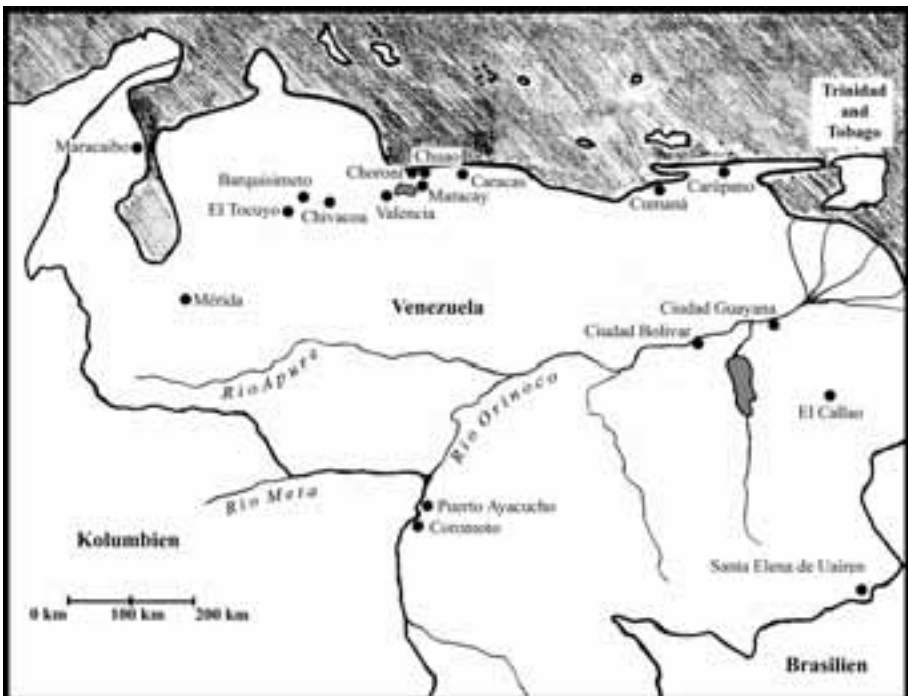


Abb. 1: Kartenausschnitt von Venezuela

Bei einem meiner Besuche der CONAC machte ich unter anderem auch Bekanntschaft mit Musikern der Gruppe *Madera* (Holz), die sich besonders der Pflege afrikastämmiger Musik aus verschiedenen Gegenden Venezuelas annehmen. Neben den Proben der Musiker konnte ich auch einen Live-Auftritt mitschneiden. Für die Musiker, denen ich gleich im Anschluss eine Kopie anfertigen konnte, waren meine Aufnahmen von Vorteil, da sie hierdurch die akustische Wirkung ihrer Musik im Zuschauerraum nachvollziehen konnten.

2.2. FAHRT IN RICHTUNG MERIDA

Um mich besser an das Klima der Tropen zu akklimatisieren, plante ich zunächst einige Tage im Andengebiet in der Umgebung von Merida zu verbringen. Auf dem Weg dorthin wollte ich in dem Bus einen ersten Eindruck von dem Land außerhalb der Metropole gewinnen. Merida erreichte ich allerdings auf meiner ersten Reise nicht, weil ich unterwegs eine Entdeckung machte, die mich eine andere Route einschlagen ließ. Etwa auf halbem Weg zwischen Caracas und Merida konnte der Bus in Barquisimeto, der Hauptstadt des Bundeslandes Lara, wegen eines Schadens nicht mehr starten. Da es keinen Ersatzbus gab, waren die Reisenden dazu gezwungen sich ein Nachtquartier zu suchen. Nachdem ich mein Gepäck in einem nahe gelegenen Hotel untergebracht hatte, ging ich in ein Lokal. Bei meiner Unterhaltung mit einigen Gästen erfuhr ich, dass es besondere Musik im Bundesstaat Lara gebe: den *Tamunangue*. Einige grundlegende Informationen erfuhr ich an diesem Abend: Es handle sich beim *Tamunangue* um einen aus insgesamt acht Teilen bestehenden Tanz zu Ehren von San Antonio de Padua³, der von einem Ensemble begleitet werde. Da meine Gesprächspartner auf viele meiner Fragen keine genauen Antworten wussten, gaben sie mir schließlich den Rat nach El Tocuyo zu reisen. Dort sei der *Tamunangue* am tiefsten verwurzelt und dort könne ich auch umfassendere Informationen erhalten. Auf meinem Weg zurück ins Hotel wurde mir klar, dass mein Interesse am *Tamunangue* geweckt war und meine Reise nicht wie ursprünglich geplant nach Merida, sondern nach El Tocuyo führen würde. Von diesem Zeitpunkt an begann meine Reise durch das Land eine eigene Dynamik zu entwickeln.

³ San Antonio de Padua lebte von 1195 bis 1231 und zählt zu den bekanntesten Heiligen der katholischen Kirche. Nach dem schnellsten Heiligsprechungsprozess der Kirchengeschichte wurde er bereits 1232 von Gregor IX. kanonisiert. In dem Jahrhundert nach seinem Tod nahm seine Verehrung in der Volksfrömmigkeit eine einzigartige Dynamik an. Er gilt allgemein als Schutzpatron der Bäcker und Bergarbeiter sowie der Reisenden und Liebenden (Wimmer 1966: 130). Speziell in Venezuela hat er zusätzlich eine starke landwirtschaftliche Bedeutung und wird ebenso für ein gesundheitliches Wohlergehen angerufen (Aretz 1970: 14).

2.3. EL TOCUYO⁴

Als ich nächsten Tags El Tocuyo erreichte, suchte ich die *Casa de la Cultura* auf. Dort hatte ich Gelegenheit zu beobachten, wie ein Lehrer Kindern diesen Tanz beibrachte. Nach kurzen einführenden Worten boten mir die Kinder unter seiner Anleitung den kompletten Zyklus der *sones* genannten Tanzformationen, aus denen sich der *Tamunangue* zusammensetzt, dar. Bereits ihre Darstellung erstaunte mich durch die Unterschiedlichkeit choreographischer Bestandteile. Um mir von der Musik des *Tamunangue* ein treffenderes Bild machen zu können, lud mich der Lehrer noch für denselben Abend dazu ein, ihn und seine Gruppe – die „*Los Veteranos del Tamunangue*“ – aufzunehmen. Als ich mich zur verabredeten Zeit in seinem Haus einfand, wurde ich von den Musikern erwartet und konnte so das Spiel eines vollständigen Ensembles aufnehmen und mich mit ihnen an den Folgetagen über die von ihnen gespielten Instrumente, die Musik, den Tanz und natürlich auch über sie als Musiker selbst unterhalten. Wie ich auch später von anderen Gruppen erfuhr, sind viele Musiker der Ensembles miteinander verwandt. Oft handelt es sich um Handwerker oder Bauern – die Musik üben sie ausschließlich in ihrer Freizeit aus. Die Instrumentierung des *Tamunangue* gibt es in dieser Zusammenstellung nur noch in ähnlich religiös besetzten Zusammenhängen. Das Ensemble besteht aus einem *cumaco*, ein paar *palos* und *maracas* sowie diversen Saiteninstrumenten: *cuatro*, *cinco*, *cinco de seis cuerdas* und *cinco y medio*. Während unserer Gespräche brachten mir die Musiker eine Reihe von Aspekten der verwendeten Instrumente näher.

Der *cumaco* ist eine Trommel und wird – mit Ausnahme der jährlichen Prozession am 13. Juni – auf dem Boden liegend gespielt. Der Durchmesser des Korpus liegt zwischen 20 – 50 cm, wobei nur eine Seite mit einer aufgenagelten Fellmembran versehen ist. Die Länge des Korpus reicht von einem Meter bis zu 2,20 Metern. Verwendung findet der *cumaco* im Bundesstaat Lara nur in der Musik, die zu einem religiösen Kontext gehört. Die Spielweise des Instruments ist bemerkenswert: Der Spieler sitzt auf dem liegenden Trommelkorpus und setzt einen seiner Fußballen so vor die Membran, dass er während des Spiels mit der Ferse die Spannung des Fells erhöhen und neben unterschiedlichen Orten und Handstellungen des Schlags auf die Membran eine zusätzliche Variable in sein Spiel einbringen kann. Um diese Spielposition zu erreichen, umgreift er mit seinen Armen das vorgestellte Bein.

⁴ In meiner Magisterarbeit habe ich mich, über die hier nur überblicksweise dargestellten Themenkomplexe zur Musik und zum Tanz hinaus, intensiver mit der Geschichte der Ortschaft, dem historischen Hintergrund des Verbreitungsgebiets, dem kirchlichen Einfluss und der allgemeinen Aufführungspraxis dieses Brauchtums auseinandergesetzt (vgl.: Mahrenholz 1997).

Der *cumaco* wird gleichzeitig auch als Idiophon gespielt, indem ein seitlich hinter dem Trommler sitzender Mitspieler mit dickeren Holzstäben, den *palos* oder auch *laures*, auf den Korpus schlägt. Als weiteres Idiophon wird ein Paar *maracas* genutzt. Auffällig an den meisten *maracas*, die von den Ensembles genutzt werden, ist, dass sie eine durchbrochene Kalebasse aufweisen und paarweise über eine Schnur am unteren Ende der Griffe miteinander verbunden sind. Die Schnur dient zur hängenden und somit sicheren Aufbewahrung der *maracas* in den Wohnräumen.

Der *cuatro* sieht aus wie eine stark verkleinerte Gitarre und ist das mit Abstand am weitesten verbreitete Chordophon in Venezuela. Die Saiten werden im Regelfall *rasgueado*, also geschlagen, gespielt. Dieses Instrument leitet sich nach Isabel Aretz aus der viersaitigen *vihuela* Spaniens aus dem 15. Jahrhundert ab (Aretz 1967: 122). Die Bezeichnung *cuatro* erfolgte in Analogie zur Anzahl der Saiten (*cuatro* = vier). Die Grundstimmung des Instruments lautet: a-f²-c²-g.

Der *cinco* wird auch *quinto* genannt, ist ebenfalls sehr verbreitet, wird aber fast ausschließlich im Bundesstaat Lara auch in den abgeleiteten Formen *cinco de seis cuerdas* und *cinco y medio* genutzt. Die Maße des *cinco* sind ein wenig größer als die des *cuatro* und er weist, wie der Name bereits ausdrückt, fünf Saiten auf. Eine häufig anzutreffende Stimmung lautet: a-e-c-G-d. Aus diesem Grundtypus leitet sich der *cinco de seis cuerdas* (fünf mit sechs Saiten) ab. Der Unterschied hier besteht in der oktavierten 4. Saite, die doppelchörig neben derselben geführt wird. Die Stimmung lautet hier: a-e-c-G-g-d. Bei dem *cinco y medio* (fünf und die Hälfte) hingegen wird die 5. Saite „halbiert“, d.h. oktaviert und vor die erste Saite gesetzt. Hieraus resultiert die Stimmung: d²-a-e-c-G-d (Aretz 1967: 148ff).

Die Reihenfolge der insgesamt acht *sones* genannten Teile des *Tamunangue* ist genau festgelegt. Sie beginnt mit dem *La Batalla*, einem stilisierten Kampf zwischen zwei Männern, der mit *garrotes*, etwa 80 cm langen und bis zu 3 cm im Durchmesser umfassenden Kampfstöcken aus einem besonders harten Holz, ausgetragen wird. Beim zweiten bis einschließlich siebten *son* handelt es sich jeweils um einen Paartanz. Die Hälfte dieser *sones* beinhaltet einen Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor. Das Tanzpaar setzt die vorgetragenen Anweisungen des Sängers sofort um, während der Chor sie hierbei mit repetitiven Floskeln verbal unterstützt. Die Tanzpaare selbst rekrutieren sich stets spontan aus den sich um die Tanzfläche bildenden Zuschauern. Nur der letzte *son* bildet diesbezüglich eine Ausnahme: Hier tanzen drei Paare zusammen, die verschiedene 2er, 3er, 4er und 6er Formationen fließend ineinander übergehend organisieren. Diesen *son* choreographisch umzusetzen obliegt einzig den Tänzern und Tänzerinnen, die mit zur Musikgruppe gehören und im Zusammenspiel miteinander geübt sind.

Ein *Tamunangué* kann in drei verschiedenen Kontexten aufgeführt werden:

- Während einer Prozession am Namenstag von San Antonio de Padua, dem 13. Juni,
- Anlässlich einer privaten Feier zu Ehren des Heiligen und
- Als *espectáculo* (Schauspiel) auf einer Bühne.

Die Prozession am 13. Juni findet als Kirchenfest statt. Eingeleitet wird sie bereits in der Nacht zuvor, indem vor der Statue auf dem Kirchhof ein *velorio* (Totenwache) durchgeführt wird. Bestandteile sind eine gesungene *salve* (Grußgebet) sowie einige *décimas* (zehnzeiliges Versmaß) begleitet von Saiteninstrumenten. Die Prozession mit der lebensgroßen Statue des Heiligen beginnt am frühen Morgen und dauert den ganzen Tag, selbstverständlich begleitet vom *Tamunangué*-Zyklus. Die Musiker sind während des Prozessionsgangs direkt vor der Statue positioniert (Abb. 2). Der Zug wird von den Tänzern angeführt. Ist der Prozessionszug in Bewegung, wird ausschließlich der *son La Batalla* gespielt und in frei wechselnder Besetzung choreographisch umgesetzt. Die übrigen *sones* führt man während der festen Stationen aus. Auch in den vorangehenden Tagen gibt es einige öffentliche Aktivitäten, beispielsweise einen Wettkampf mit Jury unter den verschiedenen *Tamunangué*-Schulen. Unter der heutigen Regierung von Hugo Chávez Frías wurde der *Tamunangué* zum *Patrimonio Nacional* (nationales Kulturgut) erklärt.

Im privaten Rahmen gehört zur Durchführung eines *Tamunangué* ein mit Blumen und Kerzen geschmückter Altar, auf dem eine Figur oder ein Bildnis des Heiligen steht. Die Musiker positionieren sich und ihre Instrumente zum Altar so, dass in dem dazwischen liegenden Raum genügend Platz zum Tanzen bleibt. Für die zahlreich geladenen Gäste werden von den Gastgebern spezielle Speisen vorbereitet sowie eine üppige Versorgung mit alkoholischen Getränken gewährleistet. Private Feste zu Ehren von San Antonio finden in El Tocuyo und in den



Abb. 2: Bei einer Prozession zu Ehren von San Antonio de Padua wird seine Statue hinter den Musikern getragen, fotografiert am 13. Juni 2002 in El Tocuyo.

umliegenden Ortschaften nahezu jedes Wochenende statt. Die Gläubigen richten eine solche Feier für den Heiligen aus, um ihm für seinen Schutz und seine guten Taten zu danken. Der *Tamunangue* in diesem Kontext beginnt mit dem zeremoniellen Einzug der Figur des Heiligen von der Straße bis zum Altar. Dies findet unter musikalischer Begleitung des Ensembles statt. Feierlicher Abschluss eines *Tamunangue* ist eine *salve* sowie Lobgesänge auf San Antonio mit anschließenden Fürbitten für das Haus und alle Familienangehörigen.

Im Rahmen der jährlichen Prozession und der privaten Feiern ist der *Tamunangue* eine Performance mit religiösem Charakter, die zugleich Ritual, Tanz, Poesie und vor allem Musik umfasst. In dieser Atmosphäre entsteht eine enge Kommunikation unter den Akteuren, also zwischen Musikern, Tänzern und Zuschauern, in deren Zentrum die Verehrung von *San Antonio de Padua* steht. Wird der religiöse Hintergrund verlassen und der *Tamunangue*-Zyklus auf einer Bühne öffentlich aufgeführt, verliert er seinen rituellen Charakter und wird dann treffend als *espectáculo* (Schauspiel) bezeichnet. Derartige Darbietungen reduzieren das Geschehen auf eine Demonstration der Musik und Choreographie für ein Publikum, das nicht aktiv an dem Geschehen teilnimmt, wie mir *Tamunangue*-Gruppen immer wieder bestätigten.

Bei Festlichkeiten im privaten Bereich ist in den letzten Jahren eine häufige Überschneidung zwischen der María-Lionza-Religion (s. 2.4.) und dem *Tamunangue* zu beobachten. In diesen Fällen befindet sich in dem Gehöft ein Hausaltar für María Lionza, der bei der Durchführung eines *Tamunangue* mit einbezogen wird. Mir fiel dabei auf, dass die Akteure auf eine räumliche Trennung der Altäre von María Lionza und San Antonio achten.

Von El Tocuyo aus unternahm ich mehrmals Ausflüge zum Zentrum der María-Lionza-Religion nahe der Ortschaft Chivacoa im Bundesstaat Yaracuy, um dort die Praktiken dieses Glaubens zu beobachten. Viele meiner Informanten im Jahr 1992 empfanden meine Fahrten nach Chivacoa als befremdlich. Für sie ist María Lionza eine *creencia* (Glaube), dagegen sei der *Tamunangue* Teil der *religión* der Katholiken.

2.4. CHIVACOA

Die María-Lionza-Religion entwickelte sich aus indianischen, katholischen und afrikanischen Glaubensvorstellungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Venezuela. Sie ist einem beständigen Wandel unterlegen und integriert in sich eine Vielzahl anderer religiöser Praktiken und Strömungen (Mahlke 1992: 29f). María Lionza nimmt den höchsten Rang unter den Geistern dieser Religion ein. Für sie,

wie auch für eine Vielzahl des übrigen Pantheons, gibt es besondere Rhythmen wie auch Lobgesänge. Einer Legende nach ist sie das Kind einer indianischen Prinzessin und eines Spaniers. Als junge Frau soll sie auf der Flucht in die Wälder der Berge von Chivacoa gelangt sein und dort nach einer Reihe eindrucksvoller Erlebnisse von einem göttlichen Wesen die absolute Macht über die Natur dieses Geländes erhalten haben. Seit dieser Zeit soll sie dort als Geist die Bitten der Pilger erhören. Ihre beiden Gefährten Negro Felipe und Guaicaipuro sind Nachfahren historischer Personen.⁵ Negro Felipe wurde zum Helden des kubanischen Unabhängigkeitskampfes im ausgehenden 19. Jahrhundert, und Guaicaipuro war Häuptling der Teques, die um 1560 in den Bergen um das heutige Caracas siedelten und bis zur Festnahme ihres Anführers erfolgreich Widerstand gegen die Spanier leisteten (Mahlke 1992: 86). Zu Weltruhm gelangte María Lionza 1978 durch ein gleichnamiges Lied von Rubén Blades. Bereits in diesem Salsa-Titel wird María Lionza als eine wohlthätige Göttin mit einer sehr hohen Popularität in der venezolanischen Bevölkerung beschrieben (Blades 1978). Und in der Tat lassen sich viele Referenzen auf sie und das übrige Pantheon im alltäglichen Leben der Venezolaner finden. So z.B. in Form eines Aufklebers im Font eines Autobusses, oder auch eines an einer Kette befindlichen Amuletts.

Ein circa fünf Kilometer außerhalb der Ortschaft Chivacoa gelegener Berg gilt landesweit als spiritueller Sammelpunkt der „Marialionzisten“. Am Fuß des Berges, direkt am Fluss Yaracuy, liegen die Wirkungsstätten Sorte, Quivallo und l’Oro, wo ganzjährig Pilgergruppen aus dem gesamten Land zu Ritualen zusammentreffen (Abb. 3). Vor dem Betreten des Geländes nahm ich Kontakt zu einer der eintreffenden Gruppen auf, mit der Bitte, sie begleiten und Aufnahmen machen zu dürfen. Die Gruppe wollte genau wissen, zu welchem Zweck ich die Aufnahmen nutzen werde. Von der Gruppe wurde ich zunächst an einen Priester dieses Glaubens verwiesen, der in einer vorgelagerten Hütte wohnte. Erst wenn er mit meinem Besuch der Wirkungsstätten einverstanden sei, dürfe ich der Gruppe folgen. Sie einigten sich mit dem Priester auf einen Platz am Berg, wohin ich der Gruppe nach der Unterhaltung folgen solle. Von dem Priester wurde ich in seiner abgedunkelten Wellblechhütte vor einen mit Kerzenlicht ausgeleuchteten María-Lionza-Altar geführt, und wir sprachen über die Gründe meines Besuchs, wie auch über die María-Lionza-Religion an sich. Nach bereits wenigen Minuten durfte ich der Gruppe folgen.

⁵ Jeder dieser drei Hauptpersonen sind weitere Geister zugeordnet. Zum Beispiel gehören zur Gefolgschaft des Negro Felipe sieben afrikanische Geister, ein direkter „Import“ der bedeutendsten *orishas* aus dem kubanischen *Santería* Glauben, dessen Ursprung wiederum in der Glaubensvorstellung der Yoruba in Westafrika liegt.



Abb. 3: Beispiel eines Altars der María-Lionza-Religion in Sorte, fotografiert am 16. Februar 1992.

Jede der eintreffenden Gruppen baut auf dem Gelände einen eigenen Altar, auf dem zumindest die Bildnisse oder Statuen von María Lionza, Negro Felipe und Guacaipuro thronen. María Lionza kommt hierbei stets eine zentrale Bedeutung zu. Auf dem Gelände werden verschiedenste Handlungen durchgeführt. Neben den obligatorischen Opfern für die Geister (Alkohol, frische Blumen, Früchte), Weissagungen durch Auslesen der Asche von Zigarren (Flores Díaz 1991: 31ff) sowie der Äußerung von Bittgesuchen, werden Reinigungs- und Heilungszeremonien im Trancezustand durchgeführt (García Gavidia 1996: 71ff). In Trance geraten die Anhänger dieser Religion mittels perkussiver Musik und kollektiven Gesangs oder aber durch *velaciones*⁶. Dadurch werden sie zu Medien für die Geister und dienen als Mittler zwischen der Geister- und der Menschenwelt. Die von den Gruppen mitgebrachten Trommeln sind unterschiedlichster Art. Manchmal finden auch statt Trommeln dickere Bambusrohre Verwendung, die sie mit ebenfalls in den Wäldern vorgefundenen und bearbeiteten Stöcken schlagen.

Die nächste Station meiner Reise galt dem Karneval – übrigens der einzige Eintrag meines Festtagskalenders, dem ich auch folgte. Zu diesem Anlass hatte ich mir

⁶ Unter *velaciones* ist ein besonderes Ritual mit Kerzen zu verstehen. Ausführlich beschrieben in Mahlke 1992: 96ff.

in meinem Festtagskalender die Stadt Carúpano, im Osten von Venezuela im Bundesstaat Sucre gelegen, vorgemerkt. In der Literatur wird der Karneval dieser Stadt als herausragend dargestellt.

2.5. CARÚPANO

Bereits vor Beginn der offiziellen Karnevalsumzüge gab es musikalische Einstimmungen. In einem Hotel hatte ich in der Nacht zuvor die Gelegenheit eine ehemalige Karnevalskönigin bei einem Liederabend aufzunehmen. Ihr Repertoire wurde professionell von einem Gitarrenspieler begleitet und bestand aus allgemein bekanntem Liedgut, das nicht speziell mit Karneval konnotiert ist. Bei einer Vielzahl der populären Lieder stimmten die anwesenden Gäste nach den ersten Takten mit ein. Ob es auch in anderen Lokalen und Hotels ähnliche Veranstaltungen gab, und ob solche Ereignisse fester Bestandteil der Festlichkeiten sind, entzieht sich meiner Kenntnis.

Neben den offiziellen Straßenumzügen, die nach dem brasilianischen Vorbild ausgestaltet werden, konzentrierte ich mich vor allem auf das informelle Geschehen in den Seitenstraßen. Hier gab es kleinere Ensembleformationen, die durch die Gassen der Stadt ziehen, zu entdecken. Die Ensembles bestehen aus einem Paar



Abb. 4: Ensembleformation mit Handwagen beim Karneval in Carúpano, fotografiert am 29. Februar 1992.

Trommeln, *maracas*, und einem Melodieinstrument, in der Regel eine Violine oder eine Mandoline. Eine Besonderheit dieser Straßenmusiker ist es, dass sie die Trommeln sowie einen Verstärker für die Melodieinstrumente auf einem schmalen Handwagen installieren (Abb. 4). Die Lautverstärkung der Violine bzw. Mandoline erfolgt über die am Wagen angebrachten Megaphone. Die Verstärkeranlage wird mit Strom von den ebenfalls im Wagen eingebauten Autobatterien versorgt. Die Ausgabe des Schalls der Melodieinstrumente über die Megaphone erzeugt den charakteristischen, blechernen Klang dieser Ensembles. Einer dieser Gruppen begegnete ich mehrfach. Dabei fiel mir der große Variantenreichtum auf, mit dem sie stets ein und dieselbe Melodie spielten. Über die tatsächliche Breite des Repertoires konnte ich trotz Nachfragens keine weiteren Informationen erhalten.

Nachdem ich mich auf den ersten Stationen meiner Reise vor allem europäisch und afrikanisch beeinflusster Musik gewidmet hatte, wollte ich das Spektrum auch um die Musik indigener Gruppen in der Umgebung von Puerto Ayacucho erweitern.

Die Notwendigkeit, eine entsprechende Forschungsgenehmigung bei der OCAI zu beantragen und ausstellen zu lassen, ließ mich wieder den Weg nach Caracas einschlagen. Die Beantragung für eine Forschungsgenehmigung für die von den Guajibos bevölkerten Gebiete südlich von Puerto Ayacucho war problemlos möglich. Die einwöchige Wartezeit auf die Ausstellung der Papiere nutzte ich für einen Aufenthalt in Choróni und Chuao, zwei Ortschaften, die mir durch meine Beschäftigung mit afrovenezolanischer Musik über die Literatur vertraut waren.

2.6. CHORONÍ/CHUAO

Die Ortschaften Choróni und Chuao liegen hinter dem Nebelwald des Parque Nacional Henry Pittier an der Küste des karibischen Meeres. Chuao gehört mit zu einer Reihe von Ortschaften, die jedes Jahr zu Fronleichnam die Aufmerksamkeit des Landes durch die *diablos danzantes* (tanzenden Teufel) auf sich ziehen. Durch die Literatur (Ortiz 1982) wurde mein Interesse an diesem Phänomen geweckt, und ich wollte mich nach Möglichkeit vor Ort über Dauer und Verlauf der Feierlichkeit informieren. Vom Fischerhafen von Choróni aus ließ sich die Ortschaft Chuao mit einem Boot erreichen. Während der drei Tage, in denen die *diablos danzantes* durch die Ortschaft tanzend ziehen, kehren sie in etwa 100 Häuser ein, wo sie jeweils für 10 Minuten verweilen und ihnen kleine Speisen und alkoholische Getränke angeboten werden. Aufgesucht werden nur die Häuser, aus denen auch einer der teilnehmenden *diablos danzantes* stammt.

Vom 16. bis 19. Jh. gab es in den Ortschaften an der Küste Venezuelas einen besonders hohen Anteil von Sklaven. Ihr Einfluss ist heute noch in der Musik zu beobachten, die kaum europäische Musikinstrumente aufweist. In Choroní erklingt besonders am Wochenende abends auf dem großen Boulevard in Hafennähe Trommelmusik. Hierfür werden 2-3 verschieden große und vom Durchmesser ebenso differierende *cumacos* nebeneinander auf den Boden gelegt und von einem einzigen Perkussionisten gespielt. Gleichzeitig werden auch hier die Korpora der Trommeln mit *palos* geschlagen. Über die *Casa de la Cultura* war es mir möglich Kontakt zu einer Gruppe aufzunehmen, die noch die typischen Tänze pflegt. Hier hatte ich Gelegenheit den Proben beizuwohnen.

2.7. COROMOTO

Zum verabredeten Termin holte ich bei der OCAI in Caracas meine Forschungsgenehmigung ab und reiste über Puerto Ayacucho, wo ich alle wichtigen Materialien und vor allem Lebensmittel einkaufte, nach Coromoto, einer kleinen Ortschaft der Guajibos.

Die Guajibos leben in der Umgebung um Puerto Ayacucho entlang des Rio Orinoco und seiner Nebenflüsse. Ihr Territorium liegt zu etwa 3/4 auf der kolumbianischen und zu 1/4 auf der venezolanischen Seite des Flusses. Sie sprechen ein von den angrenzenden Gruppen ihrer Gebiete unabhängiges Idiom, das mit zu der Sprachfamilie Guahiban zählt (Gordon 2005). Auch in weiteren Bereichen ihrer Kultur, der Musik, der Zubereitung von Speisen sowie der Kleidung unterscheiden sie sich von anderen indianischen Gruppen in ihrem Umfeld.

Den Mitarbeitern des ethnologischen Museums in Puerto Ayacucho sicherte ich vor meiner Weiterfahrt zu, ihnen alle von mir gesammelten Materialien zu zeigen und mit ihnen über meine Beobachtungen zu sprechen. Darüber hinaus sollte auch eine Kopie der Audio-Aufnahmen im Museum, wie auch bei den Musikern verbleiben.

Der Fahrer der *transporte de indígenas* ließ mich mitten in Coromoto mit meinen Sachen von der Pritsche des LKW springen. Die Gastfreundschaft der Guajibos wurde mir gleich hiernach zuteil. Ein sich in der Nähe befindlicher junger Familienvater bot mir spontan an, mich in seinem Haus aufzunehmen.

Trotz der mir entgegengebrachten Offenheit und Gastfreundschaft gab es Momente der Reflexion, in der mir die Richtung der teilnehmenden Beobachtung unklar wurde, denn ich fühlte, dass auch meine Gewohnheiten von den Bewohnern Coromotots erforscht wurden. Dieser Eindruck entstand vor allem, weil ich gewissermaßen im öffentlichen Raum lebte. Durch die offen einsehbare Hütte, in der

kein Rückzugsbereich zur Verfügung stand, war ich steter Beobachtung ausgesetzt. Durch die Öffentlichkeit meines dortigen Lebens verkehrte sich für mich die Forschungssituation, in der ich vom Beobachter zum Beobachteten wurde.

In den Hütten findet tagsüber das gesamte soziale Leben der Guajibos statt, doch zum Schlafen ziehen sie sich in die von der Mission gestifteten Betongebäude zurück. Die Herstellung von Lanzen für den Markt in Puerto Ayacucho, das Backen von *cazabe*⁷ zum eigenen Verzehr oder andere produktionsartige Tätigkeiten werden ausnahmslos in den Hütten durchgeführt. Die Gesänge der Guajibos nehmen unter anderem auch Bezug auf ihren Speiseplan, der vor allem aus *cazabe* und Fisch besteht. Es gibt Gesänge über bestimmte Fischarten oder auch für das bessere Gedeihen der *yuka*-Pflanzen. Ferner gibt es alle Lieder in einer instrumentalen Fassung, die auf paarweise zu spielenden Panflöten erklingen. Jede Panflöte weist fünf Röhren auf. Die Melodien setzen sich aus den alternierend angespielten Panflöten, die nach *hembra* (weiblich) und *macho* (männlich) unterschieden werden und differierende Längen aufweisen, zusammen.

Auf meiner Weiterreise wollte ich vom kolumbianischen Grenzgebiet ins östliche guayanische Bergland bis nach St. Elena de Uairen vor die brasilianische Grenze vorstoßen. Meine Route führte mich über Ciudad Bolívar zunächst nach Callao, wo noch in englischer Sprache der Calypso-Stil, aus Tagen gemeinsamer Kolonialzeit mit Trinidad, fortlebt. Bei meiner Ankunft hatte ich jedoch nicht das Glück hiervon Aufnahmen machen zu können. Vielmehr erhielt ich die Auskunft, dass dieser Musikstil lediglich zu Karneval gepflegt würde und ansonsten im musikalischen Leben der Stadt keine Rolle spielte, so die einschlägige Rede des einzigen Sängers dieses Stils, den ich ausfindig machen konnte.

3. IM RÜCKBLICK

Die von mir 1992 durchgeführte Feldforschung war letztendlich das Resultat einer sich entwickelnden Eigendynamik, die sich schrittweise von annähernd Vertrautem (der Verehrung eines katholischen Heiligen) zu großer Fremdheit (die indigene Kultur der Guajibos), von zentralen großen Städten zu immer kleineren und entlegeneren Siedlungen bewegte und sich ohne konkrete Planung ergab. Hiermit korrespondierend nahm auch der Grad der Fremderfahrung für mich in fast jedem neuen „Feld“ zu. Entscheidend war bei diesem Prozess ein Sich-Einlassen auf Unvorhergesehenes, gepaart mit einer selektiven Wahrnehmung, die zunächst auf Musik fokussiert war, sich dann aber auch von dort ausgehend auf andere Lebensbereiche ausweitete. Durch diese Offenheit konnte ich die anfangs geäußerte Ab-

⁷ Ein säuerliches Brot aus der bitteren *yuka*- (Maniok-) Wurzel.

sicht meiner Reise, Musik vor Ort aufzunehmen und zu dokumentieren, in den meisten Fällen umsetzen. Eine bis in jede Einzelheit durchorganisierte Reise wäre vermutlich weniger erfolgreich verlaufen. Bei meinen späteren Reisen nach Venezuela hingegen verfolgte ich konkrete Ziele und Fragestellungen. Vor allem wollte ich die Musiker in El Tocuyo besuchen, über deren Interpretation des *Tamunangue* ich meine Magisterarbeit schrieb, und die Thematik durch weitere Aufnahmen auch in den umliegenden Ortschaften vertiefen. Zudem plante ich die Siedlung Coromoto der Guajibos am *Rio Orinoco* aufzusuchen, um auch hier möglichst neue Aufnahmen zu realisieren.

In Bezug auf meine erste Forschungsreise nach Venezuela war für mich wichtig, eigene Erfahrungen und Beobachtungen vor Ort zu machen. Das Vorwissen über Instrumente und einige Musikstile des Landes erwies sich als sinnvoll, da ich mich hierdurch Musikern und Informanten gegenüber als Spezialist ausweisen konnte und deshalb auf viele Fragen aufmerksam wurde.

Angebracht war für mich auch die Herangehensweise, zuerst eigene Beobachtungen zu machen und anschließend zu einem späteren Zeitpunkt die vertiefende Literatur zu speziellen Themen zu lesen. Ich wollte damit vermeiden, die Gegebenheiten durch die Brille einer anderen Person zu betrachten, statt sie zunächst durch mein eigenes Interesse motiviert miteinander in Verbindung zu setzen.

Den *Tamunangue* hätte ich vermutlich nicht auf diese Weise kennen lernen können, wenn ich mich nicht auf die Fremderfahrung eingelassen hätte. Diese erlaubte es mir auf der Suche nach musikethnologisch relevanten Themen genau die Begebenheiten aufzugreifen, die sich mir auf der Reise in einem fremden Land und durch die Begegnung mit fremden Menschen eröffneten. Der Bewusstwerdungsprozess, der dabei das Fremde und das Eigene vermittelt hat, erlaubte es mir während der Feldforschung, die im akademischen Diskurs bisweilen festgestellte Diskrepanz zwischen universitärer Theorie und persönlicher Praxis aufzulösen.

LITERATUR UND DISKOGRAPHIEVERZEICHNIS

- Aretz, Isabel. 1967. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente.
- , 1970. *El Tamunangue*. Barquisimeto: Universidad Centro-Occidental.
- Blades, Rubén & Willie Colón. 1978. *Siembra*. New York: Fania Records.
- Flores Díaz, Dilia. 1991. *La Adivinación por el Tabaco en el Culto a María Lionza*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- García Gavidia, Nelly. 1996. *El Arte de Curar en el Culto a María Lionza*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Gordon, Raymond G., Jr. (ed.). 2005. *Ethnologue: Languages of the World*. Fifteenth edition. Dallas, Texas: SIL International. [Online version: <http://www.ethnologue.com/>]

- Mahlke, Reiner. 1992. *Die Geister steigen herab – Die María-Lionza-Religion in Venezuela*. Berlin: Reimer.
- Mahrenholz, Jürgen-K. 1997. *Zur Musik im Tamunangue (Venezuela) – Die Tradition der „Los Veteranos“*. Berlin: Freie Universität Berlin.
- Ortiz, Manuel Antonio. 1982. *Diablos Danzantes de Venezuela*. Caracas: Fundacion la Salle de Ciencias Naturales.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1969. *La Música Folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Ed.
- , 1971. *La Música Afrovenezolana*. Caracas: Imprenta Universitaria.
- , 1976. *La Música Popular de Venezuela*. Caracas: Armitano.
- Wimmer, Otto. 1966. *Handbuch der Namen und Heiligen*. Innsbruck [u.a.]: Tyrolia-Verlag.