

REGINE ALLGAYER-KAUFMANN

Alles dreht sich um den Bumba-meu-Boi

1. DAS SPIEL

Im Bumba-meu-Boi verbinden sich Musik, Tanz und Dramaturgie zu einem mehrdimensionalen Ereignis. Im Mittelpunkt des Geschehens steht ein Ochse (portug. *boi*). Die Akteure nennen es Spiel, *brincadeira*, und sich selbst *brincantes*, Spieler. Das Verb *brincar* bedeutet im Portugiesischen spielen, sich vergnügen. Im Bundesstaat Maranhão im Norden von Brasilien ist der Bumba-meu-Boi mit dem Juni Festzyklus verbunden. Anfang und Ende sind durch diesen bestimmt. Pünktlich am Ostersamstag beginnen die Proben. Dann treffen sich die Akteure des Bumba-meu-Boi dort, wo das Spiel im vergangenen Jahr endete: im *sede*, dem Sitz des Boi. Der Sitz ist ein Haus, in dem Requisiten (Masken und Kostüme) und (seltener) die Instrumente aufbewahrt werden. Es gibt dort immer auch eine Kapelle mit einem Altar, in der der Bumba-meu-Boi, solange er spielt und lebt, aufgestellt wird. Vor dem Altar findet am Vorabend des Johannistages (24. Juni) die rituelle Taufe des Ochsen statt. Nach seinem rituellen Tod – zwischen August und November – versammeln sich die Spieler dort erneut zu einer Zeremonie des Abschied-Nehmens. Gespielt wird auf dem Platz oder auf der Straße vor dem Haus, im Freien also. Der Boi ist eine Maske, die Kopf und Rumpf eines Ochsen darstellt. Sie besteht aus einem Holzgestell, über das ein mit bunten Pailletten besticktes Tuch (genannt *couro*, die Haut) gezogen ist. Nach dieser zentralen Figur nennt sich das ganze Ensemble schlicht ebenfalls Boi. Man sagt, man hat einen Boi, wenn man der Leiter eines solchen Ensembles ist, oder man spielt in einem Boi, wenn man dazu gehört. Die Bois heißen nach dem Dorf oder dem Ortsteil, aus dem sie kommen „Boi de Maracanã“ oder „Boi da Fé em Deus“, etc. Es gibt eine große Zahl von Mitwirkenden: Musiker (Instrumentalisten und Sänger), Tänzer und Schauspieler. Eine Aufführung besteht aus einer Sequenz von 10-12 Liedern. Zwischen diesen Liedern werden Szenen gespielt. Diese Szenen erzählen eine Geschichte, die in ihren Grundelementen die folgende ist: Catirina ist die Frau eines afrikanischen Sklaven mit Namen Francisco. Sie ist schwanger und hat ein unstillbares Verlangen

nach der Zunge des Ochsen. Dieser Ochse ist ausgerechnet der Lieblingsochse des Fazendabesitzers. Catirina bittet ihren Mann inständig, ihr die Ochsenzunge zu beschaffen. Er versucht zunächst sie umzustimmen, leider vergeblich. Aus Angst, das Kind könne Schaden nehmen, macht sich Francisco schließlich auf und stiehlt den Ochsen. Selbstverständlich wird der Diebstahl entdeckt. Der Patron ruft seine Leute zusammen. Er schickt zunächst die Viehhirten (*vaqueiros*) aus, um den Ochsen zu suchen. Sie kehren ohne Erfolg zurück. Die Indianer (*indias guerreiras* oder *caboclos guerreiros*) finden – da sie besonders ortskundig sind – schließlich den Dieb und stellen ihn. Leider ist es zu spät; denn Catirina hat die Zunge schon gegessen. Der Ochse liegt tot am Boden. Was tun? Die ganze Geschichte dreht sich im Weiteren darum, wie *nego chico* (Francisco) den Ochsen wieder lebendig machen kann. Dabei ist der Phantasie der Mitwirkenden keine Grenze gesetzt. Im Spiel des „Boi de Maracanã“ wird ein Junge nach Japan geschickt, um einen Doktor zu holen. Dieser schafft es, durch ein Vexiermittel den Ochsen wieder lebendig zu machen:

Garoto me leva um recado
 Além de eu te pagar bem pago
 Me faz um favor
 Viaja no primeiro avião
 Vai no Japão
 E me traz um doutor
 O trabalho é pesado
 É pra muito dinheiro
 Tô decepcionado com doutor
 brasileiro

Humberto, Amo do Boi de
 Maracanã

Junge, überbring schnell eine
 Nachricht
 Ich bezahle dich gut
 Und habe noch eine Bitte
 Nimm das erste Flugzeug
 Direkt nach Japan
 Und bring mir einen Arzt
 Die Arbeit ist schwierig
 Und kostet viel Geld
 Von den brasilianischen Ärzten bin
 ich enttäuscht.
 (deutsche Übersetzung R. A.)

Am Schluss gibt es immer ein Happy-End. Der Ochse steht wieder auf und beginnt zu tanzen. Dazu wird das „Urrou o boi“ (Der Ochse hat gebrüllt) gesungen.

In den Wochen zwischen Taufe und rituellem Tod wird viele Male gespielt, in der Regel an den Wochenenden, vom 24. – 29. Juni jedoch, von Johann bis Peter und Paul, dreht sich in São Luís buchstäblich alles um den Bumba-meu-Boi. Dies ist die so genannte heiße Zeit, in der jeden Abend, vom Einbruch der Dunkelheit bis zum frühen Morgen, auf allen Festplätzen der Stadt die Bois tanzen. Es gibt in São Luís ein gutes Dutzend solcher Festplätze, genannt *arraiais*, die eigens für die beiden großen Festzyklen des Jahres, Karneval und Johannisfest, angelegt wurden. Die Ensembles treten im Laufe der Nacht auf verschiedenen Plätzen auf, wo sie von



Abb. 1: Der Ochse mit Namen „Luz de São João“. Bumba-meu-Boi de Maracanã. São Luís, Juni 2000.

einem begeisterten Publikum erwartet werden. Sobald die Tänzer und Tänzerinnen, die Sänger, die Instrumentalisten und alle übrigen Darsteller den Festplatz betreten haben, verwandelt sich dieser in eine Theaterbühne, mit einem einzigen aber wichtigen Unterschied, nämlich dass die Zuschauer nicht vor der Bühne auf Sesseln sitzen, sondern stehend einen Kreis um die Akteure bilden. Im Mittelpunkt von allen umringt befindet sich der Bumba-meu-Boi. Der Junge, der die Maske trägt, hält diese zu Beginn mit ausgestreckten Armen nach oben (Abb. 1), so dass sich der Ochse über den Köpfen der Menge hin und her wiegt und fast darüber zu schweben scheint. Dann stülpt der Spieler die zoomorphe Maske über sich, ein Abrupt-in-die-Knie-Gehen, Kopf nach unten, erst ein, zwei Schritte zurück, dann eine schwungvolle seitliche Drehung, die Menge formt sich zum Kreis, setzt sich im Gegenuhrzeigersinn in Bewegung und dreht sich singend und tanzend um die eigene Mitte, um ihren Bumba-meu-Boi. Das Spiel beginnt.

2. DER SCHAUPLATZ

São Luís ist die Hauptstadt des Bundesstaates Maranhão im Norden Brasiliens. Sie hat 800.000 Einwohner und liegt auf einer dem Festland vorgelagerten Insel an

der nördlichen Atlantikküste, 1600 Kilometer nordwestlich von Recife. Von den Franzosen 1615 gegründet, wurde São Luis bereits drei Jahre später von den Portugiesen eingenommen. Die Altstadt (*Praia Grande*) mit 1100 historischen Gebäuden – die Mehrzahl davon aus dem 18. und 19. Jahrhundert – wurde als Weltkulturerbe unter den Schutz der UNESCO gestellt.

3. DIE QUELLEN

Die früheste schriftliche Quelle erwähnt den Bumba-meu-Boi in Recife und stammt aus dem Jahr 1840. Miguel do Sacramento Lopes Gama, ein Benediktinermönch aus dem Kloster in Olinda und Moralist, schreibt im *O Carapuçeiro*: „Von allen Vergnügen, Spielen und volkstümlichen Unterhaltungen, die wir in Pernambuco haben, kenne ich keines, das ebenso einfältig, dumm und ohne jeglichen Reiz wäre wie das übrigens recht bekannte Bumba-meu-Boi. In diesem Spiel gibt es nicht einmal ein Thema, keinen Bezug zur Realität, keine Handlung: es ist einfach so ein Sammelsurium.“ (*O Carapuçeiro* 2, Recife, 11.1.1840, zit. nach Cascudo 1971: 187). Aus dem Bundesstaat Maranhão gibt es Quellen, die darauf hinweisen, dass das Spiel in den 1860er Jahren sogar verboten gewesen war. 1868 berichtet der Chronist des „Semanário Maranhense“, João Domingos Pereira do Sacramento, begeistert vom Wiederaufleben dieser Tradition und begrüßt sie als eine weise Entscheidung des Polizeipräfekten. Maria Michol Pinho de Carvalho schließt daraus, dass der Bumba-meu-Boi in Brasilien ursprünglich eine Unterhaltung der Sklaven gewesen war. Diese hätten – da sie am Rande der Gesellschaft lebten – durch das Spiel eine Möglichkeit gehabt, ihre Aggressivität auszuleben und ihren Protest zu artikulieren. Dies wiederum sei den Autoritäten ein Dorn im Auge gewesen, sie fühlten die öffentliche Ordnung bedroht und reagierten daher mit Verfolgung und Verboten (Carvalho 1995: 37).

Die ältesten Tonaufnahmen, die wir besitzen, stammen aus dem Jahr 1938, und zwar von der Missão de Pesquisas Folclóricas, einer vom Schriftsteller Mário de Andrade initiierten, von vier Forschern (Antônio Ladeira, Benedito Pacheco, Luís Saia und Martin Braunwieser) durchgeführten Feldforschung. Die Missão hatte auf ihrer 6-monatigen Reise durch verschiedene Bundesstaaten des Nordens und Nordosten in Recife (REG.¹ 30-64), Patos (REG. 196-199, 213-219), Sousa (REG. 540-555), Areia (REG. 741-750), São Luis (REG. 996-1021) und Belém (REG. 1024-1155) Aufnahmen von Bumba-meu-Boi Spielern gemacht.

¹ REG. = registro do arquivo dBase, Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural de São Paulo.

Die Aufnahmen in São Luis wurden am 19. Juni 1938 gemacht, also wenige Tage vor dem Johannisfest. Es handelt sich im Einzelnen um die folgenden Stücke:²

REG 996	Oh lua nova, oh lua cheia
REG 997	Boi, boi, boi dá
REG 998	Estrela D'Alva alumiou
REG 999	Eu ando apaixonado
REG 1000	Lua formosa, oh lua brilhosa
REG 1001	Menina varra sua porta
REG 1002	Toquei corneta, animou meu pessoal
REG 1003	Lá vai currupião
REG 1004	Oh de longe eu te conhecia
REG 1005	Quero-quero, quero ver meu currupião morrer
REG 1006	Já morreu meu boi de fama
REG 1007	Chama doutor pra receitar
REG 1008	Meu boi urrou
REG 1009	O ceu e o mar
REG 1010	Vou m'embora pelo mundo
REG 1011	Rapaziada, as coisas estão piotando
REG 1012	No ano de 22 a 28 a coisa não era assim
REG 1013	A lua é uma beleza só no dia em que ela sai
REG 1014	Lua vá reparando meu pandeiro que furou
REG 1015	Levantou tua bandeira
REG 1016	Meu povo quando eu morrer
REG 1017	Minha morena tuas faces é teu valor
REG 1018	Oh boi, boi, boi, oh boi, boi, dá
REG 1019	Morena, morena, tu botas sombrinha na mão
REG 1020	Lá vai meu batalhão
REG 1021	Adeus, adeus, eu já vou me retirar

Offenbar hieß der Bumba-meu-Boi „Currupião“. Im „Lá vai Currupião“ (= dort geht Currupião) (vgl. REG 1003) wird seine Stärke und Kraft besungen und beschworen. Ein Stück, das mit der Textzeile „Lá vai“ beginnt, ist auch heute noch ein fester Bestandteil des Repertoires und wird bei jeder Aufführung gesungen, ebenso das bereits erwähnte „Meu boi urrou“ (REG 1008) und der Ruf nach einem Doktor, der helfen soll „Chama o doutor pra receitar“ (REG 1007). Diese Stücke sind deshalb unverzichtbar, weil sie die Aufführung strukturieren, indem sie die wichtigsten Szenen der Dramaturgie kommentieren oder einleiten. Die Tatsache,

² Angaben nach Carlini 1993: 34.

dass das Repertoire von 1938 neben anderen auch diese Lieder enthält, Lieder, die auf die Geschichte von Catirina und Francisco Bezug nehmen, weist darauf hin, dass diese Geschichte bereits damals gespielt wurde. Die Dokumentation vermerkt: 2 maracás (Rasseln), 2 pandeiros (Handtrommeln) und 8 Paare matracas (Gegenschlaghölzer). Ladeira notiert: Bumba-meu-Boi der Insel², aufgenommen in João Paulo.³ Pacheco notiert: Chor mit 20 Personen. Diese Angabe hat Ladeira korrigiert und in seinen Notizen durch 15 ersetzt (Carlini & Leite 1993: 98). Über den Solisten und Leiter der Gruppe, Manuel Secundino dos Santos, vermerkt die Dokumentation folgendes:

Inf. Nr. 362
 36 Jahre alt, Junggeselle
 Hautfarbe: Mulatte
 Schulbildung: kann lesen
 gesellschaftliche Stellung: arbeitet in einem Baumwollgeschäft
 Vater: Theodoro dos Santos
 Mutter: ihren Namen weiß er nicht
 geboren in Maranhão.
 Wo, wann, wie und von wem hat er gelernt?
 Er hat es gelernt an einem Ort namens Mata-Vila da Ilha. 1921 fing er an zu spielen.
 1922 gründete er sein erstes Ensemble in São Luís.⁴

Über weitere 8 Mitglieder des Ensembles macht die Dokumentation biographische Angaben.

Es gibt drei Photos (424-426), auf denen einige der Mitwirkenden zu sehen sind. Die Dokumentation der Aufnahmen an jenem 19. Juni 1938 verfassten allein Antônio Ladeira und Benedito Pacheco. Dies legt den Verdacht nahe, dass weder Luís Saia noch Martin Braunwieser an diesem Tag dabei waren. Wir wissen nicht, warum. Eigentlich war Braunwieser stets derjenige gewesen, dem die Entscheidung oblag, welche Musik aufgenommen wurde. Er bestimmte auch die Aufstellung der Mikrophone. Braunwieser hat an anderen Orten nicht nur die Aufnahmen dokumentiert, sondern auch Skizzen und Transkriptionen angefertigt. Benedito Pacheco aber war lediglich für die Technik zuständig. Er war bestens vertraut mit dem *Presto Recorder*, der eigens für diese Feldforschung angeschafft worden war. Und Antônio Ladeira war technische Hilfskraft, er half beim Transport des Gepäcks, der Aufnahmegeräte samt Zubehör, die groß und schwer waren. Luís Saia aber war der Chef der Mission. Er hatte Ingenieurwissenschaften studiert, aber auch Vor-

² Gemeint ist die Insel, auf der São Luís liegt.

³ João Paulo ist ein Stadtteil von São Luís, in dem auch heute noch sehr viele Musiker und Bumba-meu-Boi Spieler leben.

⁴ Nach eigener Abschrift (Übersetzung R. A.) aus dem Originaldokument. Dieses befindet sich im Centro Cultural, Archiv der Discoteca Oneyda Alvarenga, Rua Verguerio, 1000, São Paulo.

lesungen über Ethnografie und Folklore bei Dina Lévi-Strauss besucht. Er war Mitbegründer der Gesellschaft für Ethnografie und Folklore in São Paulo.

Neben den bereits erwähnten 26 Aufnahmen, den drei Photos und der Dokumentation gibt es vom 19. Juni außerdem ein Blatt mit Skizzen der Instrumente: *maracá*, *matracas* und *pandeiros*. Sie stammen von Ladeira. Diese sind auch heute noch die wichtigsten Instrumente des so genannten „Boi de Matraca“, eines Stils, der vor allem auf der Insel und somit auch in der Hauptstadt São Luis populär und beliebt ist. Auch die Tonaufnahmen lassen keinen Zweifel daran, dass es sich hier tatsächlich um einen Bumba-meu-Boi des Stils *matraca* handelt.

Die Aufnahmen wie auch die Photos wurden an einem einzigen Tag gemacht. Vom 13. – 23. Juni herrscht heute „die Ruhe vor dem Sturm“, d.h. die letzte Probe findet vor dem 13. Juni, dem Todestag des Heiligen Antonius, statt. Der eigentliche Auftakt, nämlich die Taufe der Ochsen, ist in der Nacht vom 23. auf den 24. Juni. So hat im rituellen Kalender alles seine Zeit. Für die meisten Spieler ist auch heute noch ein Auftritt „außerhalb der Zeit“ ein Verstoß gegen Tradition und Glauben und wird daher abgelehnt. Wir wissen nicht, ob die Wissenschaftler vor über 70 Jahren Überzeugungsarbeit leisten mussten, um die Spieler für die Aufnahmen zu gewinnen. Wir wissen aber aus anderen Quellen (Carlini 1993, Toni 1988), dass die Gesandten aufgrund der politischen Ereignisse unter erheblichem Zeitdruck standen und daher nach kurzem Aufenthalt in São Luis bereits am übernächsten Tag nach Belém weiterreisten, der letzten Station ihrer Reise. Das heißt, sie hatten keine Zeit, bis zum 24. Juni zu warten. Dies erklärt möglicherweise auch, warum die Spieler auf den Fotos keine Kostüme tragen. Wir sehen keine *caboclos* und keine *vaqueiros*, keinen *nego chico* und keinen Bumba-meu-Boi, d.h. wir sehen und hören nicht Ausschnitte einer live Performance, sondern wir sind buchstäblich „außerhalb der Zeit“.

Die Audio und Videoaufnahmen sind Dokumente einer besonderen Aufnahmesituation, die auch einmal die Situation der Wahl sein kann. Es kommt auf die Fragestellung an. Die Dokumentation zeigt Bruchstücke einer ganzheitlichen Erfahrung. Das, was in der Wirklichkeit zusammengehört und eine Einheit bildet, wird durch die Dokumentation in einzelne Bestandteile zerlegt: Tonaufnahmen, Fotos, Zeichnungen von Instrumenten und Feldforschungsnotizen. Wie kann es je gelingen, aus diesen das Ganze wieder zusammen zu setzen? Und obwohl wir wissen, dass keine Dokumentation in der Lage ist, die Wirklichkeit total zu erfassen, ist die Diskrepanz im vorliegenden Fall extrem groß.

Zugegeben, in den letzten fünfzig Jahren sind Kontexte wichtiger geworden, d.h. Ethnomusikologen haben mehr und mehr Fragestellungen entwickelt, die auch die Kontexte einbeziehen. Selbstverständlich können wir all das, was wir nicht in

Ton und Bild festzuhalten in der Lage sind, auch als Beobachtung registrieren, indem wir unsere Feldforschungstagebücher und Notizbücher mit Texten darüber füllen. Aber da die Aufnahmegерäte leichter sind und ihre Handhabung einfacher geworden ist, können wir heute mehr Technik auch praktisch umsetzen. Wir sind dadurch zugleich auch anspruchsvoller und ehrgeiziger geworden. Die Erwartungen und Ansprüche hinsichtlich technischer Qualität und medialer Präsenz von Realität sind gestiegen. Wir verlangen von uns, dass wir nicht nur mit eigenen Augen sehen und mit eigenen Ohren hören, sondern dass wir zugleich zeigen, dass wir unseren Informanten oder Gewährspersonen auch wirklich nahe gekommen sind, mit Respekt – versteht sich – und der nötigen Sensibilität. Zugleich sollen wir diese einmalige, heikle Situation *in actu* nicht nur erleben, sondern auch festhalten und zugleich reflektieren, das Ergebnis ohne Informationsverlust auf ein Medium schreiben und zwar so, dass wir es später auch präsentieren können.

4. MEIN FORSCHUNGSINTERESSE

Mich hatte der Bumba-meu-Boi von Anfang an als mehrdimensionales Ereignis fasziniert. Ich fragte mich, wie es möglich wäre, dass hundert oder hundertfünfzig oder sogar zweihundert Menschen sich so organisierten, dass dabei ein Theaterstück mit Musik und Tanz entsteht. Sie sind alle Laien. Da gibt es keinen professionellen Regisseur und keine Regieassistenten und – so schien es zumindest – keinen Choreographen, keinen Kapellmeister und keinen Chorleiter. Ich interessierte mich jedoch nicht nur für die produktionsästhetische Perspektive, sondern auch für den rezeptiven Blickwinkel, d.h. für die Perspektive der Zuschauer. „There must be someone there, because I can't think that it means very much if you're playing to nobody“, sagt der Jazz Saxophonist Ronnie Scott (Bailey 1993: 45). Was für die Musik gilt, gilt umso mehr für das Theater. Mehr noch: Im Gegensatz etwa „zu Romanlesern können Theaterzuschauer ihren „Text“ sogar (in seiner Materialität) verändern, nicht nur durch Applaus und Türensclagen“ (Hiß 1993: 12). Ich wollte nicht nur wissen, was die Akteure tun, sondern auch, was die Zuschauer einer Bumba-meu-Boi Präsentation erleben und in welcher Weise sie diese mit gestalten. Dramaturgie, Sprache, Gesten, Bewegungen, Musik, Tanz, Licht... im Spiel ereignen sich viele Dinge gleichzeitig. „Eine rätselhafte Instanz in unseren Köpfen scheint dafür zu sorgen, dass wir, was auf uns einströmt, zu übergeordneter Bedeutung ‚verrechnen‘“, schreibt der Theaterwissenschaftler Guido Hiß (1993: 32) und spricht von „Wegen durch den Zeichenwald“ (1993: 144), die der Zuschauer konstruiert, indem er aus der Fülle von Zeichen, die ihm geboten werden, einzelne auswählt und sie zueinander in Beziehung setzt, miteinander verrechnet. So werden Bedeutungen konstruiert. Die Kreativität der Rezeption führt dazu, dass jeder Zuschauer (theoretisch) seine eigene Aufführung erlebt.

5. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

Ich war überzeugt, dass dies genau das richtige Modell wäre, um die Rezeption einer Bumba-meu-Boi Aufführung zu beschreiben. Meine Idee war daher gewesen, das Geschehen so zu dokumentieren, dass diese Vielfalt der Perspektiven zur Darstellung kommt. Es gibt Raum- und Zeitperspektiven. Die räumlichen Perspektiven sind extrem vielfältig, weil die Bumba-meu-Boi Spieler jede Nacht auf einem anderen Festplatz spielen, ja sogar innerhalb einer Nacht von einem Festplatz zum anderen ziehen. Ich begleitete sie eine Nacht lang von Festplatz zu Festplatz, um möglichst viele verschiedene Plätze kennen zu lernen; später wartete ich – wie die meisten Zuschauer – auf einem Festplatz auf die verschiedenen Bois, die im Laufe einer Nacht dort eintrafen. Während der Festtage war es – im Gegensatz zu den Proben in der *sede* – auf den Plätzen voll, so dass es manchmal schwierig war, im Laufe einer Vorstellung den Platz zu wechseln. Aus verschiedenen Perspektiven entstehen verschiedene Wahrnehmungen, es macht einen Unterschied, ob man näher dran ist oder weiter weg, ob man oben steht oder mitten drin im Geschehen ist. Denn inmitten von zwanzig *pandeiros* (Abb. 2) vibrieren nicht nur die Trommelfelle, sondern man spürt auch die Anstrengung und Kraft, die nötig ist, um die großen Trommeln kräftig zu schlagen, während man sie mit ausgestreckten Armen hoch über den Köpfen hält. Unter den kräftigen Schlägen der Trommler scheint – wie in den Liedern besungen – die Erde wirklich zu beben. Aber nicht nur Hör- und Bewegungssinn werden angesprochen: ein intensiver Geruch der am Feuer erhitzten Trommeln breitet sich hier aus, das Feuer im Hintergrund spendet Wärme und Licht, in seinem Gegenlicht verzerren sich Bilder zu Schatten. Bei den *matraca* Spielern (Abb. 3) wird gespielt und auf der Stelle getanzt, während *caboclinhos*, *vaqueiros* und *indias guerreiras* sich im Gegenuhrzeigersinn um den Bumba-meu-Boi drehen, gefolgt vom Publikum, das versucht, sich einzureihen. Die Grenzen zwischen Zuschauern und Akteuren werden unscharf. Wer *matracas* hat, stellt sich einfach dazu und spielt mit: durch Dreier- oder Zweierteilung synchron oder im Wechsel entsteht ein sehr schneller Puls und eine permanente Konkurrenz von zwei gegen drei. Die bunten Kostüme der Mitwirkenden – mit unzähligen Pailletten bestickt – funkeln und glitzern im Mondlicht oder unter den Scheinwerfern (Abb. 4). Die Stimme des Solisten und Vorsängers aber schallt – von riesigen Lautsprechern verstärkt – über den ganzen Platz. Sie ist als einzige allgegenwärtig und nicht zu orten.

Durch eine mehrmonatige Feldforschung von April bis November 2000 konnte ich von den ersten Proben am Ostersonntag bis zum Ende, dem Tag, an dem der rituelle Tod des Bumba-meu-Boi (*A Morte do Boi*) den Festzyklus beendet, dabei sein. Die Proben fanden immer an den Wochenenden in der Nacht von Samstag auf Sonntag statt. Sie begannen gegen Mitternacht und endeten am nächsten Morgen erst nach Sonnenaufgang. Geschlafen hat in diesen Nächten außer den Kindern



Abb. 2: „Pandeiros“ (Spieler mit Handtrommeln), Bumba-meu-Boi de Maracanã. Maracanã, Mai 2000.

niemand. Die Probennächte gehören zu den wichtigen Erfahrungen dieser Feldforschung. Um zwei oder drei Uhr morgens war ich in der Regel so erschöpft und müde, dass ich gezwungen war, Kamera und DAT-Gerät einzupacken. Hier schließen die abschließenden Überlegungen an.

Man kann nicht an mehreren Orten gleichzeitig sein. Die Tatsache, dass mehrdimensionale Ereignisse je nach Perspektive unterschiedlich rezipiert werden, entzieht sich der unmittelbaren Erfahrung. Die Rezeption hängt nicht nur von Zeit- und Raumperspektiven ab, sondern u.a. auch von der Aufmerksamkeit des Individuums. Diese Aufmerksamkeit wiederum ist zwar abhängig von den Zeit- und Raumperspektiven, aber ebenso von individuellen Einstellungen und Prädispositionen verschiedenster Art. Es

ist zu fragen, ob man mit DAT-Recorder und Filmkamera „bewaffnet“ ästhetische Erfahrungen machen kann. „Als Mittel zur Beglaubigung von Erfahrung verwandt“, schreibt Susan Sontag, „bedeutet das Fotografieren [...] auch eine Form der Verweigerung von Erfahrung [...] indem man Erfahrung in ein Abbild [...] verwandelt“ (2003: 15). Erfahrung, die in Bilder verwandelt wird, ist eine Erfahrung der Nicht-Teilnahme, der Distanz zu den Ereignissen, der Nicht-Einmischung. Der Fotograf schiebt die Kamera zwischen sich und das Ereignis. Das ist beruhigend und gibt Sicherheit. Es sind aber eben diese Bilder, die nicht nur das Ereignis, sondern auch die Zeit überdauern. Wir hinterlassen mit ihnen Bilder nicht gelebter Erfahrung. Erfahrung wäre Berührung gewesen. Diese hat nicht stattgefunden. Erfahrung bedeutet unter Umständen Einmischung. Susan Sontag erinnert an das Foto des vietnamesischen Priesters, der nach dem Benzinbehälter greift, und erklärt unser Entsetzen angesichts solcher Fotos damit, „dass wir wissen, wie plausibel es geworden ist, wenn ein Fotograf, der sich vor die Alternative gestellt sieht, eine Aufnahme zu machen oder sich für das Leben eines anderen einzusetzen, die Aufnahme vorzieht. Wer sich einmischte, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen“ (2003: 17f.).



Abb. 3: „Matracas“ (Spieler mit Gegenschlaghölzern), Maracanã, Mai 2000.



Abb. 4: „Vaqueiros“ (Tänzer im Kostüm eines Viehhirten). Bumba-meu-Boi de Maracanã. São Luís, Juni 2000.

Das klingt übertrieben dramatisch, es macht aber deutlich, warum ästhetische Erfahrung sich der Dokumentation entzieht. Erleben und Dokumentieren schließen einander gegenseitig aus. Ästhetische Erfahrung ist unmittelbar. Der Blick durch das Objektiv der Kamera ist distanziert und lässt die Ereignisse klein und weit entfernt erscheinen. So konnte es geschehen, dass ich während des Filmens von einem wild tanzenden Bumba-meu-Boi umgerannt wurde. Der Blick durch das Objektiv täuscht. Ich glaubte, er wäre noch weit entfernt und als ich bemerkte, dass er direkten Kurs auf mich genommen hatte, war es zu spät. Wir wissen, dass auch die Filmkamera nur eine von mehreren möglichen Sichtweisen wiedergibt, und wir wissen nicht einmal, ob ihre Perspektive zu den wahrscheinlichen oder nahe liegenden zählt. Wir können auf die Theaterwahrnehmung der Zuschauer nicht unmittelbar zugreifen, der individuelle Aufmerksamkeitsfokus lässt sich von außen nicht beobachten und daher auch nicht filmen. Gedanken und Erlebnisse der Zuschauer sind allenfalls in der Rückschau, also durch Befragung und nachträgliche Verbalisierung zu erfassen.

Musik ist ein Ereignis in der Zeit. Sie existiert nur für den Augenblick, in dem sie erklingt. Daran ändert keine Form der medialen Fixierung etwas, keine Tonaufnahme, kein Bild, ja nicht einmal eine Partitur. Das nicht Wiederholbare, Unwiederbringliche, Einmalige, Flüchtige und nur im Moment Gegenwärtige ist ihr besonderer Reiz. Für die unmittelbare, sinnlich empfundene – mithin ästhetische – Erfahrung zählt nur dieser Moment. Er lässt sich nicht festhalten. Nachhaltig ist bestenfalls die Erinnerung.

LITERATUR

- Bailey, Derek. 1993. *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. USA: Da Capo Press.
- Carlini, Álvaro. 1993. *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP.
- Carlini, Álvaro & Egle Alonso Leite (eds.). 1993. *Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga Centro Cultural São Paulo*. São Paulo: CCSP.
- Carvalho, Maria Michol Pinho de. 1995. *Matracas que desafiam o tempo: É o Bumba-Boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luis: o.V.
- Cascudo, Luís da Câmara. 1971. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Martins.
- Hiß, Guido. 1993. *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer.
- Sontag, Susan. 2003. „In Platos Höhle“. In: Sontag, Susan (Hg.). *Über Fotografie*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 9-30.
- Toni, Flavia Camargo. 1988. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo : CCSP.