

Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika

Max Peter BAUMANN International Institute for Traditional Music, Berlin

Zusammenfassung

In der lateinamerikanischen Musik ist der Synkretismus seit der Conquista eine flexible Reaktion auf den alten europäischen Hegemonieanspruch und auf dessen exklusive Lehre der einen Wahrheit, des einen richtigen Glaubens und Wissens und der eigenen zivilisatorischen Überlegenheit. Der lateinamerikanische Synkretismus setzte diesem westlichen Ausschliesslichkeitsprinzip das komplementäre Denken im Verbinden von Gegensätzen entgegen. Dem Purismus der «reinen Lehre», dem westlichen Prinzip des «Entweder-Oder», der «musikalischen Authentizität» wird das Prinzip der Komplementarität entgegengestellt. Es ist das «Sowohl-als-Auch» in der Verbindung und in der Verschmelzung von religiösen und musikalischen Gegensätzen, das zu einer qualitativ neuen Interkulturalität drängt und letztlich von einer eindeutigen Sicht der Dinge weg zu einer mehrdeutigen Interpretation der Wirklichkeit hinführt. An ausgewählten Beispielen werden die dynamischen Entwicklungen indigener Musiktraditionen im Spannungsfeld von Tradition, Akkulturation und Transkulturation modellhaft dargestellt.

Der vorliegende Beitrag ist als Essay zu verstehen, der die Frage nach dem musikalisch-religiösen Synkretismus in Umrissen skizziert. Der Versuch einer Interpretation von Wirklichkeitsausschnitten anhand weniger ausgewählter Beispiele zur Musik aus Lateinamerika ist von einer vielfältigen Problematik beherrscht. Impliziert sind Probleme der Auswahlbeschränkung und somit der quantitativen und qualitativen Absicherung, Fragen der Interpretation im Hinblick auf das Eigene und das Fremde, sowie der Geschichtlichkeit amerindischen, afrikanischen und christlichen Denkens in Lateinamerika. Darüber hinaus sind bei einem Thema wie dem des Synkretismus insbesondere Grundfragen der Synchronizität und Diachronie angesprochen, da die dynamischen Prozesse der Kulturverschmelzung, im Moment ihrer Beschreibung, jeweils nur ein Gegenwartsmoment innerhalb eines geschichtlichen Kontinuums repräsentieren (vgl. BAUMANN 1996: 60-62).

Im vollen Bewusstsein um diese methodisch-methodologischen Vorbedingungen (die hier im einzelnen nicht behandelt werden können), soll dennoch versucht werden, ein Bild des musikalisch-religiösen Synkretismus anhand ausgewählter Beispiele für Lateinamerika in Grundzügen zu entwerfen. Die Überlegungen werden dabei in ein Akkulturationsmodell

eingebettet, das – als Beobachtungsraster – am Gegenstand selber im Einzelfall überprüft und differenziert werden muss. Detaillierte Studien und Analysen sind für die Zukunft im musikalischen Bereich unerlässlich. Der Beitrag umreißt unter diesen Voraussetzungen weniger Resultate als vielmehr einen Wegweiser zu den Fragen, die im Kontext der Forschung zum musikalisch-religiösen Synkretismus gestellt werden müssen.

Tradition, Akkulturation und Synkretismus

In den rezenten Traditionen lateinamerikanischer Musik sind fünf der wichtigsten kulturellen Ströme und Einflussbereiche zu unterscheiden:

1. Die traditionelle Musik der Indios, d.h., die Musik der alteingesessenen Bevölkerungsgruppen der die alten Indio-Sprachen sprechenden Bevölkerungsgruppen.
2. Die Musik der besonders europäisch beeinflussten Mestizen und Mischgruppen, deren Kulturschaffen aus der Verbindung von amerindischen und iberischen Akkulturationsprozessen hervorgegangen ist, sowie
3. Das Erbe schwarzafrikanischer Musiker, die als Nachkommen einstiger Sklaven ihre Musik weiterhin bewahren und Lieder und Tänze sogar des indischen Hochlandes im Laufe der Geschichte beeinflusst haben.
4. Die Einwirkungen asiatischer Kulturen, besonders in jüngerer und jüngster Zeit, die als Sonderfall im folgenden ausgegrenzt werden.
5. Die übernationalen Einflüsse der Medientechnik, die in zunehmendem Masse auch die entlegensten Musikkulturen aufspürt und – mit den Worten von K. BLAUKOPF (1990) – eine weltweite Mediarmorphenose hervorgerufen hat, die aber hier im einzelnen unberücksichtigt bleiben muss.

Alle fünf Bereiche standen und stehen weiterhin in einem wechselweisen Austausch- und Beeinflussungsprozess. Die komplexen Vorgänge der Kulturveränderung und -übernahme wurden verschiedentlich unter dem allgemeinen Blickpunkt der Akkulturation oder auch etwa der Transkulturation charakterisiert, beschrieben und analysiert (vgl. THURNWALD 1932, REDFIELD 1936, S.S.R.C. 1954, RUDOLPH 1964, BAUMANN 1979, GÜNTHER 1987). Im Unterschied zur Innovation, die eine Veränderung aus der eigenen Kultur darstellt, also endogen ist, wird Akkulturation

(von lat. *ad-colere*) als Prozess eines exogenen (direkten) Kulturkontaktes (*face to face*) definiert, der aber mit zunehmendem Pluralismus multikultureller Gesellschaften kaum mehr unmittelbar beobachtbar wird und insbesondere durch die Prozesse der indirekten, medialen Akkulturationsprozesse mehr und mehr überlagert wird. Ursachen von Akkulturationsprozessen sind sehr vielfältig. Ihnen können demographische, historische, politische, ökologische, ökonomische und technologische Veränderungen zugrunde liegen, aber auch lebensphilosophische, religiöse, soziale und psychische Veränderungen bewirken im Spannungsgefälle der Kulturbegrenzung eine dynamische Entwicklung, die in der Regel von hegemonialen Kräfteverhältnissen mitbestimmt bleiben (vgl. BAUMANN 1979: 603).

In der postmodernen Welt von Grossstädten wandelte sich der Prozess der Kulturbegrenzung bereits zu einem multikulturellen Vorgang. Dennoch, ein multikulturelles Konzept bedeutet in der Esskultur nicht einfach einen Eintopf von Sauerkraut und Eisbein, verrührt mit indischem Currygericht, türkischem Döner Kebab, japanischem Sushi, tunesischem Couscous und bolivianischem *chicharrón*. Multikulturalismus beinhaltet nicht Zusammenwerfen, was nicht zusammen gehört, sondern – im Idealfall – die Chance, jenes Angebot frei wahrnehmen zu können, wofür man sich interessiert. Im musikalischen Bereich sind Fusions-Musiken machbar, auch reizvoll, in der Regel immer noch mit der Dominanz des Mainstream bzw. des westlichen Hör- und Selbstverständnisses verbunden. Die postulierte kulturelle Vielfalt und gleichberechtigte Pluralität, wie sie seit der Mexiko-Konferenz 1982 durch die UNESCO als ideales Ziel zum Ausdruck gebracht wurde, verlangt weiterhin eine transkulturelle Anstrengung, die sowohl intrakulturelle als auch interkulturelle Prozesse einschliesst.

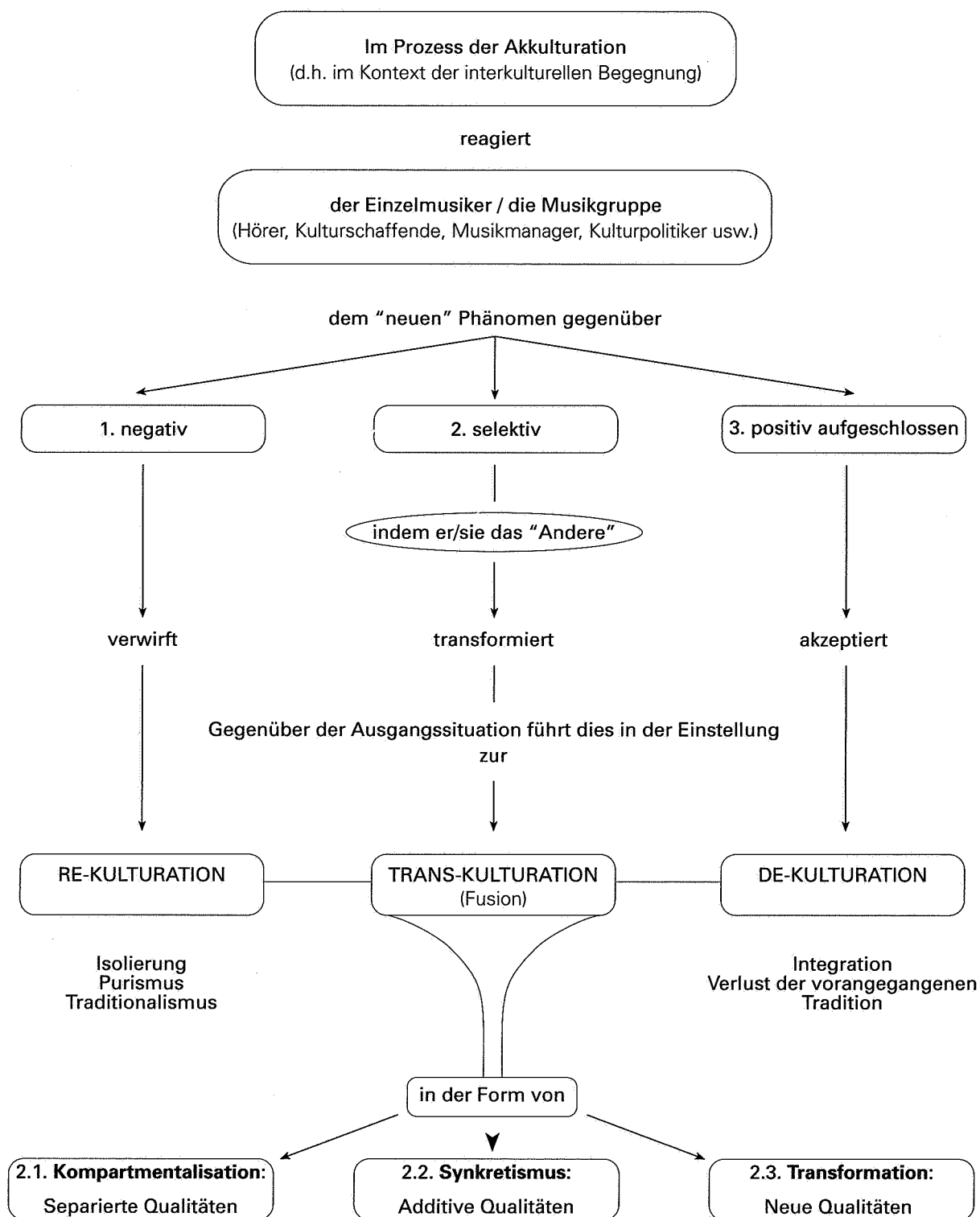
Der situative Kontext der Akkulturation, der interkulturellen Begegnung oder der multikulturellen Auseinandersetzung ist jedoch für den einzelnen Kulturträger nicht grundsätzlich verschieden. Mit Blick auf die Verhaltensweisen von individuellen Musikern, Musikergruppen, Zuhörern, Kulturschaffenden und Kulturmanagern können solche interkulturellen Prozesse etwas vereinfachend in einem Modell systematisiert werden. Das nachfolgende Modell (Tabelle 1) hat eher heuristischen Charakter und ist im operationalen Sinne als Beobachtungsraster, aber auch als Handlungsmuster zu verstehen. Wie bei allen Beschreibungen von dynamischen Prozessen sind Übergänge fließend und äussern sich im menschlichen und musikalischen Verhalten nicht selten kontradiktorisch. Im besonderen wird aber mit dem Modell die dominante Richtung angezeigt, durch die die einzelnen Qualitätsmerkmale bestimmt werden können als negatives, als flexibles oder als positives Verhalten gegenüber dem Phänomen des «Anderen», des «Fremden». Mit dem Verwerfen oder Akzeptieren von fremdkulturellen oder multikulturellen Vorstellungen werden zugleich auch Aussagen über die eigenkulturellen Werte gemacht.

Es gibt demnach zwei Blickrichtungen, aber auch zwei Ausgangspunkte in der Auseinandersetzung mit

dem Eigenen und dem Fremden. Die Blickrichtung impliziert einerseits den einheimischen Musiker, Künstler oder Kulturmanager usw. in der Konfrontation mit den neu hinzugezogenen fremden Musikern und Kulturschaffenden, andererseits impliziert die zweite Blickrichtung auch das umgekehrte Verhältnis, nämlich das Verhalten von immigrierten Musikern in einer für sie vorerst fremden Welt in der Konfrontation vor Ort mit den vorhandenen kulturellen Werten. Selbstbild- und Fremdbild müssen doppelt reflektiert werden mit Bezug auf die gegebene Kultur A des Individuums oder der Gruppe in der Mehrheitsgesellschaft einerseits aber auch mit Bezug auf die Situation der Kultur B eines Individuums oder einer Minderheitengruppe innerhalb einer kulturellen Mehrheitsgesellschaft A. Die Situation wird zunehmend komplizierter, wenn wie in Grossstädten, unzählige Minderheitengruppen, die über die Jahre eingewandert sind, vorhanden sind, so dass potentiell eine multikulturelle Situation entsteht, die im musikalischen Bereich über längere Zeit schon verschiedene ethnische bzw. musikkulturelle Kontexte aufweist. Dennoch muss man sich klar machen, dass individuelle Musiker oder einzelne Musikergruppen sich inhaltlich vorerst ihres eigenen sozialisierten Kulturkonzeptes A bedienen, um sich erst darauf, in kreativer Differenz, mit einem anderen, ihnen zunächst fremden Kulturkonzept B auseinanderzusetzen.

Dieser einfache bilaterale und wechselseitige Prozess der Konfrontation von Kultur A und B mag im operationalen Sinn als interkulturelle Situation bezeichnet werden. Multikulturell wird eine Situation besonders dann, wenn mehr als zwei Musikulturen (z.B. Musikkultur A, B und C bzw. ihre verschiedenen stilistischen Ausdrucksformen) in Wechselbeziehung zueinander stehen. Der einzelne Musiker, die einzelnen Musikgruppen, der Zuhörer, der Kulturschaffende etc. konfrontiert seine oder ihre eigenen Erfahrung, sein oder ihr Selbstbild mit den Erfahrungen im Umgang mit einem Fremdbild oder mit mehreren Fremdbildern, d.h. mit einem anderen oder mit mehreren anderen kulturellen Ausdrucksformen. Er/sie reagiert gegenüber dem Anderen dem Fremden entweder (1.) negativ verschlossen, (2.) selektiv auswählend oder (3.) positiv aufgeschlossen (s. Tabelle 1).

Bei ablehnendem Verhalten gegenüber einer fremden Kultur kann eine übersteigerte Rückbesinnung auf die eigenen Kulturwerte und Verhaltensweisen erfolgen, was oft zu einer Ghettoisierung oder zu einem Isolationismus führen kann. Die eigenen Werte werden re-interpretiert. Bei zu offenem Verhalten gegenüber der fremden Kultur macht es es zu einer Auflösung der angestammten Kultur kommen. Was auf der einen Seite, von einer schwächeren Kultur B aus gedacht als De-Kulturation verstanden werden kann, wird oft von der dominanten Kultur A als Integration begriffen. Die Interpretationen der beiden Seiten sind also nicht deckungsgleich, sie unterscheiden sich in der Auffassung von Wirklichkeit hinsichtlich ihrer Referenzbezüge. Zwischen beiden rigiden Einstellungen, (1.) Ablehnung auf der einen Seite oder (2.) vollständige Offenheit auf der anderen, liegt (3.) die selektive oder



Tab. 1: Situativer Kontext im Konzept der bi- und multikulturellen Verhaltenssituation.

flexible Haltung, die zur Kulturverbindung oder Kulturverschmelzung zwischen A und B, zwischen dem Eigenen und dem Anderen führt. Dieser Prozess der Trans-Kulturation, bzw. Fusion von Kulturelementen unterschiedlicher Provenienz, kann wiederum nach dem Prinzip der Einstellung in drei Grundtypen eingeteilt werden: (2.1.) in die Einstellung der Kompartimentalisation, (2.2.) in die des Synkretismus und (2.3.) in die der Transformation.

Nach den Untersuchungen von Alan P. MERRIAM (1967) ist als Lösungsmöglichkeit innerhalb der Kulturverschmelzung die Kompartimentalisation denkbar, d.h. die angestammte Musikkultur lebt unberührt neben der anderen Musik weiter. Es kommt gleichsam zu einer Bi-Musikalität ihrer Träger. Beide Kulturelemente führen ein gleichberechtigtes Nebeneinander, stellen demgemäss die Stufe der geringsten Kulturverflechtungen dar. Es ist gleichsam eine musikalische Zweisprachigkeit, in welcher zwei Musiksysteme gleichberechtigt nebeneinander existieren, ohne dass sie sich gegenseitig miteinander vermischen. Tatsächlich gibt es Musiker, die sind bi-musikalisch, tri-musikalisch oder oft bereits schon polyglott. Die musikalischen Qualitäten sind separiert und vermischen sich nicht oder kaum. Ein bolivianischer Musiker spielt zum Beispiel traditionelle *siku*-Panflöten in Hoquetus-Technik, spielt zugleich aber auch in einem europäischen Orchester Klarinette und macht gelegentlich auch bei Jazzgruppen mit, ohne dass die unterschiedlichen Musikstile miteinander vermischt werden.

Ganz anders im Synkretismus, hier vermischen sich auf additive Weise die musikalischen Qualitäten von Kultur A und Kultur B bzw. von musikalischem Stil A und Stil B. Bekannt sind etwa Lieder fremder Kulturen, die übernommen werden und in den europäischen Stil mit Chorbearbeitungen eingepasst werden. Das südamerikanische pentatonische Lied wird zum Beispiel harmonisiert nach westlicher Manier, oder schwarzer Rap wird adaptiert und inhaltlich zum peruanischen Rap. Instrumentalensembles stellen zum Beispiel additiv Instrumente aus verschiedenen Kulturen nebeneinander. Alle Arten von Musikinstrumenten können einbezogen werden, von der traditionellen *queña*, zur afrikanischen Gitarre bis zur hin zur *country*-artigen Maultrommel und zum Synthesizer. In der peruanischen *chicha*-Musik werden Rhythmen unvermittelt miteinander vermischt: Andine *huayno*-Rhythmen werden mit tropischen vermischt, urbane und rurale Elemente gehen eine Synthese ein. In der Frühphase von Akkulturationsprozessen werden fremde Musikstile vorerst eher imitiert, später zu den eigenen vorhandenen Texten verarbeitet. Fremde Rhythmen, Musikinstrumente etc. werden dabei übernommen, wobei aber das eigene oder das fremde kulturelle Muster in der Regel über das andere zu Beginn noch dominiert. Synkretismus zeichnet sich übrigens besonders im religiösen Bereich ab. Bei der Übernahme religiösen Ideengutes von der fremden Kultur werden die neuen Vorstellungen entweder mit den eigenen Ideen anders interpretiert oder die eigenen Vorstellungen mit den fremden leicht modifiziert. Es handelt sich dabei um das Phänomen der Umdeutung oder der Rückinterpretation.

Meist in einer späteren Phase der interkulturellen Begegnung oder Akkulturation können wir von Transformation sprechen. Es handelt sich dabei in der Regel um eine neu geschaffene Mischkultur, die die Elemente von Kultur A, B C, etc. auf kreative Weise so uminterpretiert, dass weder das eine noch das andere Element dominant bleibt, sondern überhaupt ein ganz neuer Musikstil oder eine neue Musikgattung daraus hervorgeht. Dies trifft etwa zu, wenn alles auf eigene Weise integriert wird und weder das eine noch das andere, dominant bleibt, sondern etwas kreativ Neues entsteht, das die Eigenständigkeit der Kulturen A und B hinter sich lässt und dafür einen neuen transkulturellen Stil kreiert. Dabei zeigt es sich sehr oft, dass ein moderner Musiker von heute nicht einfach nur seiner eigenen Tradition verhaftet bleibt, sondern sich auch selbstbewusst in mehr als einem Stil zuhause fühlen kann. Es gibt Musiker und Musikerinnen, die spielen in traditionellen Volksmusikgruppen, beherrschen aber gleicherweise mit ihren Instrumenten in einem anderen situativen Kontext auch die Sprache von Jazz, Klassik oder Pop. Sie sind polyglott, eben multikulturell.

Kompartimentalisation, Synkretismus und Transformation sind demnach musikalische Verhaltensmuster, die durchaus nebeneinander existieren können. Die Meisterschaft einer Musikerin oder eines Musikers besteht in ihrem bzw. seinem multikulturellen Verhalten. Man ist «sprachbegabt» in der Herkunftskultur A und bewegt sich zugleich in der «neuen Sprache» einer vorerst fremden Kultur B. Schliesslich gelingt es einem vielleicht, beide Kulturen inhaltlich auf eine neue Weise zu transzendieren, ohne je die eine oder die andere Stilcharakteristik als Ganzes verleugnen zu müssen oder für sich als etwas Negatives zu erfahren.

Die Interpretation der Phänomene beziehen sich im folgenden im wesentlichen auf den spezifischen Begriff des Synkretismus innerhalb des Gesamtkomplexes der Akkulturationsvorgänge. Unter Synkretismus versteht man im allgemeinen «die Synthese von zwei verschiedenen Kulturelementen oder von zwei Kulturen verschiedenen Ursprungs, die eine Re-Interpretation erfahren. Wie die Assimilation oder die Abstoßung ist der Synkretismus mögliches Ergebnis des Akkulturationsprozesses.» (PANOFF/PERRIN 1975: 282f.)

Akkulturationsprozesse erstrecken sich immer über mehrere Generationen hinweg und können in sich nie als abgeschlossen gelten. Wo über längere Zeiträume hinweg Elemente zweier oder mehrerer Kulturen zueinander im Austausch stehen, agieren die betroffenen Kulturen mit Rigidität oder Flexibilität: (1.) Bei ablehnendem Verhalten der betroffenen Kultur kann ein übersteigertes Rückbesinnen auf die angestammten Kulturwerte und Rituale hervorgehen, was auch zu einem Isolationismus hinführen kann (z.B. *taki onqoy* als messianischer Gegenbewegung während der *conquista* um 1565). Akkulturationsprozesse werden natürlich im Verlauf weitgehend von den gegenseitigen dominanten und subdominanten Machtverhältnissen geprägt. Im Fall der Feuerlandindianer war z.B. die Auslöschung einer ganzen Kultur die Konsequenz. (2.) Bei zu offenem Verhalten der fremden Kulturmacht gegenüber kann es zu einer Auflösung oder Dekulturation der angestammten

Kultur kommen und schliesslich zur vollständigen Integration in die Fremdkultur.

Zwischen diesen beiden rigiden Einstellungen, Ablehnung auf der einen Seite oder vollständige Offenheit auf der anderen, liegt (3.) die selektive oder flexible Haltung, die zur Kulturenverbindung oder Kulturverschmelzung zwischen den eigenen und den neuen bzw. fremden Kulturelementen führt. Dieser Prozess der Trans-Kulturation, bzw. Fusion von Kulturelementen unterschiedlicher Provenienz, kann wiederum nach dem Prinzip der Einstellung in drei Grundtypen eingeteilt werden: (2.1.) in die Einstellung der Kompartimentalisierung, (2.2.) die des Synkretismus und (2.3.) in die der Transformation.

Der Synkretismus ist demnach als Sonderfall in der Typologie der Kulturverschmelzung zu betrachten. Er zeichnet sich besonders im religiösen Bereich ab. Bei der Übernahme religiösen Ideengutes durch die einheimische Kultur werden die neuen Vorstellungen entweder mit den eigenen Ideen anders interpretiert oder die eigenen Vorstellungen mit den fremden leicht modifiziert. Es handelt sich dabei um das Phänomen der Umdeutung oder, wie M.J. HERSKOVITS (1948) es nennt, um das Phänomen der Re-Interpretation, der Rück-Interpretation.

Nach den Untersuchungen von Alan P. MERRIAM (1967) ist als Lösungsmöglichkeit innerhalb der Kulturverschmelzung auch die Kompartimentalisierung denkbar, d.h., die angestammte Musikkultur lebt unberührt neben der neu eingeführten Musik weiter, es kommt gleichsam zu einer Bi-Musikalität ihrer Träger. Beide Kulturelemente führen ein gleichberechtigtes Nebeneinander, stellen demgemäss die Stufe der geringsten Kulturverflechtung dar.

Meist in späteren Phasen des Akkulturationsprozesses können wir von Transformation sprechen. Es handelt sich dabei um eine neu geschaffene Mischkultur, die Elemente der Kultur A und B so uminterpretiert, dass weder die eine noch die andere dominant oder erhalten bleibt, sondern überhaupt ein ganz neues Kultursystem hervorgeht, wie etwa die lusotropische Kultur in Brasilien (vgl. FREYRE 1961: 55f.).

Im Bereich der Kulturverflechtung kann zudem nach Roger BASTIDE (1970) zwischen materieller und formeller Akkulturation unterschieden werden. Die materielle Aneignung fremder Elemente ist in der Musik relativ leicht überprüfbar. Was die mentale Struktur der Kulturträger anbelangt, muss allerdings diese mit der materiellen nicht gleichzeitig vorliegen, wie dies in weiteren Ausführungen noch zu zeigen sein wird.

Aspekte zur Interpretation des musikalischen Synkretismus

Einige Grundprinzipien des musikalischen Synkretismus sollen hier vorerst anhand der *Misa Criolla* von Ariel Ramírez erläutert werden. Wie allein schon aus dem Titel hervorgeht, ist diese Messekomposition eine Auseinandersetzung zwischen iberischen Musikkonzepten und südamerikanischen Folklore-Elementen. *Criolla* bezieht sich in Lateinamerika auf die Traditionselemente spanischer Herkunft (vgl. LP *Missa*).

Ariel Ramírez, ein argentinischer Komponist unserer Zeit, übernahm für seine *Misa Criolla* den liturgischen Text in spanischer Sprache, wie er für Lateinamerika von der Kirche offiziell anerkannt wurde, und integrierte verschiedene südamerikanische Rhythmen, Instrumente und Liedgattungen in die Messekomposition nach westlich-europäischer Tradition. Die traditionellen Messe-Sätze «Kyrie - Gloria - Sanctus - Agnus Dei» bilden weiterhin die formale Grundlage der Komposition. Alle Sätze haben jedoch einen bestimmten Gattungsbezug zu regionalen lateinamerikanischen Rhythmen und Tänzen. Die *Misa Criolla* ist ein traditionelles Werk für Solisten, Chor und Orchester und weist, additiv zur westlichen Kompositionstechnik, Verschmelzungen mit südamerikanischen Rhythmen und Melodie-Elementen auf. Folkloristische Tänze bilden die rhythmische Grundlage für die Anlage der einzelnen Messe-Sätze. So ist das Kyrie aufgebaut auf einer Verbindung von den zwei Rhythmus-Mustern, von *vidala* und *baguala*. Das Gloria erklingt im Rhythmus eines *carnavalito* (Karnevalstanz). Das Credo erscheint als *chacarera-trunca*-Rhythmus, eine Besonderheit aus der Provinz Santiago del Estero. Das Sanctus wird wiederum von einem bolivianischen Karnevals-Rhythmus aus Cochabamba, dem *carnaval cochabambino*, getragen, und den Schluss bildet das Agnus Dei im *estilo pampeano*. Neben traditionellen Orchesterinstrumenten setzt Ramírez allerdings auch südamerikanische Instrumente ein, wie etwa die *bombos legüeros* (Trommeln), Gong und *coscos*, um damit symbolisch ein indianisches Fluidum auszudrücken.

Das Beispiel zeigt, wie im synkretistischen Nebeneinander eine kompositorische Verbindung eingegangen wird, die aber im wesentlichen die dominanten Züge der westlich-orientierten Vorstellungen weitertradiert, bzw. die weltlichen Folklore-Elemente, etwa die der Karnevalstänze, auf die christlichen Glaubensinhalte der Messe-Liturgie zurückinterpretiert. Vom Komponisten aus gesehen ist dies eine flexible Haltung, die zwar Strukturelemente des Anderen formal übernimmt, jedoch mental das Fremde, uminterpretiert und in die eigene Anschauung absorbiert. Der *carnavalito* wird im Gloria als Metapher des Fröhlichen und Ausgelassenen eingesetzt und de-funktionalisiert zugleich die einheimische Tradition. Die De-Funktionalisierung kommt auch damit zustande, dass Rhythmusformeln aus einem regionalen Kontext herausgelöst und in der Komposition in einen überregionalen Zusammenhang gebracht werden, der als solcher sonst nicht existiert.

Nach der Mitte des 20. Jahrhundert wurden solche Tendenzen besonders auch in der Missionierung verstärkt. Darüber hinaus begann man mehr und mehr auch die traditionellen Sprachen der Indios zu beachten. Das durch die *conquista* verdrängte amerindische Erbe wurde in einzelnen Ansätzen bewusster hervorgehoben und gefördert, wenn dies auch weiterhin im Kontext des christlichen Bekehrungsgedankens geschah. Der Synkretismus im religiösen Bereich versteht sich oft als Mittel zum Zweck. So wurde zum Beispiel in Bolivien eine *Misa Incaica en Quechua* durch die Padres Oblatos de Maria Immaculata, der Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Llallagua, aufgrund von traditionellen

Melodien zusammengestellt (vgl. LP *Misa Incaica*). Die Quechua-Sprache basiert auf dem *runasimi* des alten Inkareiches. In einer modernen Übersetzung des liturgischen Textes wird den Bauern mit dieser Messe das Evangelium nahegebracht. Zugrunde liegt die Vorstellung, dass die Verkündigung wohl eingänglicher sei, wenn musikalisch eine Verbundenheit zur einheimischen Kultur geschaffen wird. Allerdings ist zu vermerken, dass die gemischte Ensemble-Besetzung von *charango*, *bombo*, *quena* und *zampoña* bereits eine urbane Angelegenheit ist und auch weiterhin das Gefälle Stadt/Land zum Ausdruck bringt. Das konnotative Element *incaica* bezieht sich in direkter Weise nur auf den Sprachbezug. Die musikalischen Elemente von Melodie, Rhythmus, Spiel- und Ensembletechnik sind dem städtischen Folklore-Bereich Boliviens entnommen. Der Synkretismus dieser Musik geht viel weiter als bei Ramírez. In einer Art musikalischer Kontrafaktur werden einzelne bereits existierende Musikstücke mit einem christlichen liturgischen Quechua-Text unterlegt. So wird etwa auch der *canto de entrada*, die *manchaypuytumelodie* als bekannter *yaraví tradicional*, in Zusammenhang mit der christlichen Botschaft gebracht (vgl. BAUMANN 1982a: 777). Über die formale Struktur des Bekannten soll mental der Zugang zur christlichen Botschaft optimiert werden. Dies setzt aber eine flexible Haltung beiderseits voraus, nicht zuletzt auch darin, dass die Inhalte aus der Perspektive der amerindischen Tradition als auch aus jener der christlichen Denkweise sich durch den neuen Kontext zu verändern haben.

Akkulturation, Synkretismus und Missionierung

Will man der Frage der religiösen Akkulturation im Zusammenhang mit der Missionierung geschichtlich nachgehen, so kommt man nicht umhin, zurückzugehen bis zu den ersten schriftlichen Äusserungen von Christoph Kolumbus selbst, der kurz nach seiner Ankunft in der Neuen Welt für die damalige geistige Einstellung ein beredtes Zeugnis in seinem Bordbuch hinterliess:

Ich bin überzeugt, erlauchteste Fürsten, dass alle diese Leute gute Christen würden, sobald fromme und gläubige Männer ihre Sprache beherrschen werden. Deshalb hoffe ich zu Gott, dass Eure Hoheiten sich baldigst dazu verstehen werden, derartige Männer hierher zu senden, um so grosse Völker zu bekehren und dem Schoss der Kirche einverleiben zu können, nicht anders, wie jene Völker vernichtet worden sind, die sich nicht zur Dreieinigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist bekennen wollten. (KOLUMBUS 1981: 98)

Bekehrung oder Vernichtung: Dies war die verhängnisvolle Lösung eines Weltenseglers, als er die Tür zur Neuen Welt aufsties. Die Katholische Kirche erblickte in der *conquista* sogleich eine Möglichkeit, das Machtvakuum, das sie seit der Reformation erfuhr, wieder aufzufüllen. Königin Isabella von Spanien deklarierte die Bekehrung der neuen Untertanen als vorrangig und verlangte, dass man sie gleich in der Lehre Christi unterweise. Zur

besseren Durchführung erlaubte sie 1503 die Einführung des *encomienda*-Systems in Lateinamerika. Ein *encomendero* (Finanzverwalter) erhielt die neuen Ländereien im Namen der Krone beliehen, und mit ihnen wurden zugleich die dort ansässigen Indios als Hörige zum Frondienst verpflichtet. Indios, die sich freiwillig den Spaniern unterwarfen, wurden Frondienner (*mitayos*), wer gar im Kampf gegen die Spanier in Gefangenschaft geriet, wurde zu einem Sklaven. Den *encomenderos* oder Konquistadoren oblag es, gleichsam als Gegenleistung für das Lehnen, die Sklaven und Frondienner zu bekehren. Diese Situation führte rasch dazu, dass sich offizielle Kirche und Machtpolitik auseinander bewegten. Das Einverleiben, Bekehren und Missionieren geschah in ungestümer Weise mit Taufzwang und Verboten. Von diesen Verboten waren insbesondere die musikalische Rituale und Praktiken betroffen. Da konnten auch Proteste wie die des Priesters LAS CASAS (1960) kaum etwas ausrichten.

Lieder, Tänze und Musikensembles bildeten seit jeher für das amerindische Denken, Fühlen und Handeln einen zentralen Bestandteile der kulturellen Identität. Von Beginn an wurden sie durch die christlichen Neuankömmlinge von Verboten bedroht. Der religiöse, zum Teil auch politisch-zeremonielle Charakter der Musikbräuche wurde von den spanischen und bald auch portugiesischen Eroberern schnell erkannt und war unmittelbar ein Anlass für sie, diese zu unterdrücken. Um sie schneller missionieren zu können, nahm man den Indios unter Strafandrohung deren kulturelle Identität, versklavte sie nicht nur physisch, sondern auch geistig.

Dieser allgemeinen Dekulturation aber begegneten die Indios – und bald auch die nach Amerika verschleppten schwarzen Sklaven – auf ihre eigene Weise. Christliche Namen, Formen und auch Musikinstrumente wurden dem äusseren Anschein nach übernommen, aber heimlich hielt man an den alten Inhalten fest. Die amerindischen Gottheiten erhielten die neuen christlichen Namen, doch pflegte man zugleich unter leichter Abänderung die traditionellen Gewohnheiten weiter. Im Laufe der Geschichte fanden sich auf diese Weise amerindische und christliche Glaubensvorstellungen synkretistisch zusammen. Unter dem Deckmantel christlicher Namen und formaler Strukturen näherte sich das amerindische Denken dem christlichen Glauben ohne sich selber aufzugeben, und umgekehrt war es das Christentum, das sich in Anpassung an musikalische Formen und Rituale dem amerindischen Denken allmählich zu öffnen begann. Dass man beidseitig dem Falsch- und Missverstehen ausgesetzt blieb und auch bleiben wird, liegt in der Natur der Sache und ist oft gerade auch das vorantreibende Element, das in kreativer Weise und auf synkretistische Art neue Formen des Volksglaubens kreiert. Es sind Prozesse, die sowohl dem puristischen Denken der Indigenisten als auch dem christlich-religiösen Eiferer ein Dorn im Auge sind, aber umgekehrt – gerade wegen der gegenseitigen Durchdringung – ein stabilisierendes Moment zwischen den antagonistischen Kräfteverhältnissen ermöglicht. Anhand einiger Fallbeispiele soll dies im einzelnen etwas vertieft werden.

Beispiele aus dem musikalisch-religiösen Synkretismus

• Zentralamerika

Eine oberflächliche Missionierung im Verbund mit Gewalt und Verboten musste einem religiösen Synkretismus geradezu förderlich sein. Unter dem Deckmantel christlicher Feste werden alte, überlieferte Riten zum Teil heute noch weitergeführt. Die vorspanische Fruchtbarkeitsgöttin *Tonantzin* ist bei den Azteken-Nachfahren gleichsam in die Haut der Jungfrau Maria geschlüpft. Sie, die *Virgen de Guadalupe*, zu verehren, war offiziell nicht verboten. In ihr war jedoch die Göttin *Tonantzin* wiedergeboren. In Mexiko feiern die Nahua ihre Wintersommerwende weiterhin am 21. Dezember über mehrere Tage. Es ist ein Ehrenfest für die göttliche Mutter *Tonantzin*, von der die menschliche Fruchtbarkeit sowie der Erfolg guter Ernten abhängt. Bei der *fiesta* tragen die Indios ein kleines Standbild der *Virgen de Guadalupe* mit sich, von der sie glauben, sie sei eine Inkarnation der alten aztekischen Fruchtbarkeitsgöttin. Am vierten Tag des Festes, der mit Weihnachten zusammenfällt, ist der Höhepunkt des Ereignisses erreicht. Auf dem Altar werden Tabak, Kräuter, Blumen, Getränke, Münzen und Räucherwaren als Opfergaben für die *Virgen de Guadalupe* bzw. für *Tonantzin* bereitgelegt. Eingestimmt wird *Tonantzin* mit einer Melodie (*Xochipitsauak*), die den Namen «die kleine Blume» trägt. Auf den akkulturierten Saiteninstrumenten wie Gitarre und Geige erklingt die musikalische Opfergabe unter den leisen Klängen der traditionsreichen indianischen Rassel (vgl. LP *Sacred Guitar*). Nach Hans-Jürgen PRIEN wird die Frage der Historizität dieser synkretistischen Kulte im Zusammenhang mit der Marienverehrung von katholischen Forschern offengelassen; entscheidend dürfte aber nach seiner Auffassung sein,

dass die indianischen Massen angesichts eines Christentums, dessen befreiende Botschaft durch eine mit den Kolonialmächten verbundene Kirche in ihr Gegenteil verkehrt war, in der "abergläubischen" Verehrung solcher indianischer Marienbilder einen Weg zur Wahrung ihrer Menschenwürde und damit auch etwas Befreiung gefunden haben. Ausserdem haben sie etwas von der Adaption des christlichen Glaubens vollzogen, die die Kirche ihnen verweigerte. (1978: 306)

Bei den Maya-Nachfahren ist San Sebastián einer der wichtigsten Heiligen. In dem von Speeren durchbohrten St. Sebastian der Christen erblickten die Indios die traditionelle Gestalt des *Xipe Tótec*, dem als jünglingshafter Blumen- und Frühjahrsgott in alten Zeiten jedes Jahr ein Mensch mit einem Pfeilopfer dargebracht werden musste (vgl. PRIEN 1978: 322). Jedes Jahr erstand er durch dieses Ritual wieder aufs neue und wurde auf diese Weise von neuem begrüsst. Die mexikanischen Indios aus Chiapas begehen das Fest des St. Sebastian heute noch besonders feierlich. Wenn die Bauern aus der Messe kommen, verneigen sie sich vor der Sonne und schlagen ein Kreuz, das allerdings weniger dem

christlichen Todesholz, als vielmehr dem symbolischen und gleichschenkeligen Maya-Sonnenkreuz (*ahomché*) gilt. Von der grossen Trommel heisst es, sie sei vom Heiligen Vater geschaffen worden, ganz analog zu der einstigen Priestertrommel *huehuetl*: der Stimme des uralten Gottes, dem Vater der Götter *Huehuateotl*.

Grosse und kleine Trommel erklingen auch an der *Fiesta de San Bartolo* zum Beispiel im Chor ventiler Trompeten. Musikalische Bezüge zu Festszenen von Trompetenbläsern auf den alten Fresken in Bonampak lassen sich vielleicht erahnen, ist doch die nahezu abstrakt erklingende Spielpraxis eine diesen akkulturierten Instrumenten äusserst fremd wirkende Art und Weise (vgl. LP *Modern Mayan*).

Die alten Maya-, Azteken oder Inka-Kalender und ihre rituellen Feste wurden im Laufe der Geschichte durch den christlichen Festkalender überlagert. Indem die Missionare den lokalen *fiestas*, die jeweils zu diesen bestimmten Tagen vorhandenen kirchlichen Feiertage aufpflanzten, ergab sich allmählich eine Koexistenz von Katholizismus und traditioneller Religiosität, ein Zusammenwirken unterschiedlicher Sinngehalte innerhalb einer neuen Art von Volksfrömmigkeit.

Am 25. Juli 1531 – so erzählt eine Legende – sollen in der Nähe der mexikanischen Stadt Querétaro Konquistadoren gegen Indios hart gekämpft haben. Auf dem Höhepunkt des Geschehens erschien am Himmel ein Kreuz und darüber der Apostel Santiago, der Tod und Verderben allen jenen verhies, die nicht klein beigeben würden. Da erflehten die Indios von ihren Widersachern, man möge sie doch vor dem Gnadenbild des Heiligen Kreuzes tanzen lassen. Sie nahmen den Glauben an, vertauschten so die Waffen mit Musikinstrumenten. – An dieses Geschehen erinnert noch heute die *Danza de la Conquista*, der Tanz der Eroberung. Er wird von Bruderschaften in Erinnerung an die Bekehrung jeweils am Fest vom St. Jacobus ausgeführt. Mit dem Tanz wird Santiago als Sieger und zugleich auch als inkarnierter Bote der vier Himmelsrichtungen verehrt. Im Symbol des Kreuzes offenbart sich das alte Sinnbild der vier Weltgegenden, aus deren Mitte der einzige Feuergott (*Tonatiuh*) seine Strahlen sandte, Strahlen wie die blanken Speere des Ritters Santiago: *Que viva y que viva / Señor Santiago / porque él es el correo / de los cuatro vientos*: «Es lebe Señor Santiago» – so singen die Tänzer – «denn er ist der Bote der vier Winde» (vgl. LP *Danzas de la Conquista*).

Die Koexistenz von christlichen und amerindischen Glaubensbildern überliefert sich hier in der Doppelnatur ihrer geschichtlichen wie symbolischen Dimension. Unvermittelt stehen sich scheinbar unvereinbare Inhalte gegenüber: Konquistadoren, *Santiago*, *Santo Diós*, Herz-Christi und die vorspanische Gottheit *Xipe Tótec*. Dazwischen singt man Lieder über die Passion Christi. Eine *alabanza* (*Pero ay, Jesús*), ein Loblied auf die Leiden Christi hebt im Anschluss an den Tanz *Xipe Tótec* an: Dieser ist «Unser Herr der Geschundene» aus vorspanischer Zeit. Mit der Christus-Idee synkretisiert wiederum ein Stück historische Erinnerung. Die Form des spanischen Achtsilblers legt sich als Lied wie eine Maske über das Leiden Christi und meint ihn, den Gekreuzigten und zugleich unseren

aztekischen Herrn, den Geschundenen: Hier wie dort die verschlungene Symbolik von Tod und Wiedergeburt, gedoppelt in der Bedeutung von gestern und heute (vgl. LP *Danzas de la Conquista*).

Die Bilder des leidenden und sterbenden Christi vermochten für lange Zeit ein passives Verhaltensmuster weiterzuprägen: «Wer überleben will, muss geduldig sein!» - Die befreiende Osterliturgie steht in Lateinamerika der Bevölkerung insgesamt weniger nahe, dafür umso mehr die zahlreichen Riten der Karwoche (vgl. PRIEN 1978: 849ff.). In der Sierra Madre ertönen in fast arhythmischer Improvisation von Flöte, Trompete und Trommel mit düster verstimmt Klängen und künden von der Verfolgung und Gefangennahme Christi, die in der symbolischen Assoziation zugleich auch von den historischen Leiden der Indios berichten (LP *Música Indígena*).

Die Christologie der Unterdrückung wurde erst im 20. Jahrhundert zur Theologie der Befreiung. Den zahlreichen Heiligen – die nicht selten mit den brutalen Konquistadoren identifiziert worden sind – wird womöglich weniger aus Verehrung, als aus Furcht geopfert, in der Hoffnung, dass sie ihnen nicht auch den Rest des Landes noch wegnehmen (LINDIG/MÜNDEL 1976: 224).

• Andenländer

Im allgemeinen assimilierten die Indios nur jene christlichen Vorstellungen und Elemente, für die in ihrer alten Religion ein Anknüpfungspunkt vorgegeben war. Die göttlichen Paare konnten sich leicht mit der Vorstellung des katholischen Glaubens von Christus (*pachata*) und Maria (*pachamama*) verbinden (BAUMANN 1994b: 280f.). Typisch für den Volkskatholizismus wurde so ein Pantheon von Heilanden, Jungfrauen, Aposteln und Heiligen, die jeweils lokalbezogen als einzelne Manifestationen älterer Vorstellungen zu interpretieren sind. Die doppelte Lesung nach Art des traditionellen oder des christlichen Verständnisses bietet sich in zahlreichen Fällen an (vgl. LP *Inkarunapa* 4). So gibt es in Cusco einen *Señor de Temblores*, den Herr der Erdbeben, in Lima den *Señor de los Milagros*, den Herrn der Wunder, oder in der Hafenstadt von Callao den *Señor del Mar*, den Herrn des Meeres, und andernorts kennt man den *Señor del Gran Poder*, den Herrn der grossen Kraft. Und in Anknüpfung an präkolumbische Traditionen verkörpern die verschiedenen Jungfrauen, wie etwa die *Virgen de Copacabana*, die *Virgen del Rosario*, die *Candelaria*, die *Asunción* – wie immer sie auch heissen – analog zu den männlichen Christus- und Heiligenbildern – jeweils lokale weibliche Gottheiten.

Die Missionare liessen es vielfach zu, dass die Indios ihre überlieferten Tänze, die sie vorher vor ihren Gottheiten ausgeführt hatten, nun vor dem Gott der Christen und seinen Heiligen tanzten. Im Andenhochland von Peru, Chile und Bolivien werden alte Tänze zu den kirchlichen Festen im Zusammenhang mit Prozessionsumzügen ausgeführt. Ein Heiligen- oder Marienstandbild, getragen auf den Schultern der Bauern, führt die Prozession jeweils an. An jedem der vier Ecken des Kirchplatzes wird ein kurzer Halt

eingelegt (1994b: 301f.). Bei den *Kallawayas* von Charazani bezieht sich die Musik auf das Marienfest der *Virgen del Carmen*. Die *tonada* heisst jedoch *Mama Carmen* (Mutter Carmen), bezieht sich inhaltlich eigentlich nicht auf die Jungfrau, sondern auf die weibliche Vegetations- und Fruchtbarkeitsgottheit *Pachamama*: die Mutter Erde. Ihr gelten in erster Linie die Panflötenklänge, begleitet von den majestätischen Schlägen der grossen Trommeln und dem hellen Klang des akkulturierten Triangels, geformt aus einem Minenbohrer (BAUMANN 1985: 158ff.). Die traditionellen Ensembles und Melodien sind noch vorherrschend, bereits aber eingebettet in den christlichen Festzyklus (vgl. BAUMANN 1996: 19ff.).

Musikalisch drückt sich der religiöse Synkretismus oft weniger in den Melodien aus als vielmehr in der Übernahme und Einformung europäischer Musikinstrumente und Spieltechniken. Allerdings war die Mission immer bestrebt, auch ihre eigenen christlichen Gesänge unter die Indios zu bringen, so dass öfter zwei Musiksysteme nebeneinander existieren. Immer schon bot man der Landbevölkerung Kirchenlieder an, deren Texte in die einheimische Sprache übersetzt waren, wobei – wie etwa bei den Chipayas im Altiplano – bekannte Melodien von Nachbar-Indios bezogen wurden. Vielleicht sollte dies auch die Integration der Indios untereinander fördern. Bestimmend bleibt jedoch die Absicht, mit der traditionellen Musik als übergestülpter Form, ein Vehikel zu haben, mit dem die christlichen Texte verbreitet werden sollten (BAUMANN 1981: 197ff). Anhand des Liedrepertoires der Chipayas wird allerdings deutlich, dass neben den christlichen Gesängen, die strophisch gegliedert sind, die traditionellen Lieder – etwa bei den Markierungsritualen der Tiere (vgl. LP *Musik im Andenhochland* D-7) – weiterhin als selbständige Praxis existieren. Beide Stile (die *himnos cristianos* und die *huayños* bzw. *wirsus* im Ritual des andinen Agrarkalenders) existieren unabhängig voneinander nach dem Prinzip der Kompartimentalisierung.

Mehr Erfolg in der Einwirkung auf die Musik hatte die Kirche bei den Mestizen. Wo es sich anbot, wie etwa bei den traditionellen Maskentänzen, wurden die einzelnen grotesk dargestellten Dämonen und Geister durch die Missionare einfach – im wahrsten Sinne des Wortes – verteuelt. So entstanden die in Venezuela, Ecuador, Guatemala, in Peru und Bolivien weit verbreiteten Teufelstänze, die *danzas de los diablos*, bzw. *diabladas*. Präkolumbische Motive wurden in geistliche Mysterienspiele umgeformt. So wurden etwa in Oruro die mythologischen Menschheitsplagen in die sieben Teufelsdämonen und Todsünden umfunktioniert, die ihrerseits durch *Arcangel Miguel* in der Auseinandersetzung mit Luzifer besiegt werden (BAUMANN 1982b). Die Mestizenmusik solcher Mysterienspiele schloss nicht selten auch einen Pakt mit der *banda militar*, die das Martialische in der Verbindung von politischer und religiöser Macht geradezu heraufbeschwörte. Die *diablada* interpretiert einerseits vorchristliche Glaubensinhalte um und veranschaulicht andererseits zugleich den christlichen Dualismus im Kampf zwischen Gut und Böse, ein rigider Ausschluss Dualismus, der dem andinen Denken an und für sich fremd ist, da Gottheiten sowohl gute als auch böse Eigenschaften verkörpern können.

Die Missionare haben zahlreiche christliche Mysterienspiele geschrieben, die traditionelle musikalische Elemente beibehielten, thematisch aber jeweils die Verteufelung der amerindischen Gottheitsvorstellungen implizierten. Nach Hans-Jürgen Prien hat dieser Glaube an das Wirken des Teufels bei der Landbevölkerung sogar eine soziale Kompensationsfunktion:

Wie die gesamte Frömmigkeit der Unterdrückung, ist er [der Teufelsglaube] ein Reflex auf eine Gesellschaftsordnung, die von den Privilegierten zwangsweise eingeführt ist und aufrechterhalten wird. So dient der Teufelsglaube dazu, Reichtum und soziale und wirtschaftliche Ungleichheiten zu rechtfertigen, die nach faustischem Vorbild auf Pakte der Begünstigten mit dem Teufel zurückgeführt werden. (PRIEN 1978: 315)

Obwohl das Tanzen in der Kirche immer wieder verboten wurde, konnte das Verbot nie ganz durchgesetzt werden. So werden zum Beispiel in Chile die Tänze der *Chinos* bis in die Kirche hinein aufgeführt. Organisiert in einzelnen Bruderschaften auferlegen sich die Tänzer und Musiker jedes Jahr das Gelübde, an bestimmten Feiertagen mit Gebeten, Bibelrezitationen, Musik und Tanz ihren besonderen Dienst und ihre Verehrung gegenüber dem Höchsten musikalisch zu bezeugen. In zwei Gruppen erklingen alternierend zahlreiche Eintonflöten, die *pifilkas* der Mapuche-Indios. Voraus geht die Rezitation von Begrüßungsformeln und Bibeltexten, die beide Anführer der Gruppen alternierend vortragen. Der Tanz der *Chinos* unterliegt zwar formal weiterhin dem alten andinen dualistischen Prinzip der Komplementarität, ist aber inzwischen in das christliche Ritual voll integriert. Die heutige Form des Tanzes soll bis ins 17. Jahrhundert zurückgehen und ist durch Bruderschaften überliefert worden, die ihren christlichen Dienst auf diese Weise musikalisch zum Ausdruck bringen (vgl. LP *Chile*).

• Afro-amerikanische Kulturen

Neben den amerindisch-christlichen Synkretismen zeichneten sich in der Musik der afro-amerikanischen Schwarzen ähnliche Prozesse ab. Auch hier fanden Überlagerungen verschiedener religiöser Schichten statt, die zu einer einzigartigen religiösen Akkulturation führten. Religiöse Vorstellungen der einst als Sklaven verschleppten Afrikaner, Ashanti, Yoruba, Bantus und anderer Gruppen mehr, wirken mit unverminderter Kraft. Die Schwarzen re-interpretierten den in erster Linie von der Heiligenverehrung geprägten Populärkatholizismus als eine Kosmologie, in die altgewohnte Vorstellungen integriert werden konnten, wobei nicht viel mehr als Namen und neue Formen übernommen werden mussten, ohne dass inhaltlich viel verändert wurde. Da der oberste Himmelsgott – *Zambi* oder *Olorun* – sich den Schwarzen nicht offenbart, wird die Verbindung zur anderen Welt sowohl im Leben als auch im Ritual durch vermittelnde *Orixá*-Geister hergestellt. Unter diesen Geistern nimmt *Oxalá* eine herausragende Stellung ein. Seiner Bedeutung entsprechend wird *Oxalá* mit Jesus gleichgestellt bzw. mit ihm identifiziert. Der Kriegsgott *Ogun* wird mit dem St. Antonius, der Jagdgeist *Oxóssi* mit dem St. Georg synkretisiert. Die verschiedenen Hilfsgeister werden zudem mit den Insignien der Heiligen

symbolisiert: so bedeutet der Hirtenstab mit den an ihm befestigten Glöckchen die unmittelbare Nähe zu *Oxalá*-Jesus, das Schwert den *Ogun*-Antonius und Pfeil und Bogen den *Oxóssi*-Georg. Im brasilianischen *candomblé* versetzen die herbeigerufenen *Orixás* als Mittler zwischen Mensch und Gottheit den um Rat und Hilfe suchenden Menschen vielfach in Trance. Bestimmte Trommelrhythmen rufen – im Zusammenspiel mit der *agôgô*-Doppelglocke – jeweils die ihnen spezifisch zugeordneten Geister herbei (vgl. LP *In Praise of Oxalá*). Inhaltlich sind *Orixás* und Heilige synkretistisch miteinander verbunden. Die Heiligen werden vorerst auf die alten Glaubensvorstellungen zurückinterpretiert und erhalten zugleich eine kontextuelle Erweiterung. Musik und Ritual bleiben jedoch weiterhin auf dominante Weise durch die alten Praktiken bestimmt.

Intensiver rezipiert sind die christlichen Elemente zum Beispiel an der pazifischen Küste von Kolumbien, wo im August an der *Fiesta de San Antonio* die Statue des St. Antonius aus der Kirche geholt und feierlich in einer Prozession auf Kanus den Fluss hinunter geleitet wird. Die schwarze Bevölkerung eskortiert in Booten den *santo* und singt dazu eine Art Anbetungslied, das eine Mischung von alten Weihnachtsliedern und afrikanischen Melodiemustern auf Grund von Ruf und Antwort darstellt. In einem *alabao*-Lobpreis auf Antonio ist auch hier der Bezug zum afrikanischen *Orixá* sowie zu christlichen Krippelliedern in der Anbetungsidee vorhanden: «Lasst uns Antonio anbeten» (*A adorar a Antonio*) – so singt der Chor im Refrain und die Vorsängerin erzählt im spanischen Achtsilbler von dem kleinen Kind, das gestern im Haus zu Bethlehem geboren... (vgl. LP *In Praise of Oxalá*). Die Verehrung der Jesusfamilie wurde vor allem durch die Jesuiten gefördert; nicht nur Maria und Joseph, sondern auch die Grosseltern von Jesus, d.h. der St. Joachim und die St. Anna waren dabei eingeschlossen. Immer wieder wird in Wiegenliedern vom Jesuskind und von der Jungfrau Maria berichtet, insbesondere aber von dem langen und beschwerlichen Weg Mariae nach Bethlehem unter Einschluss von Texten (*Me voy pa' Belén*), die zugleich in ihrer Aktualität in doppelter Lesung verstanden werden können (vgl. LP *Afro-Hispanic Music*).

Die Marienverehrung durch die Schwarzen ist besonders ein Erbe der iberischen Frömmigkeit. Als ein typisches Beispiel für die christlich-afrikanische Marienverehrung gilt etwa das Rosenkranzfest, das die brasilianischen Schwarzen zur *congáda* umfunktionierten, d.h. zum Fest der Wahl eines schwarzen Königs und einer schwarzen Königin. Die religiösen Symbole werden auf diese Weise oft auf einen politischen Inhalt übertragen.

Marienlieder haben ganz allgemein nicht nur innerhalb der Kirche, sondern auch ausserhalb im alltäglichen Leben einen festen Platz. In der Karibik, in der Dominikanischen Republik kennt man zahlreiche Marienlieder, die im 16. und 17. Jahrhundert von Spanien mit den Sklaventransporten herüberkamen und sich den regionalen Umständen anpassten. Alte Melodiemodelle des *Salve Regina* gingen zum Beispiel als *Salve Corrida* musikalische Verbindungen mit dem afrikanischen Ruf- und Antwortmodell ein (vgl. LP *Caribbean Island Music*).

Synkretismus: von der eindeutigen zur mehrdeutigen Interpretation der Wirklichkeit

Wie die hier skizzierten Beispiele zeigen, scheint – gesamthaft betrachtet – die christliche Volksfrömmigkeit im Prozess der Akkulturation janusköpfig fortzuleben. Der eine Blick geht zurück in die amerindische und afro-amerikanische Vergangenheit und manifestiert sich als mythologisches Gegenwärtigsein alter Traditionen. Wahrscheinlich in der Enttäuschung über das neue christliche Menschenbild, das seine Versprechungen nicht erfüllen konnte, bewirkt die Rückbesinnung auf die angestammten Traditionen insgesamt wohl eine bessere Stabilisierung; zugleich weist der andere Blick aber auch in die Zukunft, indem die offenen Symbole der eigenen kulturellen Identitäten integrative Stärke beweisen, was dem christlich-religiösen Missionseifer auch heute noch in zahlreichen Fällen nicht unbedingt nachgesagt werden kann. Darcy Ribeiro stellt mit Recht fest, dass diese Ethnien und damit auch ihre musikkulturellen Einbindungen eine gewaltige Widerstandskraft aufweisen, trotz des jahrhundertlangen indianischen Dramas:

Die Indianer waren in der Lage, die schwersten Schläge, die die Zivilisation ihnen zugefügt hat, zu verkraften, so zum Beispiel die Vernichtungskriege, die Sklaverei, die Zwangsdekulturation, die geplante Ansteckung mit Krankheiten, die fanatische Christianisierung und den auf Assimilierung abzielenden Indigenismus; sie haben das alles überlebt; alle haben ihre ethnische Identität bewahrt, einige ihre Sprache und jene Kulturtraditionen, die mit dem neuen Leben vereinbar waren; es ist daher nicht anzunehmen, dass sie zugrunde gehen, wenn sie in Zukunft eine Freiheit bekommen, die sie niemals hatten, und wenn sie ihr Geschick unter besseren wirtschaftlichen Bedingungen selber in die Hand nehmen. (RIBEIRO 1980: 283)

Befreit von Diskriminierung und in der grossen Hoffnung darauf, sich selber zu finden, warten indigene Kulturen nur auf eins, von den Erlösern selber noch erlöst zu werden.

Innerhalb der Akkulturationsprozesse ist die flexible Haltung Voraussetzung für den Synkretismus. Synkretismus als Prozess der Transkulturation partizipiert mit den musikalisch-religiösen Inhalten an zwei unterschiedlichen Glaubenssystemen und versucht so die divergierenden Vorstellungen über das eigene System hinaus zu integrieren. Musik und Ritual bilden dabei ausgezeichnete Vehikel, mit denen religiöse Inhalte transportiert werden. Formal scheinen die musikalischen Strukturen stabiler angelegt zu sein als die mit ihnen vermittelten religiösen Weltbilder. Dies geht allein schon daraus hervor, dass Musikstrukturen als solche, losgelöst von ihrer primären inhaltlichen Funktion, oft im neuen Kontext formal erhalten bleiben.

Der Synkretismus ist eine flexible Antwort auf das Fremde bzw. Andere und impliziert eine Annäherung des eigen-kategorialen Vorverständnisses an die fremden Kategorien, die als solche inhaltlich nur partiell erkannt werden. In der ersten Phase der Begegnung scheint es, wird – wo nicht direkt der Weg der Kompartimentalisierung eingeschlagen

werden kann – das Fremde vorerst auf das Eigene hin zurückinterpretiert. Dies bringt aber längerfristig zugleich eine Erweiterung der Interpretationsperspektiven mit sich, aufgrund derer neue Lösungsmodelle der Weltbetrachtung akzeptiert werden können. Der Synkretismus scheint aber oft auch die Antwort auf einen gepflegten Wahrheitsanspruch oder Purismus der dominanten Mächte zu sein, wobei er in seiner Doppeldeutigkeit und Doppelbedeutung – je nach dem Standpunkt des Betrachters – gerade zwischen den unterschiedlichen Horizonten eine vermittelnde Brücke schlägt, die als solche zwar eher auf gegenseitigen Missverständnissen beruht und weniger auf der Identität der Auffassungsweisen.

Synkretistische Phänomene sind doppel- und mehrdeutig: es gibt nicht nur eine Interpretation, sondern viele Lesarten. Die musikalisch-formalen Elemente des Synkretismus konnotieren auf polyglotte Weise mit den unterschiedlichen geschichtlichen, gesellschaftlichen und multikulturellen Funktions-Kontexten und verweisen mit ihren inhaltlichen Fragmenten auf typologische Modelle eines historisch älteren Musikverhaltens.

Im Prozess der Kulturverschmelzung ist der Synkretismus eine flexible Antwort, die eine semantische Verdoppelung oder Vervielfachung der Symbole zulässt, d.h. Ausschliesslichkeit negiert und damit mehreren Lesarten zugänglich wird. Wo das Prinzip der Kompartimentalisierung im Sinne etwa der Bi-Musikalität nicht erreicht werden kann (z.B. aus Mangel des Toleranzgebotes oder infolge eines kulturellen Machtgefälles), ist der Synkretismus die einzig mögliche Antwort zwischen Verweigerung oder Selbstaufgabe dem Anderen gegenüber. Im additiven Zusammenwerfen von Symbolen werden alte Werte hinübergerettet und neue Werte integriert. Die Fragmentierung der Kontexte schafft zugleich kreatives Verstehen und Missverstehen und ist Ausdruck sowohl der Krisis als auch der Dynamik. Der Widerspruch der Prinzipien wird vorerst additiv integriert und ist als Reaktion auf einen mangelnden herrschaftsfreien Kulturdiallog verstehbar. Der Synkretismus als Manifestation des gelebten inneren Widerspruchs, ist eine reale innere Antwort auf die inquisitorische Dogmatik exportierter Wahrheits- und Ausschliesslichkeitsideologien (vgl. BAUMANN 1994a: 44). Das Musikalische am Synkretismus lehrt uns, dass das Zusammenbringen von scheinbar unvereinbaren Gegensätzen geradezu die Voraussetzung für die neue Qualität der Transformation unter allmählicher Schaffung neuer Werte wird. Synkretismus wäre somit zu verstehen als Vorstufe der Transformation. In ihm werden die dissonanten Gegensätze im additiven Miteinander ausbalanciert. Die Ideologie der Authentizität und des kulturellen Purismus, aber auch die Ideologie des Ausschliesslichkeitsanspruches wird dadurch Lüge gestraft. Die Weltinterpretation als Ganzes wird synkretistisch umgedeutet in der Harmonie der Dissonanzen und in der Dissonanz der Harmonien: Das Ganze der Wirklichkeit bleibt in der doppelten oder mehrfachen Interpretationsperspektive immer mehrdeutig und lässt auf komplementäre Weise die Widersprüche als wechselseitig sich bedingende Gegensätze zu (BAUMANN 1994c: 437f).

Bibliographie

- BASTIDE Roger
1970 *Le proche et le lointain*.- Paris: Cujas.- 301 p.
- BAUMANN Max Peter
1979 «Der Charango: zur Problemskizze eines akkulturierten Musikinstruments».- *Musik und Bildung* 11(10): 603-612.
1981 «Music, dance and song of the Chipayas (Bolivia)».- *Latin American Music Review* 2(2): 171-222.
1982a «Manchaypuytu: Erinnerungskultur und Geschichtliches».- *Musik und Bildung* 14(12): 776-788.
1982b «Die Diablada: der Tanz der Teufel», in: INTERNATIONALES INSTITUT FÜR VERGLEICHENDE MUSIKSTUDIEN Berlin (ed.), *Maskentänze: Festival Traditioneller Musik '80*, pp. 54-60.- Berlin: Druckerei Dürschlag.
1985 «The kantu ensemble of the Kallawayas at Charazani (Bolivia)».- *Yearbook for Traditional Music* 17: 146-166.
1990 «The musical performing group: musical norms, tradition, and identity».- *The World of Music* 31(2): 80-113.
1994a «Auf die Stimmen indigener Völker hören: zur Tradition der Musik als Politik der interkulturellen Begegnung», in: DEUTSCHER ENTWICKLUNGSDIENST und LATEINAMERICA-FORUM (eds.), *Pachamama: internationaler Kongress zur Situation indigener Völker in Lateinamerika*, 14.-16. 12. 1993, im Haus der Kulturen der Welt, pp. 44-51.- Berlin: DED.
1994b «Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens», in: BAUMANN Max Peter (ed.), *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*, pp. 274-316.- München: Diederichs.- 588 p.
1994c «Verstehen als dialogisches Prinzip: zur Komplementarität von Harmonie und Disharmonie», in: SCHMIDHOFER Aug., SCHÜLLER Dietrich (eds.), *For Gerhard Kubik: Festschrift on the occasion of his 60th birthday*, pp. 433-450.- Frankfurt a.M.: Lang.- 625 p.
1996 «Andean music, symbolic dualism and cosmology», in: BAUMANN Max Peter (ed.), *Cosmología y Música en los Andes*, pp. 15-66.- Frankfurt a.M.: Vervuert.- (Bibliotheca Ibero-Americana 55)
- BLAUKÖPF Kurt
1990 «Legal policies for the safeguarding of traditional music: are they utopian?».- *The World of Music* 32(1): 125-133.
- FREYRE Gilberto
1961 «Quelques aspects de la civilisation qui peut être considérée comme luso-tropicale», in: FREYRE G. (éd.), *Le Portugais et les Tropiques*, p. 55ff.- Paris: s.n.
- GÜNTHER Robert
1987 «Reciprocal effects of music-cultural contacts: theoretical aspects and practical references», in: INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY (ed.), *Transplanted European Music Cultures*, p. 74-79.- Adelaide: s.n.- (Miscellanea Musicologica: Adelaide Studies in Musicology, s.no.)
[Papers from the Third International Symposium of the International Musicological Society, Adelaide. 23rd-30th September 1979]
- HERSKOVITS Melville J.
1948 *Man and his work*.- New York: Alfred A. Knopf.
- KOLUMBUS Christoph
1981 *Bordbuch (1492/93): mit einem Nachwort von Frauke Gewecke und zeitgenössischen Illustrationen*.- Frankfurt a.M.: Insel Verlag.- 330 p.
- LAS CASAS Bartolomé de
1960(1552) *Kurzgefasster Bericht von der Verwüstung der westindischen Länder*.- Frankfurt: Insel Verlag.
[Hrsg. von H.M. Enzensberger. Neudruck nach der Ausgabe von 1790]
- LINDIG Wolfgang und Mark MÜNDEL
1976 *Die Indianer: Kulturen und Geschichte der Indianer Nord-, Mittel- und Südamerikas*.- München: Wilhelm Finck Verlag.- 345 p.
- MERRIAM Alan P.
1967 *Ethnomusicology of the Flathead Indians*.- Chicago: Aldine Press.- 403 p.
- PANOFF Michel und Michel PERRIN
1975 *Taschenwörterbuch der Ethnologie*.- München: List Verlag.- 352 p. (Sozialwissenschaften Bd.1615).
- PRIEN Hans-Jürgen
1978 *Die Geschichte des Christentums in Lateinamerika*.- Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.- 1302 p.
- REDFIELD Robert (et al.)
1936 «Memorandum for the study of acculturation».- *American Anthropologist*, n.s. 38: 149-52.
- RIBEIRO Darcy
1980 *Unterentwicklung, Kultur und Zivilisation: Ungewöhnliche Versuche*.- Frankfurt a.M.: Suhrkamp.- 400 p.
- RUDOLPH Wolfgang
1964 «Akkulturation und Akkulturationsforschung».- *Sociologus*, N.F. 14: 97-113.
- S.S.R.C. [i.e. Social Science Research Council, 1953]
1954 «Acculturation: an exploratory formulation».- *American Anthropologist* 56: 973-1002.
[Mit ausführlicher Bibliogr. zur allg. Theorie u. einem Kommentar von H. G. Barnett]
- THURNWALD Richard
1932 «The psychology of acculturation».- *American Anthropologist*, n.s. 34: 557-569.

Diskographie mit ausgewählten Hörbeispielen

- Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador.*- Rec., ed. and with notes by Norman E. WHITTEN.- New York: Folkways Records.- FE 4376.
[Hörbsp.: Me voy pa' Belén B-8]
- Caribbean Island Music. Songs and Dances of Haiti, the Dominican Republic & Jamaica.*- Rec. in the Islands by John Storm ROBERTS.- New York: Nonesuch Records.- Explorer Series H-72047.
[Hörbsp.: Salve Corrida A-6]
- Carnaval de Oruro grabado en vivo.*- Cochabamba: Lauro & Cie. Ltd.- LPLR/S-1182.
[Hörbsp.: Diablada Ferroviaria A-3 und A-4]
- Chile. Hispano-Chilean Metisse Traditional Music.*- Comment.: Manuel DANNEMANN, rec.: Jochen WENZEL.- Berlin, Venice: Musical Atlas UNESCO Collection.- EMI Italia 3 C 064-18218.
[Hörbsp.: Song of the Alfereces and Dances of the Chinos A-1]
- Danzas de la Conquista 2.*- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA.- México: S.E.P.- MC-120. (Publ. 1980)
[Hörbsp.: El Xipi: son de danza A-3; Que viva Señor Santiago A-6; Però ay, Jesús: alabanza B-1]
- In Praise of Oxalá and Other Gods. Black Music of South America.*- Rec. in Colombia, Ecuador & Brazil by David LEWISTON, notes by G. Abadia M. and D. LEWISTON.- New York: Nonesuch Records.- Explorer Series H-72036.
[Hörbsp.: Candomblé A-6, A adorar a Antonio B-1]
- Inkarunapa Churinkunapa Takinkuna (=Lieder und Tänze der Inka-Nachkommen).*- Aufg. im Hochland von Peru, mit Kommentaren von M. P. BAUMANN (et al.).- Bonn: Folklorestudio W. Dunkel.- F5D 33/8512-8. (Vol. 1: Urbane Folklore)
- Misa Incaica en Quechua.*- Por los Padres OBLATOS y el CORO DE LA PARROQUIA DE LLALLAGUA.- La Paz: Lyra.- LPL-13023.
[Hörbsp.: Introducción A-1, Canto de Entrada A-2, Kyrie A-3]
- Missa. Misa Luba, Misa Criolla, Misa Flamenca, Messe des Savanes.*- Hamburg: Phonogramm GmbH.- Philips 6641 069 D (2 LP)
[Hörbsp.: Misa Criolla: LP 1]
- Modern Mayan. The Indian Music of Chiapas, México.*- Rec. and ed. by Richard ALDERSON.- New York: Folkways Records.- FE 4377. (Publ. 1975)
[Hörbsp.: Fiesta de San Bartolo A-2]
- Musik im Andenhochland/Bolivien.*- Kommentar und Aufn.: Max Peter BAUMANN.- Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin/ Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.- MC 14 (2 LP). (Publ. 1982)
[Hörbsp.: Kantus de Apacheta C-1]
- Música Indígena de los Altos de Chiapas 4.*- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA.- México: S.E.P.- SEP MC-007/ INAH-4. (Publ. 1981)
[Hörbsp.: Música de Pito y Corneta A-5]
- Sacred Guitar & Violin Music of the Modern Aztecs.*- Rec. and annotated by Paul and Alan R. SANSTROM.- New York: Folkways Records.- FE 4358. (Publ. 1977)
[Hörbsp.: Xochipitsauak A-1]

Résumé

Dans la musique latino-américaine le syncrétisme est, depuis la conquête, une réaction flexible aux anciennes prétentions hégémoniques des Européens et à leur enseignement exclusif d'une seule vérité, d'une seule croyance, d'une seule connaissance et de la supériorité de leur civilisation. Le syncrétisme latino-américain oppose à ce principe occidental d'exclusivité une pensée de la complémentarité et de la liaison des contraires. Cette complémentarité va à l'encontre du purisme de l'enseignement occidental, de son principe du «ou... ou» et de l'«authenticité musicale». Ce «non seulement... mais encore», dans la liaison et le mélange de formes religieuses et musicales contraires, nous incite à une interculturelité qualitativement nouvelle et, finalement, nous conduit d'une approche univoque à une interprétation pluraliste de la réalité. Des exemples choisis montrent des modèles du développement dynamique des traditions musicales indigènes dans les domaines reliés de la tradition, de l'acculturation et de la transculturation.

Abstract

In Latin American music syncretism has been, since the Conquista, a flexible reaction to the old European demands for hegemony and to its exclusive teachings of one truth, of one correct belief and knowledge and of the own «cultural superiority». Latin American syncretism contrasted this Western principle of exclusivity with complementary thinking in the connection of opposites. The principle of complementarity is set against the purism of an «absolute teaching», to the Western principle of «Either-Or», to «musical authenticity». It is the «Both/As-Well-As» in the connection and melting of religious and musical opposites which urges us towards a qualitatively new interculturality and finally drives us away from a monistic view to a pluralistic interpretation of reality. Selected examples show models of the dynamic development of indigenous musical traditions in the related fields of tradition, acculturation and transculturation.