

Edition Centaurus – Sozioökonomische Prozesse
in Asien, Afrika und Lateinamerika

Elisa Tavares

Authentizität und Identität

Tradition und Wandel im kreolischen
Batuku Kap Verdes



Springer VS

Edition Centaurus – Sozioökonomische Prozesse in Asien, Afrika und Lateinamerika

Herausgegeben von

S. Seitz, Freiburg im Breisgau

A. Meiser, Freiburg im Breisgau

Die Reihe, 1997 in Freiburg im Breisgau begründet, umfasst ein breites Spektrum aktueller Themen der Ethnologie mit interdisziplinärem Charakter. Im Mittelpunkt stehen kulturelle Transformationsprozesse und damit einhergehende Folgewirkungen von sozialem, ökonomischem, religiösem und politischem Wandel. Kennzeichnend ist hierbei die ethnographische Perspektive auf die regionalen Untersuchungsfelder Afrika, Asien und Lateinamerika und deren interdependente Vernetzung in einer globalen, transnationalen Welt.

Herausgegeben von

Stefan Seitz

Universität Freiburg im Breisgau

Anna Meiser

Universität Freiburg im Breisgau

Elisa Tavares

Authentizität und Identität

Tradition und Wandel im kreolischen
Batuku Kap Verdes

Elisa Tavares
Freiburg, Deutschland

Zugl. Dissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2015

Edition Centaurus – Sozioökonomische Prozesse in Asien, Afrika und Lateinamerika
ISBN 978-3-658-13802-8 ISBN 978-3-658-13803-5 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-13803-5

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Danksagung

Man sagt, dass es ein ganzes Dorf braucht, um ein Kind großzuziehen. Ich finde, dass dies genauso für Doktoranden gilt, denn ein Dissertationsprojekt ist in den seltensten Fällen ein Alleingang. In meinem *Dorf* gab es viele Menschen, die mich während der Zeit meiner Promotion begleitet haben und mir tatkräftig zur Seite standen. Ihnen allen möchte ich von Herzen danken.

Ganz besonders danken möchte ich meinen Betreuern Prof. Dr. Stefan Pfänder (Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) und JunProf. Dr. Anna Meiser (Institut für Ethnologie, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), die beide mit ihrem Enthusiasmus und Engagement zum Gelingen meiner Promotion beigetragen haben. Vielen Dank für die freundschaftliche, kompetente, teils interkontinentale Betreuung. Auch Prof. Dr. Daniel Jacob danke ich für die fruchtbaren Gespräche und Anregungen.

Diese Arbeit wäre ohne die finanzielle Unterstützung einiger Institutionen nicht möglich gewesen. Ich danke der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg für das 3-jährige Promotionstipendium sowie der Hermann Paul School of Linguistics Basel-Freiburg (HPSL) und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für die Förderung meiner Forschungsaufenthalte auf Kap Verde. Der Internationalen Graduiertenakademie der Universität Freiburg (IGA) danke ich für ein Reisestipendium zur Teilnahme an einer Tagung sowie für ihren wertvollen Korrekturservice.

Ich danke allen Informanten für ihr Vertrauen und ihre Herzlichkeit. Ihre Gastfreundschaft und ihre Bereitschaft, mich an ihrem Alltag und an ihrem Wissen teilhaben zu lassen, haben diese Arbeit erst möglich gemacht.

Besonderer Dank gilt meiner Familie auf Kap Verde und in Portugal sowie meinen Freunden, die mich unterstützt und zudem für die nötige Ablenkung während der Promotionszeit gesorgt haben. Nicht zuletzt bedanke ich mich bei Dir, lieber Peter. Ohne Deine Hilfe, Deine konstruktive Kritik und Deine Motivation wäre diese Dissertation nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	11
Glossar	13
Vorbemerkungen	17
1 Einleitung	19
1.1 Gegenstand, Fragestellung und Gliederung	19
1.2 Bisherige Arbeiten zum kapverdischen Batuku	23
1.3 Batuku – eine kapverdische mündliche Tradition	25
1.3.1 Herkunft und Verbreitung	29
1.3.2 Batuku als diskursive Tradition	32
1.3.3 Akteure der Batuku-Darbietung	35
1.3.4 Ebenen der Batuku-Darbietung	37
1.3.4.1 Musikalische Ebene	38
1.3.4.2 Sprachliche Ebene	43
1.3.4.3 Choreographische Ebene	49
1.3.5 Batuku als agonaler Diskurs	54
2 Das Forschungsfeld	59
2.1 Geschichtlicher Überblick über Kap Verde	59
2.2 Forschungssituation und methodisches Vorgehen	66
2.2.1 Zur Theorie	66
2.2.2 Eckdaten der Feldforschung	68
2.2.3 Ausgewählte Methodik	70
2.2.4 Zugang zum Feld	73
2.2.5 Ambivalente Rollen: Eine ethnologische Erforschung des Eigenen?	75
2.2.6 Die Lokalexperten	79

3	Der Batuku und seine Wahrnehmung im Spiegel der Zeit	83
3.1	Vergangene Darbietungen	83
3.1.1	Batuku in der kolonialen Zeit (1462 – 1975)	83
3.1.2	Batuku in der postkolonialen Zeit (ab 1975)	93
3.1.3	Resümee	101
3.2	Kontemporäre Darbietungskontexte	103
3.2.1	Private Batuku-Darbietungen	104
3.2.2	Öffentliche Batuku-Darbietungen	109
3.2.3	Spektakularisierte Batuku-Darbietungen	111
3.2.4	Resümee	120
4	Formale, inhaltliche und kommunikative Strukturelemente in Batuku-Liedern	123
4.1	Angaben zum Korpus	123
4.2	Die Bezeichnung von Batuku-Liedern	127
4.3	Formale Strukturelemente	129
4.3.1	Teilkorpus K0 (bis 1975)	129
4.3.2	Teilkorpus PK1 (1975-1999)	132
4.3.3	Teilkorpus PK2 (ab 2000)	135
4.4	Der Inhalt von Batuku-Liedern	139
4.4.1	Allgemeine Merkmale	139
4.4.2	Diskursive und interaktionale Ressourcen	163
4.4.2.1	Opazität	163
4.4.2.2	Emotive Ausrufe	165
4.4.2.3	Phatische Parenthesen	166
4.4.2.4	Appositionen	169
4.4.2.5	Spuren der Formulierungsarbeit	171
	a) Überbrückungsverse	172
	b) Persistenz und paradigmatische Ersetzungen	174
	c) Persistenz und syntagmatische Expansion	174
	d) <i>E fla</i> (man sagt)	175
	d1) <i>E fla</i> als fingierte Redewiedergabe	175
	d2) <i>E fla</i> als „Stimme ohne Körper“	176
	d3) <i>E fla</i> als formelhafte Äußerung	178
	e) Häsitationen, Pausen und Reparaturen	183

5	Authentizität oder Identitätsverlust? Der wahre Batuku und die Ware Batuku	187
5.1	Kernfunktionen der Diskurstradition Batuku	187
5.1.1	Wissenstradierung	188
5.1.2	Identitätsstiftung	197
5.1.2.1	Batuku als Instrument einer Widerstandsidentität	204
5.1.2.2	Batuku als Ausdruck einer Projektidentität	211
5.1.3	<i>Empowerment</i>	217
5.2	Vom wahren Batuku zur Ware Batuku?	229
6	Der moderne traditionelle Batuku: Zusammenfassung und Ausblick	253
	Quellenverzeichnis	267
	Anhänge	288
	Anhang I: Text und Übersetzung des Liedes <i>Mâi, qui tem si fidjo</i>	288
	Anhang II: Text und Übersetzung des Liedes <i>Forma Batuko</i>	290
	Anhang III: Liste der geführten Interviews	296

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

- Abb. 1, S. 26: Postkarte *Ilha de S. Thiago – Batuque indigena*
- Abb. 2, S. 240: Abbildung von drei verschiedenen Txabéta-Arten
- Abb. 3, S. 240: Abbildung von trapezförmigen Txabétas
- Abb. 4, S. 241: Abbildung einer großen rundförmigen Txabéta
- Abb. 5, S. 241: Abbildung einer mittelgroßen rechteckigen Txabéta
- Abb. 6, S. 241: Abbildung von kleinen rundförmigen Txabétas
-
- Tabelle 1, S. 134: Formale Strukturelemente eines Batuku-Liedes aus der Periode 1975-1999
- Tabelle 2, S. 138: Formale Strukturelemente eines Batuku-Liedes aus der Periode ab 2000
- Tabelle 3, S. 145: Auszug aus einer Finason von Nha Gida Mendi
- Tabelle 4, S. 148: Auszug aus der Finason *Rapazinho n tentado*
- Tabelle 5, S. 152: Sanbuna von Natalina Sanches

Glossar

Möchte man die Welt des Batuku erkunden, so ist der Gebrauch von zahlreichen Begriffen der kapverdischen Sprache unumgänglich. Das folgende Glossar dient als erste Orientierung und gibt eine kurze Erläuterung zu den in der Arbeit verwendeten kreolischen Ausdrücken.

BADIU – (vom Portugiesischen *vadio*; deutsch: herrenlos, wild, Landstreicher) In der frühen Kolonialzeit die Bezeichnung für afrikanische Sklaven, denen die Flucht gelang und die in abgelegenen, nur schwer erreichbaren Gegenden der Hauptinsel lebten; heutzutage ist Badiu die Bezeichnung für alle von der Insel Santiago stammenden Kapverdier.

BADJADERA/BADJADOR – (auch Tornadera/Tornador oder Dansadera/Dansador) Diejenige/derjenige, die/der während der Batuku-Darbietung den Tornu tanzt.

BARLAVÉNTU – (vom Portugiesischen *Barlavento*) Wörtlich „über dem Wind gelegen“ bzw. „die dem Wind zugewandte Seite“. Gemeint ist der Nordostpassat, der das Klima des Archipels entscheidend beeinflusst. Die Gruppe des Barlavéntu besteht aus den bewohnten Inseln Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal und Boa Vista.

BATUKADERA, BATUKADOR – Diejenige/derjenige, die/der einer Batuku-Gruppe angehört bzw. bei einer Batuku-Darbietung die Perkussion macht.

BATUKU – Gruppengesang afrikanischer Herkunft, der mit den ländlichen Regionen der kapverdischen Insel Santiago assoziiert wird. Die Batuku-Darbietung besteht in der Regel aus zwei aufeinanderfolgenden Teilen, die laut älteren Quellen jeweils Sanbuna und Finason genannt wurden. Heutzutage wird Batuku sowohl als Bezeichnung für die ganze Darbietung als auch als Synonym für Sanbuna (verstanden als inhaltlicher Gegensatz der Finason) verwendet.

FINADERA/ FINADOR – Diejenige/derjenige, die/der die Finason singt.

FINASON – Abschließender Teil einer Batuku-Darbietung. Gesang in Form eines Monologs, bei dem nicht getanzt und nur leise geklatscht wird, da die pädagogische Botschaft hier im Vordergrund steht.

FUNANÁ – Musikgenre und Paartanz aus den ländlichen Regionen Santiagos, bei dem ursprünglich als Instrumente nur ein Akkordeon und eine Eisenstange, an der ein Stück Metall gerieben wurde, zum Einsatz kamen. Seit der Wiederentdeckung durch junge, urbane Musiker in den 1980er Jahren und dem Einsatz von zahlreichen elektronischen Instrumenten erfreut sich das Genre auch in der Diaspora großer Beliebtheit.

GALION – (auch Galeom oder Galiom) Für einige Autoren einer der drei Klatschrhythmen der Batuku-Perkussion, neben Pan-Pan und Rapikada.

KANTADERA/KANTADOR – Diejenige/derjenige, die/der im Tereru singt.

KANTIGA – Das Lied, das während einer Batuku-Darbietung (ob beim Sanbuna- oder Finason-Teil) gesungen wird.

KOLADERA – (auch Coladera) Besonders auf den Inseln des Barlavéntu ein sehr beliebtes, heiteres Musikgenre und Paartanz.

KRIOLU – (auch Kiriolu, Kabuverdianu) Muttersprache des Inselstaates Kap Verde. Portugiesischbasierte Kreolsprache mit dialektalen Varianten jeweils im Barlavéntu und im Sotavéntu.

MÓRNA – Besonders auf den Inseln des Barlavéntu ein sehr beliebtes, melancholisches Musikgenre, das oft mit dem portugiesischen *Fado* verglichen wird.

NHA/NHO – Weibliche bzw. männliche Anrede; vergleichbar mit dem spanischen Doña/Don. Auf Kap Verde wird diese Anrede als Teil des Vornamens gesehen. Sie wird als Zeichen des Respekts vor allem für ältere Menschen verwendet.

OMCV (Akronym der *Organização das Mulheres de Cabo Verde*) – Vereinigung Kapverdischer Frauen. Die Vereinigung wurde 1981 von Frauen gegründet, die an dem Freiheitskampf beteiligt waren, mit dem Ziel, als Sprachrohr der kapverdischen Frauen zu dienen und die weibliche Bevölkerung ideell und materiell zu unterstützen.

PAN-PAN – (auch Ban-ban) Klatschen im moderaten Rhythmus, das zusammen mit Rapikada die Perkussion des Batuku bildet.

PROFÉTA – Wörtlich „die/der Prophet/in“. Diejenige/derjenige, die/der besonderes Ansehen als Finason-Sänger/in genießt.

RABIDA – (auch rapika Txabéta) Der zweite Teil eines Batuku-Liedes, bei dem der Text des Sängers und des Chors in gekürzter Form vorgetragen und die Perkussion intensiviert wird. In der Phase der Rabida wird in der Mitte des Tereru getanzt.

RAPIKADA – (auch Rapika) Klatschen im schnellen Rhythmus, das zusammen mit Pan-pan die Perkussion des Batuku bildet.

SANBUNA – (auch Zambuna) Früher die Bezeichnung für den ersten Teil einer Batuku-Darbietung, der vor der Finason stattfand und bei dem das Musikalische stärker als das Gesungene im Vordergrund stand. Das Wort wird heutzutage kaum noch gebraucht und wurde im Laufe der Zeit durch Batuku ersetzt.

SINBOA – (auch Cimboa, Cimbó) Heute museales Streichinstrument, das früher für die musikalische Begleitung im Batuku verwendet wurde. Es bestand aus einer Kalebasse oder Kokosnussschale, die mit einem Holzstück verbunden wurde, das mit Saiten aus Pferdehaaren bespannt wurde.

SOTAVÉNTU – (vom Portugiesischen *Sotavento*) Wörtlich „unter dem Wind gelegen“. Gemeint ist der Nordostpassat, der das Klima des Archipels entscheidend beeinflusst. Die Gruppe des Sotavéntu besteht aus den bewohnten Inseln Maio, Santiago, Fogo und Brava.

TABANKA – Solidarische Verbindung von Freunden und Nachbarn, die bei Tod, Krankheit und anderen einschneidenden Ereignissen gegenseitigen Beistand leisten. Die Tabanka-Mitglieder organisieren Prozessionen, bei denen sich christliche und profane Bräuche vermischen und die jährlich zu Ehren ihrer Schutzheiligen stattfinden. Die Feste der Tabanka beinhalten immer Batuku-Darbietungen.

TERERU – Wörtlich „das Terrain“. Der physische Ort, an dem die Batuku-Darbietung stattfindet, und gleichzeitig die Bezeichnung für die Gemeinschaft der Batuku-Teilnehmer.

TORNADERA/TORNADOR – (auch Badjadera/Badjador oder Dansadera/Dansador) Diejenige/derjenige, die/der während der Batuku-Darbietung den Tornu tanzt.

TORNU – Zunächst sanfter, später frenetischer Tanz, der während der Sanbuna in der Mitte des Tereru barfuß getanzt wird. Der Tanz wird durch die Intensität der Perkussion gesteuert.

TXABÉTA – Polyrhythmische Perkussion, die den Batuku begleitet und bei der die Töne durch Händeklatschen oder rhythmische Schläge auf die Oberschenkel erzeugt werden; in den letzten zwei Jahrzehnten haben die meisten Batuku-Gruppen das Tuch, auf dem früher die Perkussion gemacht wurde, durch ein genähtes Kissen aus Kunstleder ersetzt, das ebenfalls Txabéta genannt wird.

TXABETADERA/TXABETADOR – Diejenige/derjenige, die/der bei einer Batuku-Darbietung die Perkussion macht.

VIÓLA – Kapverdische Bezeichnung der klassischen Gitarre.

Vorbemerkungen

In dieser Arbeit folgen die Bezeichnungen in kapverdischer Sprache – Kriolu – dem kapverdischen Alphabet ALUPEC. Zitate aus Werken in Kriolu, die aus der Zeit vor der Einführung dieses Alphabets datieren, wurden jedoch nicht orthographisch angepasst. Die Namen von Batuku-Gruppen und -Liedern werden in der Form wiedergegeben, in der sie in den Medien und auf CDs, Plakaten o. Ä. erscheinen. Auch bei Zitaten aus portugiesisch-, französisch- oder englischsprachigen Quellen wurde die Graphie der darin enthaltenen kreolischen Termini nicht verändert. Für Substantive aus dem Kriolu orientiere ich mich im Deutschen am kapverdischen bzw. am portugiesischen Artikel.

Aus Gründen der Lesbarkeit und wegen ihrer Häufigkeit wird sowohl bei kapverdischen Genres als auch bei anderen kreolischen Bezeichnungen auf Kursivschrift verzichtet. Kapverdische Substantive werden jedoch großgeschrieben, damit sie vom Leser besser identifiziert werden können. Die Kursivschrift wird für die Benennung von Werken, Gruppen, Institutionen usw. und für anderssprachige Termini (z. B. auf Portugiesisch, Englisch oder Französisch) verwendet. Ebenfalls zugunsten einer besseren Lesbarkeit wird im Text bei Berufsbezeichnungen (z. B. Musiker, Sänger, Künstler) u. Ä. nicht zwischen weiblichem und männlichem Genus unterschieden, sondern vornehmlich die maskuline Pluralform verwendet. In diesen Fällen sind männliche und weibliche Personen gleichermaßen gemeint.

Die Übersetzung von Batuku-Liedern und der darin enthaltenen Redewendungen gestaltete sich aus zwei Gründen schwierig. Zum einen ist dies darauf zurückzuführen, dass die kapverdische Sprache es ermöglicht, komplexe und vielschichtige Konzepte oder Erfahrungen in sehr wenigen Worten zum Ausdruck zu bringen. Die Übertragung dieser kompakten Zeilen in eine Fremdsprache erfordert eine wesentlich umfangreichere Form, denn sie muss zusätzliche Informationen beinhalten, die die Einheimischen mit den jeweiligen Worten assoziieren und die für diese selbstverständlich sind. Zum anderen bestand die Schwierigkeit darin, einen Mittelweg zu finden zwischen einer wörtlichen, trockenen Übersetzung, die zwar formal korrekt ist, aber die Tiefe des Originals nicht erreichen kann, und einer zu explanativen Übersetzung, in der die Atmosphäre des Ausgangstextes, der Reim und andere stilistische Gestaltungsmittel, die Struktur usw. verloren gehen. Mit diesem Ansatz hoffe ich, den Sinn, aber

auch die Stimmung der kapverdischen Lieder angemessen im Deutschen wiedergegeben zu haben.

Für die Darstellung der Lieder wählte ich die Versform. In den Übersetzungen erscheinen die Verse als Fließtext getrennt durch Schrägstriche. Bei der Übersetzung der Verse versuchte ich nach Möglichkeit, die Regeln der deutschen Interpunktion zu beachten. In einigen Fällen weiche ich jedoch von den Regeln ab, z. B. um die formale Struktur des kapverdischen Originals wiederzugeben, wenn sich eine Aussage über mehrere Zeilen hinstreckt. Alle Übersetzungen sind von mir verfasst worden. Die Abkürzungen ‚Pt.‘ und ‚Dt.‘ stehen für Portugiesisch respektive Deutsch.

Die wiedergegebenen Zitate aus Interviews dienen primär der Wiedergabe der Ansichten meiner Gesprächspartner. Da ich mit diesen Zitaten keine detaillierte Konversationsanalyse bezwecke, habe ich aus Gründen der Lesbarkeit die Transkripte vereinfacht, indem ich auf die Kennzeichnung von abgebrochenen Sätzen, Pausenlängen, Überlappungen, Verzögerungen usw. verzichtet habe. Längere Redepausen sind mit Auslassungspunkten gekennzeichnet.

1 Einleitung

[N]o nassê no atcha-l,
no ta morê no ta dexta-l¹
(Dambará 196[4]: 43)

1.1 Gegenstand, Fragestellung und Gliederung

Im Fokus dieser Arbeit steht der Batuku, eine mündliche Tradition der Badius² – der Bewohner der kapverdischen Insel Santiago –, die Dichtung, Musik und Tanz in sich vereint und deren Anfänge möglicherweise auf die ersten Jahre der Besiedlung des Archipels zu datieren sind. Es handelt sich beim Batuku um eine kollektive Vorführung, die in der Regel von einer Gruppe von Frauen dargeboten wird. Die Gruppe sitzt in einem Halbkreis und schlägt mit den Händen einen charakteristischen Rhythmus auf die Oberschenkel oder auf kleine Trommeln. Eine Solistin trägt singend einen Text vor, auf den die übrigen Frauen im Chor antworten. Gegen Ende des Liedes steht eine Frau aus der Gruppe auf und begibt sich in die Mitte, um im schnellen Rhythmus der Perkussion zu tanzen.

Ich erinnere mich nicht genau, wann ich das erste Mal eine Batuku-Darbietung erlebte. Als Kind begleitete ich meine Eltern oft zu Familienfeiern, die in meiner Geburtsstadt Lissabon stattfanden. Bei fast jeder kapverdischen Taufe oder Hochzeit gab es damals Batuku. Genau wie in der Heimat meiner Eltern. Ich war und bin heute noch fasziniert von der Kreativität und der Improvisationskunst der Solistinnen, von der Geschicktheit und der Ausdauer der Frauen, die wie ein eingespieltes Orchester die polyrhythmische Perkussion mal kräftiger, mal sanfter schlagen, von den Tänzerinnen in der Mitte des Halbkreises, die mit ihren frenetischen Bewegungen die Zuschauer in ihren Bann ziehen.

Für die Einheimischen ist der Batuku fester Bestandteil ihrer Kultur. Fragt man sie, was der Batuku ist, woraus er besteht oder was ihn kennzeichnet, lautet die Antwort oft lediglich „Batuku é Tradison di nos Têra“, zu Deutsch „Der

1 Dt.: Wir sind geboren und fanden ihn [den Batuku] vor, / wir werden sterben und er wird uns überdauern.

2 Der Name Badiu stammt vom portugiesischen *vadio* und bedeutet ‚herrenlos‘, ‚wild‘ oder auch ‚Landstreicher‘. In der frühen Kolonialzeit war dies die Bezeichnung für Sklaven, denen die Flucht gelang und die in abgelegenen, nur schwer erreichbaren Gegenden der Hauptinsel lebten. Heutzutage ist Badiu die Bezeichnung für alle von der Insel Santiago stammenden Kapverdier.

Batuku ist eine Tradition unseres Landes“. Diese in den Augen der Einheimischen selbsttragende Definition ist keineswegs präzise. Doch sie macht den Stellenwert des Batuku für diejenigen, die ihn praktizieren, sehr deutlich. Ihre Definition ist sehr treffend, denn sie zeigt, dass die Praxis des Batuku für sie etwas sehr Umfassendes und Integratives darstellt. Somit kann man durch den Batuku einen sehr weiten Blick über seine Akteure wagen.

Für die Badius ist der Batuku nicht nur Teil ihres vergangenen und gegenwärtigen kollektiven Identitätskonstruktes. Sie betonen gleichzeitig seine Altertümlichkeit, seine Aktualität und sehen ihn auch prospektiv als eines der Glieder ihrer Identität. Dies kommt in einem Satz zum Ausdruck, den ich schon aus Kindertagen kenne und der mir unzählige Male während meiner Forschungsaufenthalte auf Kap Verde begegnete. Dieser Satz, den auch der Dichter Kaoberdiano Dambará paraphrasierte (196[4]: 43), wird von den Badius in einem Atemzug mit dem Batuku genannt. Er lautet „Nu nase nu atxa-l, nu ta móre nu ta dexa-l“ (Dt.: Wir sind geboren und fanden ihn vor, wir werden sterben und er wird uns überdauern). Die Selbstverständlichkeit dieser Annahme einerseits und andererseits meine Beobachtung, dass sich in den letzten zwei Jahrzehnten ein grundlegender Wandel im Batuku vollzog, waren die Ausgangspunkte meiner Studie.

Batuku-Darbietungen waren früher ein wesentlicher Bestandteil von wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen. Vor allem bei Hochzeiten, Taufen und Familienfesten kam die Gemeinde zusammen, um ihre Freude zum Ausdruck zu bringen, aber ebenfalls um ihre Ängste und Sorgen im Batuku vorzutragen. Heute sind solche private Darbietungen vergleichsweise rar. Der Batuku wird bei offiziellen Anlässen als Show angeboten. Er wird durch zahlreiche Festivals und Wettbewerbe gefördert und ist in den letzten Jahren Teil der abendlichen Unterhaltung in gehobenen Hotels auf den Inseln Santiago, Sal und Boavista geworden.

Zu der Zweiteilung der Kontexte für die Praxis des Batuku – wenige spontane, private Darbietungen von und für die Gemeinde auf der einen Seite; viele professionalisierte Darbietungen vor (zahlendem) Publikum auf der anderen Seite – kommt eine wichtige Unterscheidung hinzu. Viele meiner Informanten stellen einen Unterschied zwischen dem, was sie als traditionellen Batuku bezeichnen, und einer modernen Variante des Batuku fest. Ersteres wurde in den Gesprächen mit Authentizität und Stiftung von Identität in Verbindung gebracht, während mit Letzterem kommerzielle Interessen und ein Verlust der identitätsstiftenden Funktion des Batuku assoziiert wurden. Aus der Sicht meiner Gesprächspartner steht dem traditionellen wahren Batuku eine moderne Ware Batuku gegenüber. Bei den heutigen Batuku-Darbietungen steht meist nicht mehr das Beisammensein, das Teilen im Vordergrund. Die Nachahmung und die Umdichtung von Texten, die als Allgemeingut betrachtet wurden, wurden all-

mählich durch die Wiedergabe von individuellem Repertoire abgelöst, welches den Anspruch erhebt, immer in der vom Autor fixierten Form tradiert zu werden. Die aktuellen Darbietungen dienen sehr unterschiedlichen Zwecken und sind gleichzeitig Ursache und Wirkung eines Kommerzialisierungsprozesses, der auf allen Ebenen der kapverdischen Diskurstradition Veränderungen hervorruft.

Die zentrale Fragestellung meiner Arbeit betrifft den Funktions- und Bedeutungswandel einer kulturellen Praxis, die infolge von Tourismus und anderen Globalisierungsphänomenen eine Neuverortung erfuhr. Um diesen Wandel untersuchen zu können, habe ich die drei folgenden Arbeitsfelder definiert:

– Zum einen arbeite ich die verschiedenen Ebenen und Kontexte der Batuku-Darbietung heraus. Die historische Selbst- und Fremdpositionierung anhand dieser kulturellen Praxis und die gesellschaftliche Rolle der Batuku-Akteure sind ebenfalls Gegenstand dieses ersten Fragenkomplexes.

– Zum anderen gehe ich der Frage nach der Erfindung von Tradition (Hobsbawm/Ranger 1983) im Batuku nach und untersuche in diesem Zusammenhang die Konzepte von Authentizität und Kommodifizierung. Zudem analysiere ich den vor Ort herrschenden Diskurs, nach dem im Batuku zwischen den Polen ‚traditionell = wahr‘ und ‚modern = Ware‘ unterschieden wird. Damit ist folgende Doppelstrategie der sozialen Akteure verbunden: dem Anspruch an Authentizität und lokaler Bezogenheit zu genügen sowie der gleichzeitigen Übernahme von Zügen der global vernetzten Postmoderne nachzugehen.

– Schließlich problematisiere ich diese Doppelstrategie der Batuku-Akteure aus Santiago vor dem Hintergrund der historisch bedingten Spannungen in der kreolischen Gesellschaft. Während der Kolonialzeit bildeten sich Rollenschemata heraus, welche über die Zeit relativ stabil blieben. Sie bestimmten das Verhältnis zwischen den Bewohnern der verschiedenen Inseln. Seit geraumer Zeit zeigt sich ein Auflösen dieser Rollenschemata. Der gesellschaftliche Wandlungsprozess, der hier zu erkennen ist, zeigt sich ebenfalls im Batuku. Indem ich nun die Perspektive der am Batuku beteiligten Akteure wiedergebe, zeige ich auf, welche Verbindungen zwischen den beiden Prozessen bestehen. Die kulturelle Praxis des Batuku ist in diesem Zusammenhang als Spiegel- und Aufzeichnungsfläche verschiedener sozialer Entwicklungen zu sehen.

Ich verstehe die vorliegende Arbeit als Beitrag, um ein vielschichtiges Kulturphänomen in der *Romania Creolica* zu erforschen. Mit dem Batuku richtet sie den Blick auf eine Randzone der westlichen Moderne und soll speziell in Bezug auf Kap Verde eine Leerstelle in der deutschsprachigen Forschung füllen. Durch

diese Arbeit werden einige Batuku-Lieder bzw. Auszüge von Batuku-Liedern aus unterschiedlichen Perioden erstmalig in deutscher Sprache zugänglich. Dadurch soll auch die Übersetzung in andere Sprachen und somit eine erhöhte Zugänglichkeit dieser Textsorte ermöglicht werden.

Die Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut: Nach der Einführung in das Thema der Arbeit und der Erläuterung der Fragestellung folgt ein Überblick über die Forschungslage zum Batuku sowie eine ausführliche Darstellung des Forschungsgegenstandes und seiner konstituierenden Ebenen.

Eine Skizzierung des ethnographischen Feldes erfolgt im zweiten Kapitel. An einen kurzen geschichtlichen Überblick über Kap Verde schließt sich die Beschreibung der konkreten Forschungssituation. Darin schildere ich mein methodisches Vorgehen, stelle meine Gesprächspartner vor und spreche exemplarisch einige Geschehnisse an, um Situationen nachzuzeichnen, die sich in der Interaktion mit den verschiedenen Informanten wiederholt und sich auf die Feldforschung ausgewirkt haben. Hier reflektiere ich ebenfalls meine Rolle(n) im Feld.

Das dritte Kapitel ist zweigeteilt und dient der Darstellung des Batuku und seiner Innen- und Außenwahrnehmung im Laufe der Zeit. Im ersten Teil erfolgt eine kontrastive diachronische Betrachtung von Batuku-Darbietungen in der kolonialen und in der postkolonialen Periode. Im zweiten Teil werden anschließend die Anlässe und Funktionen von kontemporären Batuku-Darbietungen eruiert.

Das vierte Kapitel ist der Analyse von einer Mehrzahl von Batuku-Liedern gewidmet, die zu einem dreigeteilten Arbeitskorpus gebündelt wurden. Darin werden Schnittmengen und formale Unterschiede zwischen den Liedern der drei Teilkorpora aufgezeigt. Besonderes Augenmerk wurde hierbei auf formale, sprachliche und kommunikative Strukturelemente in den Batuku-Liedern gerichtet. Mit diesem Kapitel wird anhand von verschiedenen Liedern mikroperspektivisch dargestellt, wie sich der Wandel im Batuku vollzogen hat.

Ziel des fünften Kapitels ist es, die Makroebene zu untersuchen, in der der Batuku eingebettet ist, und den im Inland anhaltenden Diskurs über einen „wahren“, authentischen Batuku in Opposition zu einem zur „Ware“ gewordenen, ausgehöhlten Batuku zu thematisieren. Ausgehend von einer ausführlichen Darstellung von drei seiner Kernfunktionen – Wissenstradierung, Identitätsstiftung und *Empowerment* – diskutiere ich, durch welche Veränderungen der aktuelle Batuku gekennzeichnet ist und inwiefern diese Veränderungen mit bloßer Kommodifizierung und somit mit einem Authentizitätsverlust gleichzusetzen sind. Bezüglich des Authentizitäts-Anspruchs im Batuku arbeite ich heraus, inwiefern dessen Legitimation durch verschiedene musikalische, choreographische sowie sprachliche Mittel erfolgt.

Das anschließende sechste Kapitel reflektiert, welche neuen Rollen dem Batuku im Zuge seiner neuen Ausrichtung und seiner teilweisen Deterritorialisierung zukommen und inwiefern er sich dabei im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, zwischen Authentizität und Hybridität bewegt. Dieses Kapitel fasst zusammen, inwiefern die in der Einleitung genannten Ziele der Studie erreicht wurden und stellt offengebliebene Fragen vor, die auf weiteren Forschungsbedarf verweisen.

1.2 Bisherige Arbeiten zum kapverdischen Batuku

Über den Batuku ist bislang wenig geforscht worden. Die bisherigen Arbeiten unterteilen sich in akademische Schriften in den Disziplinen Musikologie, Sozialanthropologie, Ethnomusikologie und Geschichte und einige ethnographische Werke. In einigen Fällen handelt es sich um Untersuchungen zu Themenkomplexen, bei denen der Batuku eine nebengeordnete Rolle spielt. So z. B. Luzia Oca González' Dissertation *Caboverdianas en Burela (1978/2008): Migración, Relaciones de Xénero e Intervención Social* (2013) über die soziale Integration kapverdischer Migrantinnen in der galizischen Provinz Lugo und César Augusto Monteiro Buch *Música migrante em Lisboa: trajetos e práticas de músicos cabo-verdianos* (2011) über die Entwicklung der kapverdischen Musik in der portugiesischen Hauptstadt. Die folgende Aufzählung gibt eine Übersicht über Werke, bei denen der Batuku im Fokus steht.

1933 veröffentlichte Pedro Cardoso *Folclore Caboverdeano*, in dem mehrere Seiten dem Batuku gewidmet sind. In diesem Werk skizziert Cardoso die Bestandteile des Batuku und transkribiert drei Lieder auf Kriolu, für die er ein kleines Glossar mit Entsprechungen auf Portugiesisch anfügt. Es folgten einige Transkriptionen von Batuku-Liedern mit kurzen Erläuterungen auf Portugiesisch in den Ausgaben von 1936, 1948 und 1949 der kapverdischen Zeitschrift *Claridade*. Besonders hervorzuheben ist hier der Essay *O folclore poético da ilha de S. Tiago* von Baltasar Lopes da Silva (1949), in dem der Schriftsteller ausführlich über die Herkunft des Batuku, seine Verbreitung auf dem Archipel und seine Bestandteile schreibt und einige Batuku-Lieder analysiert.

1985 veröffentlichte T. V. da Silva *Finasons di Ña Nasia Gomi*, das zwei umfangreiche Lieder sowie die Biographie der bereits damals sehr berühmten Batuku-Sängerin Nácia Gomi beinhaltet. Das Buch wurde anlässlich des 10. Jahrestages der Unabhängigkeit Kap Verdes im Auftrag des Kulturministeriums veröffentlicht und ist der zweite Band der Reihe *Tradisons oral di Kauberdi* (Kap Verdes mündliche Traditionen). Vom gleichen Autor stammen die Werke *Ña Bibiña Kabral – Bida y Óbra* von 1988 und *Ña Gida Mendi – Simenti di ont*

na çon di mañan von 1990, die jeweils den Batuku-Sängerinnen Bibinha Cabral und Gida Mendi gewidmet sind. Beide Bücher geben Information über das Leben der Sängerinnen und präsentieren mehrere Lieder, die je nach Art (Finason, Sanbuna, Finason-Sanbuna usw.) in verschiedene Kapitel gruppiert wurden. Silvas Werke, die vollständig in kreolischer Sprache verfasst sind, sind in mehrfacher Hinsicht besonders wertvoll. Zum einen, weil sie die bislang einzige schriftliche Batuku-Liedersammlung darstellen, und zum anderen, weil die darin enthaltenen Anmerkungen des Verfassers und Auszüge aus den Gesprächen mit den Batukaderas dem Leser Einblick gewähren in die Umstände, unter denen der Batuku zu ihrer Zeit praktiziert wurde, und somit einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Batuku leisten.

Die erste wissenschaftliche Arbeit zum Batuku wurde 1997 von der Amerikanerin Susan Hurley-Glowa im Fach Ethnomusikologie vorgelegt. Die englischsprachige Dissertation trägt den Titel *Batuko and Funana: Musical traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Hurley-Glowa beschreibt systematisch die Komponenten der Batuku-Darbietung und einige dazugehörige Objekte, analysiert Batuku-Melodien und stützt sich auf die Schilderungen der Sängerin Balila, um die Rolle der Batukadera und schließlich das Verhältnis der Geschlechter in der kapverdischen Gesellschaft zu thematisieren.

Im Folgenden seien einige Qualifikationsarbeiten zu Batuku in portugiesischer Sprache erwähnt. Gil Moreiras unveröffentlichte *Licenciatura*-Abschlussarbeit *O batuque e a nova geração do „Finason & Konbersu Sabi“, uma abordagem cultural e literária* (2007) ist vor allem wegen der Analyse dreier Lieder des mit dem Batuku verwandten Genres Konbérsu Sábi von Interesse. Carla Semedos Master-Abschlussarbeit *„Mara sulada e dã ku torno“: performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)* von 2009 beleuchtet aus der Perspektive der Sozialanthropologie die Dekonstruktion der Konzepte von Geschlecht und Körper anhand einer spezifischen Batuku-Gruppe aus Santiago.

Batuko, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical von Gláucia Nogueira (2011) ist ebenfalls eine Master-Abschlussarbeit. Darauf basiert das im Januar 2015 veröffentlichte Buch *Batuku de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. Darin skizziert die Autorin die Entwicklung des Batuku vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Nogueira unterscheidet zwischen zwei Varianten des Batuku – sie spricht einerseits vom Batuku „tradicional“ und andererseits vom Batuku „recriado“ – und widmet ein Kapitel den prominentesten Vertretern beider Arten. Nennenswert ist zudem ihre Auflistung der aktiven Batuku-Gruppen auf Santiago und im Ausland (Stand: 2010). 2012 legte schließlich der portugiesische Musikologe Jorge Castro Ribeiro seine Dissertation mit dem Titel *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana*

em Portugal vor. Diese Arbeit handelt von der Praxis des Batuku im postkolonialen Kontext und erforscht die identitätsstiftende Rolle des Batuku in diasporischer Umgebung am Beispiel der lissabonischen Batuku-Gruppe *Finka Pé*.

Zu erwähnen sind zudem die folgenden Dokumentarfilme, geordnet nach ihrem Erscheinungsdatum: *Songs of the badius* des amerikanischen Ethnomusikologen Gei Zantzing (1986); *Mulheres do batuque* der portugiesischen Regisseurin Catarina Rodrigues (1997); *Batuque, alma de um povo* des kapverdischen Regisseurs Júlio Silvão Tavares (2005); und *Finka pé – Contos de mulheres que dançam pela liberdade* der Portugiesin Raquel Castro (2010).

1.3 Batuku – eine kapverdische mündliche Tradition

Hinter den unterschiedlichen Schreibweisen – *batuque*, *batuk*, *batuco*, *batuko*, *batuku* – verbergen sich Sachverhalte, die nur teilweise mit dem Gegenstand dieser Arbeit übereinstimmen. Wie bereits erwähnt, folgen in dieser Arbeit alle Bezeichnungen in kapverdischer Sprache dem kapverdischen Alphabet ALUPEC, weswegen für meinen Forschungsgegenstand die Schreibung Batuku gilt. Eine kurze Erläuterung der abweichenden Schreibweisen lohnt dennoch, zumal sie interessante Aspekte bezüglich der Etymologie und der geographischen Verbreitung des jeweiligen Gegenstandes darlegen.

Für *batuque* liefern die portugiesischsprachigen Wörterbücher und Lexika eine Vielzahl an Entsprechungen. Neben der Anmerkung über die umstrittene Herkunft des Wortes, die im Kimbundu vermutet wird, werden unter diesem Begriff einerseits synkretistische Glaubensrichtungen in Brasilien und Angola (beispielsweise Candomblé, Catimbó, Umbanda) und andererseits eine Reihe afrobrasilianischer Tänze subsumiert. Zudem steht *batuque* für eine in Angola verwendete Trommel, für eine Fischfangtechnik und, mit dem Verweis auf Kap Verde, für einen Kreis von tanzenden und singenden Menschen, in dessen Mitte das Instrument *cimbó* gespielt wird (Houaiss et al. 2003: 541). Unter dem Begriff *batuque* fassen Tomás Borba und Fernando Lopes Graça alle indigenen Feierlichkeiten aus den portugiesischen Kolonien in Afrika, mitsamt ihren Gesängen und Tänzen, zusammen: „[é] o termo genérico que os portugueses de antanho [...] deram a todas as danças do negro, tirada a expressão do som cavo, monocórdico, dos instrumentos com que elas são acompanhadas, sublinhando a mímica e os movimentos por vezes inverosímeis dos bailadores“ (Borba/Lopes 1996 [1956]: 90). Für den verbreiteten Gebrauch des Wortes *batuque* als Synonym für (kapverdische) Folklore spricht auch die unten abgebildete Postkarte von 1910, auf der eine Gruppe von Kreolen posiert. Zwei der Mädchen in der hinteren Reihe scheinen zu klatschen und im Vordergrund sind zwei junge Frauen zu

sehen, die ein Tuch um die Hüfte gebunden tragen. Dies spricht dafür, dass sie getanzt haben.³



Abb. 1: Postkarte „Ilha de S. Thiago – Batuque indigena“ (Verlag: Carte_Postale. Sammlung: João Loureiro)

Das englischsprachige *[N]ew Grove dictionary of music and musicians* schließt zwar keinen Eintrag zu *batuque* ein, aber das Wort erscheint in dem darin enthaltenen Artikel *Brazil* von Gerard Béhague. Der Verfasser definiert *batuque* als eine generische Bezeichnung für die Musik und die Tänze der Afrobrasilianer und spricht von einer angolansichen oder kongolesischen Herkunft (Béhague 2002: 268-297). In dem sehr umfangreichen Glossar der ebenfalls englischsprachigen *Garland encyclopedia of world music* lautet die Definition des Wortes *batuque* „(1) Afro-Brazilian religion and dance in Pará, São Paulo, and Rio Grande do Sul states; (2) Afro-Brazilian round dance of Angolese or Congolese origin, (3) Argentine variant of Afro-Brazilian religion“ (Stone 2002: 184).

Batuco und *Batuko* bezeichnen in der Regel den gleichen Gegenstand, nämlich die kapverdische Gesangs- und Tanzform, die im Folgenden näher beschrieben wird. Bei diesen häufig vorkommenden Schreibungen handelt es sich um Formen, die beispielhaft für die auf Kap Verde verbreitete Verwendung der

3 Siehe Erläuterungen zu den Akteuren und den Ebenen der Batuku-Darbietung weiter unten.

kreolischen Phonologie in Kombination mit portugiesischer Orthographie sind. Sie sind teilweise auf Unkenntnis oder bewusste Ablehnung des ALUPEC zurückzuführen sowie auf die Tatsache, dass die Sprecher die Schreibweise der Vokabel an die Schrift/Sprache anpassen, die sie formell erlernt haben und auf welche daher unbewusst zurückgegriffen wird, d. h. Portugiesisch. Auch die Form *Batuk* verrät einen möglicherweise unbewussten Versuch, einem Wort, das dem Sprecher nur in der portugiesischen Schreibweise bekannt ist, kreolisches Aussehen zu verleihen.

In ihrem Beitrag in *The new Grove dictionary of music and musicians* zählt Susan Hurley-Glowa den *batuko* (neben *Finason*, *Funaná* und *Tabanka*) zu den kapverdischen Genres, die den größten afrikanischen Einfluss aufweisen (Hurley-Glowa 2001). Der portugiesische Musikologe Jorge Castro Ribeiro unterscheidet in der *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* zwischen *batuque* einerseits und *batuko* oder *batuku* andererseits. Seine Definition von *batuque* weist auf musikalisch-choreographische Genres aus Guinea, Brasilien und Mosambik hin, während *batuko/batuku* als „[p]rática performativa e género musical e coreográfico colectivo, feminino, com origem em Cabo Verde, envolvendo canto, dança e percussão“ beschrieben wird (Castro Ribeiro 2010a: 133 f.).⁴

Zeitgenössische Lexika bieten meist lakonische, nicht zufriedenstellende Erklärungen hinsichtlich der kapverdischen Diskurstradition an. Die *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura* spricht ohne nähere Erläuterungen von einer „dança de carácter mágico-religioso muito vulgarizada em áreas culturais consideradas de civilização inferior“ (Lampreia 1998: 433). Ältere Definitionen, wie die von Pedro Cardoso (1983)⁵, Baltasar Lopes da Silva (1984)⁶ und Armando Napoleão Rodrigues Fernandes (1991)⁷, machen hingegen die Vielschichtigkeit dieser diskursiven Tradition deutlich.

Batuque – música, dança e canto, de que faz parte o tórno. [...]Tórno – Dança de atitudes e meneios obscenos. [...] Txabeta – Compasso palmeado. (Cardoso 1983 [1933]: 43 f.)

4 In seiner portugiesischsprachigen Dissertation von 2012 – *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal* – verwendet Castro Ribeiro dennoch die Schreibweise „batuque“.

5 *Faksimile* der ersten Ausgabe von 1933.

6 *Faksimile* der ersten Ausgabe von 1957.

7 Posthumes Werk. Carlos Filipe Gonçalves (2006: 19) datiert dieses Manuskript seines Großvaters Armando Napoleão Rodrigues Fernandes auf 1930-1940. Der kapverdische Linguist Manuel Veiga (2012) datiert die ersten Eintragungen von Rodrigues' Lexikon sogar auf die 1920er Jahre.

Batucu, S.T. (do portgs. *batucar*) *batuque*, cantilena acompanhada de *cimbôa* que canta, soluça, geme e chora, conforme o canto da viola que se depenica, e da *chabêta* que segue o ritmo, ora brando e cadenciado e ora forte e repicado, acompanhando a letra e a cadencia (*finaçom*), seguido do *torno* e finda no *pága-biôla*. Esses cantos encerram piadas, críticas, censuras e remoques, – verdadeiras sátiras –, e outras vezes são cantos picantes, quadras soltas jocosas, graçolas e desafios que às vezes termina por desvenças [sic!]; o *batuque* é uma brincadeira ao desafio em que uma *batucadêra* segue a outra, e não dança; (Rodrigues 1991: 11. Kursivschrift im Original)

O *batuque* é festa popular típica da ilha de Santiago [...]. O termo *batuque* é também empregado em Barlavento, não sei se em todas as ilhas, para se designar a festa que se realiza na véspera do casamento, à noite. Costuma atribuir-se ao vocábulo origem africana, do *landim*, segundo Renato de Mendonça [...] Vejo, porém [...] uma opinião discordante, de Serra Frazão, para quem *batuque* é derivado [...] de *batucar*, cuja origem é o verbo *bater*, e não o *quimbundo*. Informa ainda Frazão que *bater*, em *quimbundo*, é *ku-beta*. [...] Um dos elementos do *batuque* cabo-verdiano é a *xãbêtã* que consiste em marcar o ritmo e o compasso da dança batendo as palmas das duas mãos nas coxas; ao que suponho, antigamente o *batuque* era dança generalizada a todo o arquipélago; assim mo leva a crer a informação que obtive do velho João Joana, então nonagenário, que me falou de danças da sua mocidade, em S. Nicolau, onde se batia a *xãbêtã*, a que ele chamava *xôbêtã* [...] (Lopes1984 [1957]: 221 f.. Kursivschrift im Original)

Der brasilianische *batuque* hat eine religiöse Bedeutung, die im heutigen kapverdischen *Batuku* ausgeschlossen werden kann. Obwohl eine solche Assoziation ebenfalls nicht in den Darstellungen aus verschiedenen Epochen gemacht wurde, ist es dennoch denkbar, dass der ursprüngliche *Batuku* – wie er in den ersten Jahrzehnten und Jahrhunderten der Besiedlung des Archipels von den Afrikanern durchgeführt wurde – ebenfalls starke religiöse Merkmale aufwies. Denn es ist nachvollziehbar, dass die permanent auf dem Archipel lebenden Sklaven die Initiierungsrituale und den animistischen Glauben aus ihren Ursprungsregionen an der Westküste Afrikas weiter praktizieren würden. Da ihnen das Ausleben ihrer afrikanischen Bräuche und Riten von den Kolonialherren verboten bzw. erschwert wurde, lässt sich die Vermutung aufstellen, dass die nun gezwungenermaßen zu Christen gewordenen Sklaven (bzw. ihre Nachfahren) den *Batuku* und auch die sogenannten *Tabankas* verdeckt an die religiösen Praktiken der Kolonialisten gekoppelt haben, so dass sie zumindest an deren hohen Festtagen toleriert wurden. *Tabankas* sind solidarische Verbindungen von Freunden und Nachbarn, die sich verpflichten, bei Tod, Krankheit und anderen einschneidenden Ereignissen den anderen Mitgliedern Beistand (materieller, finanzieller oder emotionaler Art) zu leisten.⁸ So ehrten einerseits die Mitglieder der *Taban-*

8 Früher gab es *Tabankas* in deutlich größerer Anzahl, heute bestehen nur noch wenige solcher Verbindungen in einigen Orten Santiagos. Eine Darstellung der *Tabanka* von Achada Grande – im Stadtgebiet von Praia – in den 1940er Jahren findet sich in Madeira/Soares (1995: 507 f.). Ausführliches zur Struktur einer *Tabanka* und der dazugehörigen Rituale und Bräuche findet sich in Lima (1998: 145-148), Monteiro (1948, 1949) und Semedo/Turano (1997).

ka den Heiligen Johannes in einer Mischung aus profanen Praktiken und christlichen Gesten. Andererseits gehörte der Batuku fortan zu allen Taufen, Hochzeiten und Festen zu Ehren der Patronen der verschiedenen Gemeinden.

1.3.1 *Herkunft und Verbreitung*

Bezüglich der Herkunft und der Entstehung des Batuku gibt es unterschiedliche Auffassungen. Neben der naheliegenden Theorie, dass Batuku bereits auf dem afrikanischen Festland vorhanden und mit den verschleppten Sklaven nach Kap Verde gelangt sei, wird auch eine einheimische, kreolische Herausbildung nicht ausgeschlossen. Einige Autoren sprechen gar von einer europäischen Genese, denn, so der portugiesische Schriftsteller Teófilo Braga, bereits im 15. und im 16. Jahrhundert lebten viele Schwarze in Lissabon und in den Straßen der Hauptstadt wurden trotz Verbot verschiedene afrikanische Tänze getanzt, die allgemein als *bataco* bezeichnet wurden (Tavares 2005: 43). In diesem Sinne wäre der kapverdische Batuku eine Synthese von musikalischen und tänzerischen Praktiken, die die Schwarzen schon von ihren Heimatländern kannten, und solchen, die sich durch ihr Zusammenleben in der Kolonialmetropole herausgebildet hatten.

Tomé Varela da Silva, der seit mehreren Jahrzehnten im Bereich der mündlichen Traditionen Kap Verdes forscht, stellt eine Verbindung zwischen Batuku und ähnlichen Darbietungen vom afrikanischen Kontinent her. Da er annimmt, dass diese Darbietungen – ungeachtet dessen, wie sie bezeichnet wurden – nicht erst auf kapverdischem Boden entstanden sind, sondern Teil der Kultur der verschleppten Afrikaner waren, vermutet Silva, dass Batuku bereits vor der Entstehung des kreolischen Volkes unter den afrikanischen Sklaven gesungen und getanzt wurde (Silva 2009: 4). Die Tatsache, dass das erste Dokument, in dem Batuku erwähnt wird, aus dem späten 18. Jahrhundert datiert, führt der Autor darauf zurück, dass diese Darbietung möglicherweise erst zu jenem Zeitpunkt ein Ausmaß annahm, das das Eingreifen der Kolonialverwaltung erforderte.

Auch Lopes da Silva (1949: 43 f.) ist von der afrikanischen Herkunft des Batuku überzeugt und stützt sich auf die These von Marcelino Marques de Barros, einem Priester aus Portugiesisch-Guinea, der im 19. Jahrhundert ethnographische Arbeiten in der Kolonie durchgeführt hatte. Barros schreibt dem Batuku eine Wolof-Abstammung zu, denn diese Ethnie soll bereits vor Ankunft der portugiesischen Schiffe im 15. Jahrhundert auf Santiago gelebt haben. Zwei Reiseskizzen aus dem 19. Jahrhundert weisen ebenfalls auf die Ähnlichkeiten des kapverdischen Batuku mit Tänzen aus dem afrikanischen Kontinent hin. José Conrado Carlos de Chelmicki und Francisco Adolfo de Varnhagen (1841: 334)

vergleichen die weiße und die kreolische urbane Bevölkerung von Praia, mit ihren europäischen Sitten und Tänzen, mit den schwarzen Badius aus dem Hinterland, bei deren Tänzen der wahre afrikanische Charakter der Einheimischen zum Vorschein komme. Die Autoren sehen zudem Ähnlichkeiten zwischen Batuku und einem Tanz aus Guadeloupe und Martinique, bei dem Trommeln verwendet werden. Der Geologe und Mineraloge Cornelio Doelter y Cisterich hingegen machte folgende Beobachtung:

Was die Sitten und Gebräuche anbelangt, treffen wir auf S. Thiago und Mayo vielfach die des afrikanischen Continents [sic!], denn während z.B. auf den nördlichen Inseln die Tänze fast ganz europäische sind, wird auf der Insel S. Thiago dagegen der Batuco, ein den Tänzen der Papels, Mandingas etc. ähnlicher, afrikanischer Tanz am meisten gepflegt [...] solche Tänze dauern eben so wie auf dem Festlande oft Nächte lang. (Doelter 1884: 54)

Carlos Filipe Gonçalves (2006: 24) spricht von zeitgenössischen Gruppentänzen in Guinea-Bissau und Senegal, die große Ähnlichkeiten mit dem kapverdischen Batuku zeigen. Diese werden ausschließlich von Frauen nur mit Gesang und Klatschen vorgeführt. Anders als im Batuku werden bei diesen Gesangs- und Tanzformen jedoch kleine Holzstäbe verwendet, um den Rhythmus zu markieren. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass Batuku aus dieser Musikform stammt, aber es ist vorstellbar, dass sie einen gemeinsamen Ursprung haben und sich aus verschiedenen Gründen in den jeweiligen Ländern unterschiedlich entwickelt haben.⁹

Die amerikanische Ethnomusikologin Susan Hurley-Glowa weist hingegen auf eine Theorie der einheimischen Entstehung des Batuku hin, nach der den Kolonialisten eine entscheidende Rolle zukommt: „batuko came about when colonial lords offered guests their pick of female slaves for sexual pleasure during a visit. The batuko dance was thought to be a way of displaying the charms of the various women to aid the guests in making a selection“ (Hurley-Glowa 1995: 30). Die Autorin erwähnt ebenfalls die Möglichkeit einer Entstehung des Batuku auf kapverdischem Boden als ein Mittel der Frauen, den Schmerz über den Verlust ihrer Männer (sei es durch Tod, durch Auswanderung oder wegen einer anderen Frau) zu überwinden.

9 Auch António „Tóber“ Lopes da Silva, derzeitiger Stadtrat für Kultur der Stadt Praia, berichtete im Gespräch vom Juli 2013 von einer kürzlich durchgeführten Reise nach Burkina Faso, bei der er einen lokalen Tanz gesehen habe, der melodisch und choreographisch große Ähnlichkeiten mit dem kreolischen Batuku zeigte. T. V. da Silva berichtete Ähnliches von einem Aufenthalt auf der Insel Goré (Gespräch vom Juli 2013), allerdings konnte er ausschließlich mit den Batuku-Darbietungen, die ihm aus den Berichten von Nha Gida Mendi bekannt waren, Ähnlichkeiten feststellen.

Tomé Varela da Silva vermutet eine Wanderung des Batuku: zunächst vom schwarzen Kontinent auf die verschiedenen Inseln des Archipels, gefolgt von dem Rückzug nach Santiago, der Insel, auf der sich die meisten Afrikaner aufhielten. Silvas Meinung nach erfolgte dann im Zuge der kapverdischen Emigration eine erneute Deterritorialisierung des Batuku und zuletzt, in veränderter Form, seine Rückkehr auf Santiago (Silva 2009: 9). Über den Einfluss des Batuku auf andere musikalische Formen, die beispielsweise auf den Inseln São Vicente, Santo Antão, Brava und Fogo populär sind, schreibt Silva Folgendes:

[M]i N sta konbensedu ma Kola-Sandjon (tantu na Sonbisenti, sima na Santanton ku na Brava) ten marka klaru di Sanbuna, ki pode konstatadu sobrutudu na rítimu i un poku na dansa (si tradu unbigada); na Fogu, dansa di kanizadi tanbê ta parse-m ma el ten algun vistiju di Sanbuna, nomiadamenti na rítimu; inda na Djarfogu, ka e difisi di odja na «Kuadrâ» (di Ana Prokópi) eransa fórti di Finason. (Silva 2009: 9)¹⁰

Auch andere Autoren schließen ein früheres Dasein von Batuku auf den Inseln der Barlavento-Gruppe nicht aus. In einem Manuskript mit dem Titel *Música Tradicional Cabo-Verdiana*, das im *Arquivo Histórico Nacional* auf Santiago aufbewahrt wird und frühestens 1980¹¹ verfasst wurde, wird Batuku als die afrikanische Basis angesehen, aus der sich weitere kapverdische Stile herausbildeten. Der Autor¹² vermutet: „Com ele surgem as modalidades desenfreadas dos ritmos afro. Admitimos que estavam assim criadas as condições evolutivas que possivelmente levaram o batuque a convergir para o lundum e, posteriormente, para o conhecido Colá Sam Jom“ (Junzim o. J. : 80). Margarida Brito ihrerseits teilt die Meinung von Dulce Almada, die im Batuku eine Variation vom Kolá San Jon sieht, und findet in der Rhythmik des im Barlavento angesiedelten Genres eine passende Erklärung für diesen Vorschlag.

Esta teoria tem a sua razão de ser na medida em que o Batuque, inicialmente de ritmo binário, (no Brasil este ritmo manteve-se) isto é, num compasso binário simples de dois por quatro, transformou-se no mesmo ritmo de San Jon que é o compasso composto de seis por oito, pois

-
- 10 Dt.: Ich bin überzeugt, dass der Kola San Jon (sowohl auf São Vicente als auch auf Santo Antão und auf Brava) klare Spuren von der Sanbuna aufweist. Diese sind vor allem im Rhythmus und zum Teil im Tanz sichtbar (wenn man von der Umbigada [Tanzbewegung, bei der sich ein Paar annähert und den Zusammenstoß der Bauchnabel andeutet] absieht); auf Fogo scheint mir auch der Tanz der Kanizadi [maskierte Männer, die am Volksfest zu Ehren des heiligen Philip mitwirken] einige Spuren der Sanbuna zu haben, nämlich im Rhythmus; ebenfalls auf der Insel Fogo fällt es leicht, in den Vierzeilern (von Ana Procópio) das Erbe der Finason zu erkennen.
- 11 In den Endnoten des Werkes wird unter anderem auf die Ausgabe 226 der kapverdischen Zeitung *Voz di Povo* vom 15.03.1980 hingewiesen. Folglich kann das Manuskript erst nach diesem Datum entstanden sein.
- 12 Der Autor dieses Werkes wird nicht namentlich genannt, aber auf der ersten Seite ist „Pseudónimo – Junzim“ zu lesen.

são compassos correspondentes, cada compasso simples corresponde a um compasso composto e vice-versa. No San Jon o andamento é mais acelerado e a poliritmia é mais complexa. (Brito 1998: 19)

Lopes da Silva vermutet, dass in vergangenen Tagen Batuku-Darbietungen im ganzen Archipel zu sehen waren, denn „[p]elo menos até ainda há poucos anos se empregava em Barlavento o termo batuque para designar as festas que se celebravam na véspera do casamento“ (1949: 46). Er erinnert an einen neunzig-jährigen Informanten aus São Nicolau, der die „chabeta“ als rhythmische Begleitung der Tänze seiner Jugend erwähnte (ebd.). Für die Verbreitung des Batuku im ganzen Archipel sprechen ebenfalls verschiedene Anschläge des Verwalters Saldanha Lobo aus den 1770ern sowie die Korrespondenz des brasilianischen Naturalisten João da Silva Feijó mit dem portugiesischen Minister Martinho de Melo e Castro von 1783. Diese Dokumenten belegen, dass die beliebten „zambunas“ nicht nur auf Santiago und São Nicolau stattfanden, sondern auch auf Brava, die zu dem Zeitpunkt sogar für die europäischste aller Inseln des Archipels gehalten wurde, verbreitet waren (Madeira 2002: 30). Nach den Ausführungen des Anthropologen João Lopes Filho sei die Sinboa einst auf Santo Antão, Fogo und Maio vorhanden gewesen (Lopes Filho 1976: 54). Da es sich hierbei um ein Instrument handelt, das in zahlreichen Quellen als die musikalische Begleitung des Batuku genannt wurde und sogar als unabdingbar betrachtet wurde (Junzim o. J.: 28), ist anzunehmen, dass Batuku in früheren Zeiten ebenfalls auf den zuletzt genannten Inseln vorzufinden war.

Es besteht Grund zu der Annahme, dass im Kontext einer gewaltsamen Übersiedlung von Individuen unterschiedlicher afrikanischer Ethnien unter diesen Bevölkerungsgruppen das Bedürfnis der Wahrung ihrer kulturellen Identität(en) entstehen konnte. Ungeachtet des tatsächlichen Entstehungsortes entwickelte sich aus dem Zusammenspiel von Abgrenzung gegenüber der Kultur der europäischen Herrscher und Übernahme von Einflüssen aus dem afrikanischen Kontinent diese spezifische Form von mündlicher Erzähltradition der kapverdischen Inseln.

1.3.2 *Batuku als diskursive Tradition*

Auf die Frage „Was ist Batuku?“ antworten die Kapverdier oft (vor allem ältere Informanten) mit dem Satz „É Tradison di nos Téra“ (Es ist eine Tradition unseres Landes). Diese zunächst lakonisch klingende Beschreibung drückt die Schwierigkeit aus, Batuku als *ein* Genre zu definieren und somit klare Grenzen zwischen diesem und anderen Gattungen zu ziehen. Da er Dichtung, Musik und Tanz kombiniert, könnte der kapverdische Batuku sowohl als literarisches als