Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana/ Venezuela)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Matthias Lewy
aus
Magdeburg
Juni 2011

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Thiemer-Sachse (FU Berlin)

Zweitgutachterin: Frau Prof. Dr. Schwörer-Kohl (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

Tag der Disputation: 7.07.2011

Abkürzungen

Bd.	Band
Ders.	Derselbe
Dies.	Dieselbe
TB	Tonbeispiel
VB	Videobeispiel
Nr.	Nummer
Vol.	Volumen
bzw.	beziehungsweise
etc.	et cetera
s. a.	siehe auch
z. B.	zum Beispiel
d. h.	das heißt
Vgl.	Vergleiche
usw.	und so weiter
f.	folgend
ff.	fortfolgend

BZT	Bezugston
VZ	Verszeile
P	Phrase
P.-Wdh.	Periodenwiederholung
SP	Subphrase
SY	Syntagma
MA	Melodieanalyse
TZ	Tonales Zentrum
r.F.	rechter Fuß

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung....7

1.1 Hinweise und Methode....11

1.2 Die Bewohner der Gran Sabana....22

Ethnonym und Lokalisierung....23

1.3 Die Zeit der Eroberung - Ein einführender historischer Abriss....28

1.4 Exkurs zur Missionsgeschichte....30

1.4.1 Kapuziner in Venezuela....31

1.4.2 Der Protestantismus....32

1.5 Das Dorf Kavanayén und Umgebung....35

1.6 Akteure....37

1.6.1 Die Gastfamilie....43

1.6.2 Die Stadt Santa Elena de Uairén....45

1.7 Forschungsstand....46

1.7.1 Der akademische Diskurs....47

1.7.2 Die Annäherung an den indigenen Diskurs....58

1.8 Fragestellung und Methode....60

2 Zur Ontologie der Pemón - „Verschieden sehen“....68

2.1 Der Mensch *pemon*....71

2.2 Die Welt der Geister - *mawari* und *rato*....75

2.3 Die Tiere - *enek*....78

2.4 Die Pflanzen – *kumi*, *ayuk* und andere....79

2.5 Die Zwischenwesen *maikok*....80

2.6 Der Schamane - *piasan*....82

3 Das Heilungsritual des Schamanen....86

3.1 Die Lautlichkeit der Heilung....90

3.2 Die erste Ritualphase....92

3.3 Die zweite Ritualphase....95

3.4 Die dritte Ritualphase....97

4 Der traditionelle Tanzgesang *parishara*....99

4.1 Die Performanz des Tanzgesanges *parishara*....101

4.2 Tanzkleidung....104

4.3 „Das Rufen des Wildes“.....106
4.4 Der Tanzgesang „*parishara* der Geister“ 111
Verschieden sehen - gleich hören.....114
5 Die orekoton- Ritualea - *areruya* und *cho'chiman* 117
Weihnachten in Kavanayén 117
5.1 Das *cho'chiman*-Ritual 118
5.1.1 Die Darstellung des *cho'chiman*-Ritual bei David Thomas und Maarten Kersten.....119
5.1.2 Das *cho'chiman*-Ritual in Kavanayén am 25. 12. 2005 – San Miguel..122
5.2 Das *areruya*-Ritual 132
5.2.1 Das *areruya*-Ritual in San Luis de Awarkay - Tarikiran.....141
5.2.2 Das *areruya*-Ritual in San Rafael de Kamoirán – Püreri Pachi.....147
5.3 Zur Liedgattung der *aguinaldo pemon*.....150
5.3.1 Die Weihnachtsmesse *misa de aguinaldo* - 2005 im Dorf Kavanayén..151
Vorbereitung zur Messe.....152
Ablauf.....153
5.3.2 Zur Liedgattung *aguinaldos* auf dem Hauptplatz.....155
Resümee 158
6 Zur Interpretation der *orekoton*-Rituale - Epüremak (Bete!).....161
6.1 Die Propheten, Heiler und Ritualleiter - *Ipukenaton*.....163
6.1.1 Der erste Prophet Pichiwön.....164
6.1.2 Der Prophet Abel.....167
6.1.3 Weitere Propheten.....170
6.1.4 „Das Ende der Welt“.....177
6.2 Die Intention der Partizipanten 178
6.3 Der Ritualort *cho'chi* und der virtuelle Raum 179
Die Konstruktion der *cho'chi*.....181
6.4 Die Rahmung der *orekoton*-Rituale.....183
6.5 Vorbereitung - Phase I 186
6.6 Eröffnung - Phase II.....190
Dewa – der Faden.....191
6.7 Die „christlichen Geister“ - Phase III.....192
6.7.1 Die übernatürliche Agentur.....193

6.7.2 Das Anrufen der Boten (*mensajeros*).....198
6.7.3 Im Land der „christlichen Geister“ - Phase IV 200
6.7.4 Das Eintreffen der Boten.....200
6.7.5 Der Sitz - *dapon*.....203
6.7.6 Die Erscheinung des Lichtes - *auka* 206
6.7.7 Die Wandlung durch das Wort 210
6.8 Zurück auf Erden - Phase V 215
Exkurs - Die Grenzen des *dapon* 219
Ritual im Ritual? - die *aguinaldo pemon* 221
7 Die Struktur der Tanzgesänge des *cho'chiman*.....222
7.1 Periodenaufbau *cho'chiman*.....226
7.1.1 Verszeile 231
7.1.2 Reduplikation.....232
7.1.3 Parallelismus.....234
7.2 Die Interaktion von Phrase und Verszeile 239
7.2.1 Klassifikationssystem I - Interaktion Phrase und Verszeile.....239
7.2.2 Klassifikationssystem II - Syntagma -und Subphrasengenerierung.....246
7.3 Phrasenbildung - Melodie.....256
7.3.1 Die Erkennungsphrase A 258
Die Charakteristika der Erkennungsphrase 259
1. Subphrase von A 260
2. Subphrase von A.....261
7.3.2 Variations- und Schlussphrase 263
Exkurs zur Melodieanalyse.....275
7.4 Emotionsmanagement.....277
7.5 Mikroparallelismus.....278
7.6 Makroparallelismus.....279
7.7 Emotionale Markierungen.....281
Resümee *cho'chiman* 283
8 Die Struktur der Tanzgesänge des *areruya*.....285
8.1 Periodenaufbau *areruya*.....285
8.1.1 Die Verszeile 286
8.1.2 Reduplikation.....286

8.1.3 Parallelismus.....287
8.2 Die Interaktion von Phrase und Verszeile.....288
8.2.1 Klassifikationssystem I 288
8.2.2 Klassifikationssystem II - Syntagma- und Subphrasengenerierung.....293
Mikroparallelismus.....294
8.3 Phrasenbildung - Melodie.....300
8.3.1 Die Erkennungsphrase A.....300
8.3.2 Die Variations- und Schlussphrase.....308
8.4 Makroparallelismus.....322
8.5 Emotionsmanagement.....322
9 Performanzen im Vergleich.....325
9.1 Die Rituale *areruya* und *cho'chiman*.....325
9.2 Die Tanzgesänge des *parishara*.....330
9.3 Die Liedgattung der *aguinaldo pemon*.....334
10 Appropriation.....347
10.1 Musikalische Aneignung.....349
10.2 Die Ritualsprache - *orekoton maimu*.....354
10.3 Choreographie.....356
11 Schlussbetrachtung und Ausblick.....358
Bibliographie.....367
Diskographie.....389
Filmographie 389
Glossar.....390

Es sind nur die charakterlosen Arärúya-Rundtänze, eine klägliche Karikatur des Parischerá in Denóng. Ich tanze eine Zeitlang mit, ziehe mich aber bald zurück. Die Geschichte ist mir zu stumpfsinnig.

(Koch-Grünberg 1917:107)

1 Einleitung

Theodor Koch-Grünberg beschreibt mit dieser Aussage seine Wahrnehmung des *areurya*[1] im Rahmen eines Tanzfestes während seines Aufenthaltes im Jahre 1911 in Kaualiánalemóng[2], dem damaligen Nachbardorf von Denóng, am Fuße des Roraimas.

Zusammen mit seinen Begleitern brach er von São Marcos aus in Richtung der nördlich gelegenen Savanne auf. Es war seine zweite Reise in die Grenzregion von Nordwestbrasilien und Venezuela, die ihn später über den Rio *Uraricuéra* und Rio Merevari 1912 auch in das Gebiet der Yekuana führte und die über weitere Expeditionen über den Rio Ventuari, Orinoco und Casiquiare im Ort São Felipe im Jahre 1913 abgeschlossen wurde.

In der Mitte des Monats Juli im Jahre 1911 traf er in Koimélemong ein, wo er sich bis Mitte August desselben Jahres aufhielt. Nachdem er für kurze Zeit nach São Marcos reiste, kehrte er am 4. September 1911 nach Koimélemong zurück, wo gerade ein Parisharatanzfest stattfand. Einige Tage später, am 18. September (Kraus 2006:18) startete er mit 30 Begleitern in Richtung des Tafelbergs Roraima. Am 26. September erreichte die Gruppe Kaualiánalemóng, wo sich auch Besucher aus dem Nachbardorf Denóng einfanden und jener *areruya*-Tanzgesang ihm zu Ehren abgehalten wurde, den er „gelangweilt“ verließ.

---

[1] Weitere Schreibweisen sind „Aleluja“ (Armellada 1946) bzw. „Hallelujah“ für die Patamona (Butt Colson 1985). Koch-Grünberg (1917) schreibt „Aräruya“ oder „Aläluya“. Die von mir verwendete Schreibweise "*areruya*" wurde mir von Seiten der Pemón als die bevorzugte nahe gelegt, verbunden mit der Bemerkung, dass auch einige von „*areruda*“ sprechen. Butt Colson (1985: 103f.) verweist auf die Tatsache, dass im Akawaio das „h“ gesprochen wird, während im Pemón sie sich ebenfalls für „Areruya“ ausspricht, mit dem Hinweis, dass es keine einheitlichen Schreib- und Ausspracheregelungen gibt.

[2] Er erwähnt weitere Namen der Ansiedlung, wie "Dorf Roroíma" bzw. Kamaíuayéng. Letztere Bezeichnung führt er etymologisch auf die Lage des Ortes an der Mündung (yeng) des Kamaiuá zurück. (Koch-Grünberg 1917: 97)

Das Zitat eines der Pioniere der frühen deutschsprachigen Ethnologie ist zunächst symbolischer Ausgangspunkt für die Untersuchung verschiedener Betrachtungsfelder.

Welche Performanzen lassen sich heute in dieser Region finden? Welches Wissen gibt es hierüber? Lassen sich die heutigen Formen dieser Praktiken mit dem Material Koch-Grünbergs überhaupt vergleichen? Welche Ableitungen lassen sich hieraus über Kontinuitäten und Diskontinuitäten, Überlagerungen, Verschmelzungen und Appropriationsprozesse dieser Performanzen[3] ziehen, bzw. welche Elemente von „Karikatur" sind aus heutiger Perspektive im „*areruya*" enthalten? Und welche Interpretationen lassen sich hierfür ins Feld führen?

Beide Tanzgesänge, *areruya* und *parishara*, ähneln sich bis zum heutigen Tag. Koch-Grünberg geht von der äußeren Form der Aufführung aus und natürlich von der Bezeichnung des Tanzes selbst. *Areruya* kann in seinen Augen nur von „Halleluja" abgeleitet sein, jenem hebräischen Ausruf zur Lobpreisung Jahwes[4].

Auf der Suche nach der „reinen" Kultur war die Bezeichnung dieses Tanzgesanges ein störender Terminus. Das ist an den verwendeten Attributen wie „charakterlos" und „kläglich" bis „stumpfsinnig" abzulesen. Es präsentiert für ihn auf ironisierende Weise den Einfluss der europäischen Kultur, der die traditionellen Tanzgesänge zu „überziehen" scheint und sie durch Satire geradezu entwürdigte. Für ihn bedeutet die damals bereits beobachtbare Aneignung der europäischen Kultur ein Indiz auf das baldige Verschwinden der traditionellen Lebensweise und der damit verbundenen Vorstellungswelt.

[3] Wirth (2002:9) zeigt die Formen des Verständnisses für den Performanzbegriff auf. So kann sich "Performanz" auf das ernsthafte Aufführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das materiale Verkörpern von Botschaften im "Akt des Schreibens" oder die Konstitution von Imaginationen im "Akt des Lesens" beziehen. Ich verwende den Ausdruck in erster Linie im Sinne der inszenierenden Aufführung und des Sprechaktes. Dabei verstehe ich den Begriff der Performanz in Anlehnung an Richard Bauman (1986:3) als ein Ereignis, das erst durch das reflexive Moment festgelegt wird. Das bedeutet, dass ein Geschehen erst dann zum Ereignis wird, wenn es darüber eine Erzählung gibt. Den Begriff des Ereignisses hat Gluckman (1940) eingeführt, wobei er diesen als Moment der beobachteten sozialen Realität versteht, der paradigmatisch die Beziehungsgeflechte größerer gesellschaftlicher Wertezusammenhänge beleuchtet. Das reflexive Moment schließt vor allem den wissenschaftlichen Diskurs mit ein, dessen einzelne Akteure es zunächst vorzustellen gilt, bevor ich mich meinen Beschreibungen und Interpretationen zuwende.

[4] "Halleluja" ist aus dem Hebräischen abgeleitet und bedeutet „preiset Jah(we)" (Eham 1996, Bd. 4: 1159).

Es ist vorwegzunehmen, dass das *areruya*-Ritual und das in diesem Zusammenhang zu betrachtende *cho'chiman*-Ritual heute Repräsentationen der Identität einer spezifischen religiösen Gruppe innerhalb der Pemón sprechenden Bevölkerung auf dem Gebiet der Gran Sabana[5] in Venezuela sind.
Areruya und *cho'chiman* sind das zentrale Thema dieser Arbeit, wobei im Rahmen der Betrachtung der Vorstellungswelt weitere Performanzen untersucht werden müssen. Dazu gehört der erwähnte *parishara*, der heute nicht mehr aufgeführt wird. Es lassen sich jedoch einzelne Fragmente dieses Jagdrituals bzw. Tanzfestes finden. Auch das Heilungsritual des Schamanen gehört auf dem von mir besuchten Gebiet der Vergangenheit an[6].

Vernachlässigt man einmal Koch-Grünbergs ästhetische Urteile, so zeigt sich eine sehr wertvolle Beobachtung. Er hatte das Glück, zu einer Zeit an einem Ort zu sein, in der bis auf den *cho'chiman* alle erwähnten Performanzen zur musikalisch rituellen Praxis zählen. Er kann festhalten, dass *areruya* und *parishara* Tanzgesangsrituale sind, die Beziehungen zueinander aufweisen. Diese waren und sind nicht nur auf die äußere Form begrenzt. Sie beruhen auf einer Ontologie, an die es sich anzunähern gilt, um das Bedeutungs- bzw. Beziehungsgeflecht dieser Symbolik von Körperbewegung und Klang interpretierbar bzw. in einem möglichst engen Rahmen übersetzbar zu machen.
Zu diesem Zweck werden neben Koch-Grünbergs Ausführungen und Medien die Beschreibungen und Analysen weiterer bisheriger Forschungen sowie die eigenen Erfahrungen und Reflexionen im Feld und am Schreibtisch unter Zuhilfenahme von Audio- und Videoaufnahmen verwendet. Hinzu treten heutige indigene Diskurse, die ein Bild skizzieren, das vereinzelte Interaktionen von Beziehungen und deren Qualitäten sowie Kontinuitäten und Brüche genauso aufzeigt wie die damit verbundenen Bedeutungsverschiebungen.

[5] Die Gran Sabana ist ein Hochplateau im Südwesten des heutigen Nationalstaates Venezuela.
[6] Bezüglich der Existenz von Schamanen und der damit verbundenen Praxis bin ich unsicher. Auf dem von mir in den Jahren zwischen 2005 und 2008 besuchten Gebiet soll es niemanden mehr geben, der dieses Ritual ausführen kann. Während meines letzten Aufenthaltes im Juli 2010 in Kamarata und Canaima erwähnten einige Informanten mir gegenüber, dass es in diesem Gebiet der Kamarakoto sehr wohl noch praktizierende Schamanen gäbe.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird zunächst der geographische Raum bestimmt, wobei es auf die Problematik der Gruppenzugehörigkeit und der sprachlichen Verwandtschaft einzugehen gilt. Danach werden der Forschungsstand und die verwendeten Begriffe näher betrachtet, woraus sich die Fragestellung formuliert.
Im zweiten Kapitel soll sich der Vorstellungswelt der Pemón-sprechenden Gruppen mittels der universalistischen Theorie des indianischen Perspektivismus angenähert werden, wobei die Differenz zwischen „Hören“ und „Sehen“ anhand der Darstellung und der Analyse des Heilungsrituals des Schamanen (Kapitel 3) und des Tanzgesanges *parishara* (Kapitel 4) im Mittelpunkt steht.
Im fünften Kapitel sind die durch teilnehmende Beobachtung zusammengetragenen Daten zu den Performanzen des *areruya* und *cho'chiman* sowie die Aufführungskontexte der *aguinaldo pemon* beschrieben.
Im darauf folgenden Teil (Kapitel 6) werden diese Daten ausgewertet und interpretiert, wobei erste Analogien aus den Kapiteln zum Heilungsritual (Kapitel 3) und zum *parishara* (Kapitel 4) im Vergleich einfließen.
Im siebten und achten Kapitel erfolgt die Analyse der Ritualgesänge von *areruya* und *cho'chiman*, um Aussagen über die Struktur der Lautlichkeit zu treffen. Die musikalische Analyse basiert in Anlehnung an den indigenen Diskurs auf der Interaktion zwischen Sprache und Intonation. Zum näheren Verständnis habe ich zwei Klassifikationssysteme entwickelt. Das Erste zeigt eine Annäherung an die Beziehung zwischen der Verszeile und der Phrase. Das zweite System dient zum Verständnis der Beziehung zwischen dem „Syntagma“ als strukturell kleinste sprachliche Unterteilung und der „Subphrase“ als analoge melodisch kleinste Einheit.
Im Anschluss an diese Analyse werden im neunten Kapitel einzelne vergleichbare Performanzen wie die *aguinaldo pemon* und Teilgesänge des *parishara* mit den Erkenntnissen aus der Analyse dieser *orekoton*[7]-Teilgesänge in Beziehung gesetzt.

[7] *Orekoton* bzw. *orekok* (es gilt immer der Plural) ist abgeleitet von „holy ghost“ (Armellada 2007: 141). Er gibt diese Bezeichnung auch für den Ritualleiter an. Die Begriffe „Seele“ und „Herz“ werden ebenfalls mit diesem Terminus in Verbindung gebracht. Nach meinen Erfahrungen werden alle Partizipanten unter diesem Begriff zusammengefasst. Das gilt für die übernatürlichen Agenten, wie z. B. San Miguel, San Rafael sowie verstorbene und lebende Ritualleiter genauso wie für alle weiteren Anwesenden in der *cho'chi*.

Es folgt die Darstellung der Prozesse der Transformation, die sich mit dem Begriff der „Appropriation“ (Kapitel 10) erklärbar machen lassen. Im letzten und abschließenden elften Kapitel sind die Ergebnisse der Performanzen in Beziehung zur Ontologie der Pemón zusammengefasst, woraus sich Ableitungen über zu beobachtende Kontinuitäten und Diskontinuitäten interpretieren lassen.

1.1 Hinweise und Methode

Dieser Arbeit sind zwei Anhänge sowie eine CD-Rom beigelegt. Anhang 1 enthält alle Abbildungen und Tabellen. In Anhang 2 sind die Transkriptionen der *aguinaldo pemon*, der *areruya*-, *cho'chiman*- und *parishara*-Teilgesänge abgebildet.

Zur Analyse werden die Gesänge von *areruya* und *cho'chiman* in einzelne Teilgesänge untergliedert. Der Schnitt erfolgt vor dem Beginn der ersten Phrase des jeweils folgenden Teilgesangs. Die Aufnahmen der *aguinaldo pemon*, die innerhalb der Rituale gespielt werden, sind ebenfalls geschnitten, da sie meist ineinander übergehen. In der Gesamtbetrachtung zur Dynamik des Rituals werden jedoch alle Teilgesänge als Einheit gesehen.

Die Betitelung ist fortlaufend, wobei alle Teilgesänge mit „TB“ (Tonbeispiel) gekennzeichnet sind. Das entspricht den Titelangaben auf der beiliegenden CD. Hier sind auch Videobeispiele (VB) enthalten.

In Anhang 2 ist zumeist auf einer Seite ein kompletter Teilgesang dargestellt. Auf der linken Seite befinden sich die Informationen zum Aufnahmeort und zum Datum sowie die Angaben zu den Sängern und Musikern (bzw. *ipukenak*), zur Skala, Harmonie (*cuatro*[8]) sowie zum Bezugston, zur Geschwindigkeit (bpm) und zum musikalischen Aufbau unter der Verwendung einzelner Phrasenbezeichnungen (A, B, C, D, usw.).

[8] Das *cuatro* ist ein Gitarre mit vier Saiten.

Zur Annäherung an das Verständnis der musikalischen Praxis der Pemón habe ich das von mir aufgenommene Material transkribiert. Die musikalische Transkription dient lediglich als Hilfestellung zur Wahrnehmung des klingenden Materials. Der Schwerpunkt liegt vor allem auf der musikalischen Gestalt.

Es sind hier nur Auszüge dargestellt und grob vereinfacht. Gesungen wird bei den meisten Aufnahmen im Chor. Nur die Beispiele zum *parishara* weichen davon ab. Frauen und Männer singen zumeist parallel im Abstand einer Oktave, was in den Transkriptionen vernachlässigt wird. Auch singt der Ritualleiter zuweilen allein, fügt Fermaten ein oder kürzt die letzte intonierte Silbe seines Vortrages. All diese Besonderheiten sind schon aufgrund der Fülle des Materials nicht berücksichtigt worden.

Im Mittelpunkt steht die Beziehung von Text und Melodie. So entspricht dem musikalischen System der Phrase das textliche Erfassen einer Verszeile. Die Verszeile untergliedert sich zum überwiegenden Teil in jeweils 2 Syntagmen[9]. Ein Syntagma entspricht der musikalischen Zuordnung einer Subphrase. Demnach gliedern sich auch die musikalischen Phrasen in jeweils 2 Subphrasen.

Weitere Lesarten der Transkription sind:

Großbuchstaben (A, B, C, usw.)	Kennzeichnen eine Phrase (Melodie) und die zugehörige Verszeile (Text).
Kleinbuchstaben (a, b, c, usw.)	Kennzeichnen eine Subphrase (Melodie) und das zugehörige Syntagma (Text).

Arabische Zahlen (1, 2, 3, usw.)	Kennzeichnen eine Verszeile oder ein Syntagma. Wenn die Verszeile den gesamten Teilgesang über unverändert wiederholt wird, gilt die Nummerierung auch für die gesamte Verszeile und die darin enthaltenden Syntagmen, unabhängig von den Subphrasen (Melodie). Werden die Syntagmen anderweitig wiederholt, ist auch jedes einzelne Syntagma entsprechend beziffert.
Lateinische Zahlen (I, II, III, usw.)	Kennzeichnen Strophen. Diese können sich aus der Wiederholung verschiedener Verszeilen zusammensetzen.

[9] Den Begriff „Syntagma“ verwende ich zur Beschreibung von einer durch Segmentierung gewonnenen strukturierten, jedoch unklassifizierten Folge von sprachlichen Ausdrücken, die aus Lauten, Wörtern, Wortgruppen, Teilsätzen oder ganzen Sätzen bestehen kann (Bußmann 1990: 765).

Kleinbuchstaben mit hochgestellten Zahlen (a^1, a^2; b^1, b^2; c^1, c^2, usw.)	Kennzeichnen die Variation einer Subphrase (Melodie) bei Wiederholung eines bereits intonierten Syntagmas.
Markierungen von Kleinbuchstaben mit hochgestellten Stern (a*, b*; a^1*, b^1*, usw.)	Kennzeichnen eine Subphrase oder die Variation einer Subphrase bei anderem Syntagma. Das heißt, es werden mehrere verschiedene Syntagmen über dieselbe Melodie gesungen. Diese Kategorie ist *fuzzy*, da nicht alle Charakteristika berücksichtigt werden können. Das Sternsymbol steht für mehr als ein Syntagma, was in einer melodischen Subphrase intoniert wird. Es können demnach zwei, drei und auch mehrere sein.
Kleinbuchstaben mit Apostroph (a', a'', usw.)	Sind Besonderheiten, hier werden Subphrasen wiederholt, bei denen sich nur der Text ändert. Wird diese Markierung im Folgenden nicht wiederholt, wird der zuletzt verwendete Text beibehalten.
Groß- oder Kleinbuchstaben mit hochgestellten Minus- oder Pluszeichen (C^-, a^-, b^{1+}, c^{1*+}, usw.)	Kennzeichnen Verkürzungen oder Verlängerungen von Syntagmen oder Verszeilen, was auch eine entsprechende Verlängerung bzw. Verkürzung der Melodie bedeutet.

In der linken Spalte der Transkriptionen in Anhang 2 werden die jeweiligen Phrasen aufgelistet. Dabei wird jede Wiederholung berücksichtigt. Textveränderungen werden entweder durch die Angabe der jeweiligen Verszeile oder der jeweiligen Strophe wiedergegeben. Diese steht bei der Wiederholung der gesamten Periode vor der Phrasenangabe. Wird nur eine Phrase wiederholt und es wechselt die Verszeile bei der jeweiligen Phrase, ist die Verszeile in Klammern vor der Periode angegeben (z. B. (1)A , (1)B, usw.).

Die Verszeilen- und Strophenangaben bei der musikalischen Transkription dienen zur Orientierung. Komplexere Kombinationen zwischen Musik und Text sind durch Strukturmodelle wiedergegeben. Hierbei werden die Phrasen bzw. die einzelnen Subphrasen in den oberen Zeilen notiert. In der linken Spalte wird die Anzahl der Periodenwiederholungen angegeben. In den rechten Spalten werden die entsprechenden Verszeilen oder auch nur einzelne Syntagmen ausgewiesen. Auch hier ist zu beachten, dass das Strukturmodell die genauen Angaben enthält.

Wie aus der Transkriptionslegende zu entnehmen, zeigt der verwendete Index (a, b, c, d, e) ein Syntagma in der jeweiligen Subphrase an. Wird das Syntagma, also der Text beibehalten und es ändert sich die Melodie, wird dies durch eine hochgestellte arabische Ziffer angezeigt. So z. B. verweist die Bezeichnung a^1 auf das verwendete Syntagma, die hochgestellte Nummer verweist auf die jeweilige musikalische Variation des Syntagmas. An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass dieser Index von der Ebene des Textes ausgeht. Die melodische Ebene ist zweitrangig.

Ändern sich Melodie und Text, wird ein weiterer Index eingeführt, also b oder c usw. Bei dieser Unterscheidung gibt es natürlich Elemente, die schwierig einzuordnen sind. So kommt es vor, dass die Melodie einer Subphrase direkt aufeinander folgend wiederholt wird, das Syntagma jedoch wechselt. In diesem Fall verweist ein Apostroph (') auf eine solche Form der Phrasenbildung.

Auch kommt es vor, dass Syntagmen sehr ähnlich sind, so tritt eine Unterteilung hinsichtlich einer Übersichtlichkeit zurück. In diesem Fall verwende ich Zeichen, die auf eine Verlängerung oder Verkürzung eines Syntagmas hinweisen.

Die Verlängerung eines Syntagmas ist zum Beispiel das Hinzufügen eines Wortes. Es ändern sich eigentlich das Syntagma und die musikalische Form des Syntagmas bzw. der Subphrase. In der Darstellung erhält das neue Syntagma auch eine neue Bezeichnung. Das Tonbeispiel 79 zeigt eine solche Verlängerung. Dreimal wird das Syntagma: *epüreman pai man* (wir müssen beten) gesungen, erst bei der letzten, vierten Wiederholung wird ein *uwi* (Bruder) angehängt. Die geringfügige Änderung des Syntagmas bzw. der Subphrase wird durch ein Pluszeichen (+) markiert.

Die Verkürzung eines Syntagmas ist dann zu erkennen, wenn bei einer Wiederholungsform ein Wort nicht gesungen wird, was ebenso wie die Verlängerung die musikalische und auch die textliche Form beeinflusst. Um jedoch noch auf einen Bezug zu verweisen, wird die Subphrasen- und Syntagmabenennung hier mit einem Minuszeichen (-) gekennzeichnet. Als Beispiel dient das Tonbeispiel 94. Hier entfällt bei der letzten Wiederholung des Syntagmas: *Tarikiran setai*. (Ich hörte Tarikiran) die Verbform *setai* und es wird nur *Tarikiran* wiederholt.

Um eine übersichtliche Darstellung im Rahmen der Periodenbildung zu erreichen, wird in den Transkriptionen auf die Angabe der Wiederholung der Subphrasen

verzichtet und sich auf die Darstellung der Phrasenwiederholungen begrenzt. Da sich jedoch die Grundstruktur einiger Teilgesänge auch über eine ungerade Anzahl verschiedener Subphrasen ergeben kann, unabhängig davon, ob verschiedene Syntagmen (abc) oder Variationen von Subphrasen (a,a^1,a^2 usw.) die Differenz ausmachen, kennzeichnet ein hochgestelltes Minuszeichen ($^-$) die Verkürzung der Phrase. So bedeutet z. B. AB^-, dass es sich um drei Subphrasen handelt. Die Phrase B ist demnach mit der jeweiligen Subphrase identisch.
Doch wie bei jedem System gibt es auch Überlappungen und Ähnlichkeiten, die eine Zuordnung erschweren, so zum Beispiel das Tonbeispiel 74. Die als Indexe fungierenden Zeichen für die Analogie von Subphrase und Syntagma d^1 und c^1 zeigen keine Unterschiede bis auf die zusätzliche Silbe in c^1, die aus der Viertel in d^1 zwei Achtel werden lässt. Hier gilt es jedoch zwischen der Perioden- und der Phrasenbildung zu unterscheiden. Die Bezeichnung wird im selben Fall aufgrund des wechselnden Syntagmas vorgenommen.

Die Sprachtranskriptionen sind mit Schwierigkeiten verbunden. Es besteht zurzeit kein verbindliches Transkriptionssystem. Koch-Grünberg (1916, 1917, 1923, 1928) transkribiert Begriffe der indigenen Sprachen nach genauen linguistischen Vorgaben seiner Zeit, was häufig zu komplex zu lesenden Zeichensymbolen führt. Armelladas (1981, 2003) Aufzeichnungen sind sehr der spanischen Sprache angepasst, was ebenfalls zu Verwirrungen führen kann. Auch trennt er die einzelnen Dialekte nicht, was ein Problem bei der Erfassung seines Nachlasses darstellt. Er bevorzugt das Taurepán.
Für diese Arbeit ist zu betonen, dass zwischen gesungener Sprache, auch in diesem Fall als „Ritualsprache“ zu bezeichnen, und gesprochener alltäglicher Sprache zu unterscheiden ist. Für letztere gilt, dass in der Regel, wenn nicht durch Akzent anderweitig markiert, die letzte Silbe betont ausgesprochen wird. Sprachpausen werden durch ein Apostroph markiert (z. B. cho'chiman).
Derzeit beschäftigt sich eine Arbeitsgruppe, bestehend aus Indigenen, Missionaren und Wissenschaftlern, mit der Vereinheitlichung der Dialekte zu einer Schriftsprache des Pemón. Die Probleme der Spracherfassung können an dieser

Stelle nicht ausführlich besprochen werden. Die wichtigste Abgrenzung zur bisher gängigen Schreibweise, die auf Cesáreo de Armellada beruht, ist eine nähere Orientierung an der gesprochenen Sprache. Zu den Schwierigkeiten gehört die genaue Ausdifferenzierung der einzelnen Dialekte. So wird dem Taurepán mehr Beachtung zuteil als dem Kamarakoto und dem Arekuná. Dennoch halte ich es für sinnvoll, besagtem System zu folgen, da verschiedene Schreibweisen eher zur Verwirrung führen, als zur Erklärung beitragen.
Im Rahmen der Transkriptionen arbeitete ich mit Balbina Lambós zusammen. Sie ist in dieser Kommission tätig und legt aus ihrer Perspektive großen Wert auf die formale Einheit der geschriebenen Pemón-Sprache. Zu bemerken sind, gerade für Leser von Armellada, einige grundlegende Differenzen.
So wird in dieser Arbeit kein *l*, sondern *r* verwendet, wie es auch Koch-Grünberg bevorzugt (z. B. *areruya* und nicht *aleluya*). Die Vokale *ue* werden ähnlich wie im Deutschen mit *ü* markiert, was den Vorgaben der Kommission entspricht. Wortanfänge, die Armellada mit *u* kennzeichnet, werden mit *w* geschrieben (z. B. *Wonkén* und nicht *Uonkén*). Es wird ausschließlich *k* und nicht *c* verwendet (z. B. *Kamarakoto* und nicht *Camaracoto*).

Zur Schreibweise von Begriffen in der Pemón-Sprache ist zu beachten, dass die letzte Silbe im Pemón zumeist betont wird. Die indigenen Vertreter der Sprachkommission legen Wert darauf, dass hier kein Akzent geschrieben wird. Ausnahmen, die auf der vorletzten Silbe betont werden, sollen jedoch mit Akzent gekennzeichnet werden. Demnach habe ich auf eine Markierung mit Akzent auf der letzten Silbe in Regelfällen verzichtet. Ausnahmen sind häufig verwendete Begriffe wie die Bezeichnung von Gruppen und Orten, so z. B. „Pemón, Taurepán“ oder „Kavanayén“. Diese Termini schreibe ich zum einen am Wortanfang mit Großbuchstaben und zum anderen mit Akzent auf der letzten Silbe, wie es im Spanischen die Regel ist. Ist die Betonung auf der vorletzten Silbe, wird in diesem Fall auch von einer Verwendung des Akzents abgesehen, z. B. „Kamarakoto“.
Alle anderen Begriffe des Pemón sind grundsätzlich am Wortanfang mit Kleinbuchstaben versehen und kursiv notiert. Im Falle einer Betonung auf der

vorletzten Silbe bei nicht so häufig verwendeten Wörtern wird dies mit Akzent angegeben, z. B. „kashíri“. Kurze Pausen bei der Aussprache sind mit einem Apostroph notiert, z. B. „cho'chiman“.
Die Liedtexte sind auf Pemón notiert und sinngemäß ins Spanische und danach ins Deutsche übertragen. Bei der Orthographie des Pemón habe ich mich an den derzeitigen Stand gehalten.

ü	ähnlich dem Deutschen *ü*
s	weiches *s* zwischen Vokalen, z. B. *tüse*
ö	ähnlich dem Deutschen *ö*
r	ist immer weich, ähnelt stark dem *l*
b	ist zum Teil p, je nach Region
ch	ähnlich dem deutschen und französischen ch, je nach Region auch schärferes *s*, z. B. *cho'chi* oder *sochi*
k	klingt nach n wie *g*
d	wechselt häufig in *y*, *Kavanadén* oder *Kavanayén*
t	wird nach n häufig wie *d* ausgesprochen, *entana* oder *endana*
'	Kennzeichnet kurze Sprachpausen, (nur bei gesprochener Sprache, nicht beim Gesang anzutreffen)
()	Klammern dienen zur Darstellung von ästhetischen Klangphänomenen.

Die Mehrzahl des untersuchten Materials ließe sich im 2/4 Takt notieren, da die erste Zählzeit akzentuiert wahrzunehmen ist. Bei den traditionellen Gesängen des *parishara* gibt das *warunka* (*kewei*)[10] den Takt bis auf einige Ausnahmen an. Im *cho'chiman* und *areruya* bestimmt die Betonung des Fußaufschlags den Rhythmus. Da es aus der Perspektive der Pemón keine Notationsvorstellungen gibt, habe ich auf Taktstriche verzichtet. Die untere Notationslinie enthält demnach entweder die Perkussion des Fußaufstampfens oder des Aufschlagens mit dem Idiophon. Die Anschlagstechnik des *cuatro* zeigt die eindeutige Tendenz eines 2/4 Taktes.

[10] Vgl. Kapitel 4.1

Um die musikalischen Charakteristika miteinander vergleichen zu können, werden alle Melodien auf den Bezugston f hin transponiert. Die Angabe des Originalbezugstones und die Formen der ansteigenden und absteigenden Höhe des Bezugstons finden sich zum einen bei den Transkriptionsinformationen zu jedem Teilgesang und zum anderen in den Tabellen 6 und 7.

Bei einigen Gesängen variieren die Silbenanzahlen der Verszeilen in den entsprechenden Motiven. Wird bei einer Verszeile eine Silbe eingeschoben, halbiert sich der Notenwert. Um jedoch beide Notenwerte für die jeweilige Verszeile wiederzugeben, werden Haltebögen verwendet. Diese beziehen sich dann auf die Verszeilen, bei den die längeren Notenwerte vorkommen. Die Halbierung dieser Notenwerte zeigen die entsprechenden Silben, und die Haltebögen sind zu ignorieren.

Die Syntagmen bzw. Subphrasen bilden die Verszeile bzw. die Phrase, die innerhalb der Periodenbildung zu beachten ist. Eine Charakteristik zur Bestimmung des Syntagmas wird der Rhythmus und die Melodie. Sprachrhythmus und Körperbewegung verschmelzen zu einer Einheit, die neben der melodischen Grundcharakteristik die Subphrase formen.

Dabei gilt es zwischen Teilgesängen zu unterscheiden, die im Rahmen des Rituals in verschiedener Weise aufgeführt werden. Die Performanz eines Teilgesanges ist abhängig von seiner Position innerhalb der Ritualphase. Während die Gesänge in der zweiten und fünften Phase meist Kombinationen sind, da der *ipukenak* die Freiheit der Improvisation mit fest gefügten Komposita besitzt, ist die analoge Ausführung von Fußstampfen und sprachlicher Akzentuierung in den anderen Phasen hörbar.

Das betrifft vor allem die dritte Phase, die Charakteristika eines 2/4 Taktes für die binär kategorisierten Teilgesänge bzw. ein ¾ Takt für die als ternär (TB 73, 77, 78, 83, 97) einzustufenden Teilgesänge aufweisen, wobei in beiden Fällen auf der ersten Zählzeit der Akzent zu hören ist, der durch das Fußaufstampfen erzeugt wird.

Die Kategorisierung in Subphrasen beruht, wie bereist ausgeführt, auf syntaktischen Einheiten (Syntagma), die auch formale Charakteristika aufweisen. Wichtigste klangliche Merkmale sind hierbei das Metrum und die Silbenverteilung. Ein

Syntagmaende besteht neben der syntaktischen Einheit auch auf der rhythmischen Markierung. Bis auf nur wenige Ausnahmen schließt ein Syntagma immer mit einer Pause, einer Halben oder Viertel.

Die musikalischen Transkriptionen geben die Ebenen der Pausen, Halben und Viertel als Tondauer der letzten Silbe nicht exakt wieder. Bei den Wiederholungen einzelner Phrasen in den jeweiligen Periodenwiederholungen werden mal Pausen gelassen oder die Silbe wird länger gesungen, so dass je nach Pausenlänge Viertel und Halbe entstehen. Die Charakteristik bezüglich der Differenzierung der syntaktischen Einheit als musikalisches Stilmittel ist jedoch erkennbar, ob Pause oder verlängerter Notenwert.

Die Einteilung nach Phrasenlänge zeigt eine Bandbreite von 6 bis 32 Achteln pro Phrase, wobei der Bezug zur Achtelnote die kleinste analysierte Einheit bildet, die die Pausen mit einschließt. Eine weitere Untergliederung in gelegentlich auftretende Sechzehntel wäre zu unübersichtlich. Innerhalb dieses Analyserahmens haben beim *areruya* 36 % eine Phrasenlänge von 16 Achtel und 25% im *cho'chiman*, 32% im *areruya* und 19 % im *cho'chiman* von 20 Achtel, 10% im *areruya* und 20% im *cho'chiman* von 24 Achtel und 7% von 12 Achtel im *areruya* bzw. 6% im *cho'chiman* als Grundeinheit. Die kleinsten Phrasen sind eigentlich Subphrasen, die zur Übersichtlichkeit der Darstellung der Repetition (Aufbau) als Phrasen bezeichnet werden, da sie auch nur einzeln wiederholt werden. Hierzu ist ebenfalls das Minuszeichen als Hinweis für eine verkürzte Phrase eingeführt.

Bei den ternär notierten Tonbeispielen bietet sich die Viertelnote als kleinste zu analysierende Grundeinheit an. Als Orientierung ist die Fußbegleitung im ¾ Takt notiert. Die metrische Untergliederung zeigt innerhalb der Zeitbeziehung des Erklingens der einzelnen Silben auch kleinere Notenwerte, die jedoch für eine Bestimmung des metrischen Grundmusters zu Gunsten der Übersichtlichkeit vernachlässigt wurden.

Die Tonbeispiele 78 und 97_B_C_D basieren auf 12 Viertel, die sich in jeweils zwei Subphrasen aufteilen, die wieder jeweils 6 Viertel umfassen. Tonbeispiel 73_B_C zeigt 8 Viertel in der ersten Subphrase und 7 in der zweiten, 77_B_C und

83_A haben 9 Viertel in der ersten und 6 in der darauf folgenden. 97_A hat 12 Viertel in der ersten und nur 3 Viertel in der zweiten. Die längsten ternären Phrasen umfassen 18 Viertel, die sich in 11 und 7 Viertel in 73_A, 12 und 6 Viertel in 83_B_C sowie dreimal 6 Viertel in 77_A aufteilen.

Die Interaktion der Verszeile mit der Phrase basiert auf der Kombination verschiedenster Repetitionsformen von Subphrasen und zugehörigen Syntagmen sowie vor allem auf den melodischen Variationsformen der Subphrasen, wobei die zugehörigen Syntagmen konstant bleiben. Ein Unterschied bei der Darstellung von gesprochener und gesungener Sprache veranschaulicht der Terminus *„Püre“*. Da das *„ü“* nicht gesungen wird, ist in der musikalischen Transkription nur ein Notenwert dieser eigentlich zweisilbrigen Wortkonstruktion zugeordnet worden.

Exkurs zum Begriff - *fuzzy*

Für die zur musikalischen Analyse erarbeiteten Klassifikationssysteme verwende ich für schwer einzuordnende Phänomene den Begriff *fuzzy*. Hier orientiere ich mich an der Logik als *fuzzy*[11] von Zadeh (1965, 1996), welche u. a. Snoek (2006) bei der Analyse von Ritualtheorien einführt.

Die grundsätzliche Annahme beruht auf "Fuzzy Sets":

> *A Fuzzy Set is a class of objects with continuum of grades of membership (characteristics) function which assigns to each object a grade of membership ranging between zero and one. The notions of inclusions, union, intersection, complement, relation, convexity, etc., are extended to such sets, and various properties of these notions in the context of fuzzy sets are established.*
>
> (Zadeh 1996:19)

Eine Art von „Fuzzy Set“ sind polythetische Klassen (Snoek 2006: 4). Diese haben verschiedene Grenzen, da sie auf Charakteristika beruhen, die präsent oder eben nicht präsent sein können. Polythetische Klassen sind das Gegenteil von

[11] Logik als *fuzzy* (engl. für: „verschwommen“, fuzzy logic, fuzzy theorie „verschwommene Logik“) ist eine Erweiterung der klassischen Logik und Mengenlehre, indem anstelle der klassischen („scharfen“) Wahrheitswerte 0 („falsch“) und 1 („wahr“) beliebige Zahlen des reellen Einheitsintervalles als („unscharfe“, „kontinuierliche“) Werte zugelassen sind, so dass eine Darstellung und Verarbeitung unpräziser Informationen möglich ist. (Brockhaus 1996, Bd. 8: 88)

monothetischen Klassen. So ist eine Klasse monothetisch, wenn jedes Mitglied der Klasse alle Charakteristika besitzt, die diese Klasse als ein Ganzes definieren, was bedeutet, das auch jedes Charakteristikum von jedem Mitglied besessen wird. Eine Klasse ist polythetisch, wenn alle Mitglieder der Klasse eine hohe, aber unspezifische Anzahl eines Sets von Charakteristika haben, die in der Klasse als Ganzes erscheinen. Jedes dieser Charakteristika wird zu einer hohen Anzahl von diesen Mitgliedern besessen. Nicht jedes dieser Charakteristika hat jedes der Mitglieder einer Klasse, wenn es völlig polythetisch ist (Snoek 2006: 4f.).

Diese Unterteilung ist auch auf weitere Darstellungen von Charakteristika und Klasseneinteilungen übertragbar. Unabhängig von mathematischen Termini begründet diese Herangehensweise die Verwendung von Ausdrücken wie "häufig" oder "oft" bei der Beschreibung und Analyse.

Gerade bei der Formanalyse von Klangäußerungen wird auf dieses Begriffssystem zurückgegriffen, aber auch bei der Betrachtung von Beziehungen und Rahmensetzungen einzelner Performanzen.

Es soll jedoch nicht impliziert werden, sich in Verschwommenheit bzw. Unklarheit aufzulösen, sondern vielmehr möglichst strukturiert jene Äußerungen zu erfassen, die nicht unbedingt im Widerspruch stehen und deren Charakteristika eben nicht einer monothetischen Klasse zuzuordnen sind. Die Ergebnisse nehmen unter Berücksichtigung von Unschärfen und Überlappungen dennoch Positionen ein.

1.2 Die Bewohner der Gran Sabana

Ein Indianer öffnet die Tür des "Gründers" der Siedlung Santa Elena de Uairén (Peña) und geht durch das Haus zum Hintereingang, durch den er das Haus wieder verlässt. Nach einigen Wochen öffnet er die Tür des Hintereinganges, durchquert wiederum den Flur des Hauses und verlässt es diesmal durch die Vordertür. Über die Jahre wiederholt sich diese Aktion, bis eines Tages der „Hauseigentümer" fragt, wieso der Indianer durch sein Haus geht, worauf dieser die Gegenfrage stellt, wieso er denn das Haus auf seinem Weg erbaut hätte.

(Tagebuch 09/09 – Suciña Gordon Smith)

Diese Geschichte erzählte mir Suciña[12], die ich nach dem Gebiet der Arekuna und dem Umgang mit den nationalen Grenzen aus indigener Perspektive gefragt hatte. Diese Grenze ist bis heute eine virtuelle Grenze, die nicht einmal auf den Landkarten geklärt werden kann, was der politische Konflikt zwischen Venezuela und Guyana zeigt.

Zwar spielt im indigenen Diskurs diese Grenze eine politische Rolle hinsichtlich der Kommunikation mit Vertretern des Nationalstaates, intra- und interethnisch ist sie jedoch unbedeutend. Die Verwandtschaftsbeziehungen werden ebenso gepflegt, wie die alten traditionellen Wege benutzt werden. Als Beispiel seien die Beziehungen zwischen San Rafael de Kamoirán und Pürima ins Feld geführt. Die Bewohner beider Orte sind vorwiegend Pemón-Arekuna. Die Repräsentation des Nationalstaates Guyana manifestiert sich anhand zweier Polizisten in Pürima, die Angehörige der Pemón-Arekuna sind. Die letzte *acabala* (Militärkontrolle) des venezolanischen Militärs ist in Luepa, weit entfernt vom alten „Handelsweg" der Pemón, wo inzwischen eher Benzinfässer von Venezuela nach Guyana transportiert werden als die Reibebretter der Yekuana, die jedoch als Handelsware nicht gänzlich verschwunden sind.

Die nationalstaatliche Grenze zu Brasilien ist ebenfalls aus indigener Perspektive kein sonderliches Hindernis. Während venezolanische Staatsangehörige einen gültigen Pass besitzen müssen, um nach Brasilien zu gelangen, bewegen sich die Indigenen relativ frei. Zum einen ist in der *cedula* (Personalausweis) die ethnische

[12] Suciña Gordon Smith (35, Pemón-Arekuna, Abb. 8) kommt aus Araima und lebt seit einiger Zeit zwischen Santa Elena de Uairén und Berlin.

Zugehörigkeit vermerkt, die einen gewissen Bewegungsfreiraum garantiert. Zum anderen besitzen viele Indianer bis zu drei Pässe, also jeweils einen aus dem Territorium des Dreiländerecks. Das Mitführen von Dokumenten ist im Grenzraum zwischen Venezuela und Brasilien notwendiger als zu Guyana. So ist diese Grenze durch eine asphaltierte Straße verbunden. Diese Verbindung nutzt der venezolanische Staat zur Kontrolle von Reisenden und Gütern. Besonderes Interesse gilt der Ausfuhr von Gold und Diamanten. Aus diesem Grund gibt es auch vermehrte militärische Kontrollen im Territorium zwischen nationaler Grenze und der unteren Grenze des Nationalparkes *Canaima,* da sich in diesem Gebiet Gold- und Diamantenminen befinden.

Dessen ungeachtet überqueren die Indigenen auch die nationale Grenze zwischen Venezuela und Brasilien, was auf die traditionelle Lebensweise zurückzuführen ist. Die Pemón bevorzugen, im Hochplateau der Savanne zu siedeln und im angrenzenden Tiefland ihre *conucos* zu bestellen. So bewegen sie sich fast täglich zwischen beiden Ländern. Die geologische Grenze zwischen Savanne und Regenwald ist anhand der Wasserscheide erkennbar, die den Bezugspunkt zur Errichtung der virtuellen nationalen Grenze bildet.

Ethnonym und Lokalisierung

Die heute von den Bewohnern der Gran Sabana verwendete Selbstbezeichnung "Pemón" bedeutet "Mensch" und ist in der Literatur erstmalig bei Armellada (1943:15f.) als Oberbegriff der drei Gruppen der Arekuna, Taurepán und Kamarakoto anzutreffen[13]. Die Unterscheidung ergibt sich aus einer territorialen Abgrenzung und den geringen sprachlichen Differenzen auf dem Gebiet der Gran Sabana und der umliegenden Tieflandregionen Venezuelas, Guyanas und Nordbrasiliens.

Die Ethnonyme sind nicht immer eindeutig. Koch-Grünbergs Kategorien der indigenen Selbst- und Fremdbezeichnung stimmen nicht oder nicht mehr mit den

[13] Zum Ethnonym „Pemón“ siehe auch Kapitel 2.1.

heutigen überein[14]. Gillin (1948:805) lokalisiert das bis 1943 nicht klar abgegrenzte Ethnonym und das damit verbundene konstruierte Territorium der Arekuna sehr weit im Süden Guyanas. So gibt er für das Gebiet dieser Gruppe die Koordinaten der nördlichen Breite von 4° und der westlichen Länge von 62° an, obwohl er den Mazaruni (Quellregion des Flusses: lat. 5° 50', long. 60° 55') als Bezugspunkt ins Feld führt. Im Gegensatz dazu lokalisiert Koch-Grünberg die Arekuna westlich und nordwestlich vom Roraima (Koch-Grünberg 1917:36).

Butt Colson (1994:5) fasst die zur Sprachgruppe der Kariben zählenden Pemón gemeinsam mit den Kapón als „Circum Roraima People“ zusammen. Zu den Pemón zählt sie die Arekuna, Taurepán, Kamarakoto sowie die Makuxí. Den Kapón ordnet sie die Akawaio[15] und Patamona zu. Damit umgeht sie die Einbeziehung konstruierter Nationalstaaten. Sie orientiert sich eher an Sprachverwandtschaft und verweist auf den hohen Grad der Migration aufgrund von Handels- und Verwandtschaftsbeziehungen.

Abreu de Azevedo (1995:13) führt 1994 eine Feldforschung zum *areruya* in Serra do Sol durch, einem Dorf in der Nähe des Roraima auf der Seite des brasilianischen Nationalstaates. Sie verwendet den Ausdruck „Kapón“ für die Bewohner, die in Brasilien auch als Ingarikó bezeichnet werden.

Butt Colson (1983-84:81) leitet dieses Ethnonym „Kapón“ vom Ausdruck „kak“ für „Himmel“ ab, was mit der Endung „ e-pon“ „diese von“, als „die vom Himmel“ bedeutet. Abreu de Azevedo (1995:15) stellt bei ihrer Feldforschung fest, dass der Begriff Kapón genau wie Pemón für „Mensch“ bzw. „Person“ steht.

In der Gliederung nach Nationalstaaten werden die Makuxí[16] extern geortet. So schreibt Gillin (1948:808) ihnen die Savannen des südlichen Guyana und der

[14] Koch-Grünberg kategorisiert den von ihm als Fremdbezeichnung wahrgenommenen Terminus "Arekuna" als Synonym der Eigenbezeichnung "Taulipáng". Auch sieht er die Kamarakoto als eine „Unterabteilung“ der Arekuna an, was auch Simpson so übernimmt (Koch-Grünberg 1917:36, Simpson 1940). Es handelt sich jedoch um drei verschiedene Gruppen. Im *Handbook of Southamerican Indians* übernimmt Gillin (1948: 805) diese Gleichsetzung von Arekuna und Taurepán. Ohne Angabe von Quellen verwendet er "Taulipáng" bzw. "Taurepáng" als Bezeichnung der Arekuná in British Guyana.

[15] Die Akawaio (auch: Acawai, Acawoio, Akawoio, Wacawai, Waica, Waika, Capohn, Kapohn, Capong, Kapong, etc.) gehören zur Sprachfamilie der Kariben, die während des 19. Jahrhunderts vor allem am Cuyuni und oberen Peroon Fluss siedelten (Gillin 1948:804). Schomburgk verwendet die Bezeichnung "Waccawai".

[16] Auch für diese Gruppe finden sich verschiedene Schreibweisen wie: Macushí, Makusi, Makuschí.

angrenzenden Gebiete Brasiliens (lat. 3°-4° N., long. 58°-61° W.) zu. Er belegt dies mit historischen Daten, indem er sich auf die Quelle von Caulin (1779, laut: Gillin 1948:808) bezieht, der die Gruppe im Jahre 1778 an beiden Seiten des Flusses Essequibo ortet.

Weitere erste schriftliche Berichte über ersten Kontakt mit dieser Gruppe stammen von Robert und Richard Schomburgk (1835-44). Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts liegen ihre Gebiete demnach zwischen den Flüssen Ireng, Tacutú und dem Rupununi im Grenzgebiet zwischen Brasilien und Guyana. Von dort aus erstreckt sich ihr Territorium bis zum Cotinga-Fluss und darüber hinaus zu beiden Seiten des Flusses Surumú sowie südlich davon in die Nähe der Wapixana am oberen Parimé-Maruá-Fluss. Auf der rechten Seite des unteren *Uraricuéra*, in der Nähe von der Mündung mit dem Tacutú-Fluss, finden sich einige gemischte Siedlungen mit den Wapixana, wozu auch Koimélemong zählt (Gillin 1948:809; Koch-Grünberg 1922:206ff.).

Im Rahmen der ethnologischen Kategorisierung werden die Pemón von Lindig und Münzel (1992:212ff.) in Anlehnung an Gillin (1948:799ff.) zu den Stämmen Guyanas gezählt. Dieses umfasst das nördliche Südamerika und wird im Nordosten vom Atlantischen Ozean begrenzt. Diese nördliche Abgrenzung der zu den zirkum-karibischen Stämmen gezählten Gruppen am Rio Orinoco verläuft von der Flussmündung des Rio Apure bis hin zum Atlantischen Ozean. Im Süden bildet der Amazonas von der Einmündung des Rio Negro bis zur Mündung die Grenze zum ost-südamerikanischem Waldland.

Das Guayana-Kulturareal wird nochmals in drei weitere geografische Zonen unterteilt, in die Küstenregion, in die sich weiter im Inneren des Landes befindliche Hochsavanne und das Amazonasgebiet (Gillin 1948:800).

Die westliche Abgrenzung der Guyana-Stämme verläuft in diesen Darstellungen vom rechten Flussufer des Orinoco hinauf bis zur Mündung des Apure in den Orinoco und im Südwesten von der Quelle des Rio Catrimani über den Rio Branco in den Rio Negro (Gillin 1948:799; Lindig, Münzel 1992:10).

Alain Fabre (2005:61) gibt für das Territorium der Pemón nur das Pacaraima-Gebirge an, wobei die nördliche Ausbreitung sich in Guyana befindet, mit dem Ort

„Paruima“ (Pürima). Dieses Gebiet wird von Arekuna und Akawaio bewohnt. In Brasilien finden sich laut Sampaio Silva (1991) noch Ansiedlungen, die von Makuxí, Ingarikó, Wapixana und Arekuna besiedelt werden. Des Weiteren leben dort neben den Makuxi nach wie vor auch Taurepán, deren Territorien sich bis zum oberen Rio Branco erstrecken, also zwischen Boa Vista und der Grenze zu Venezuela, wo auch die Reise Koch-Grünbergs ihren Anfang nimmt. Den Hauptanteil verzeichnen jedoch die Makuxí auf brasilianischem Gebiet.

Laut Thomas (1983) gehört zum Gebiet der Sprachgruppe der Pemón der Caroní im Gebiet um San Pedro de las Bocas, einschließlich der Mündungen der Flüsse Carrao, Urimán, Tirika und Icabarú über Karuay, Aponwao, Surukún und Kukenán, mit den Zuflüssen von Yuruaní, Uairén und Arabopo. Sie siedeln im Flussgebiet des Karún und am Antabarí, im Tal von Paragua und am Rio Paragua sowie unterhalb des Salto Uraima am Fluss Oris. Einige Gruppen leben oberhalb der Flüsse Kamoirán und Venamo im Grenzgebiet zu Guyana sowie im Tal von Cuyuní und El Dorado bis KM 88.

Berücksichtigt man die Nationalstaaten, so ist die territoriale Einteilung von Gutiérrez Salazar (2001:14) sinnvoll. Das Gebiet auf venezolanischem Territorium liegt zum großen Teil im Nationalpark Canaima und wird als Gran Sabana bezeichnet. Der von Salazar vorgeschlagenen Abgrenzung kann als Orientierung auch heute noch zugestimmt werden. So gibt er die Flüsse des Caroní und Apanwao als Grenze zwischen Kamarakoto und Arekuna als Ost-Westachse an und den südlichen Kukenán als Trennung des Arekuna-Territoriums vom Taurepán-Gebiet.

Diese territoriale Trennung ist nach wie vor zu beachten und spielt bei politischen Entscheidungen eine Rolle. In Interaktion mit den staatlichen Behörden und zentralen politischen Institutionen erfolgt die Aufteilung nach einzelnen Sektoren, denen die *capitánes generales* voran gestellt sind. Jedes Dorf hat hat einen eigenen *capitán* bzw. eine *capitana*.

Meine Feldforschung in Kavanayen, San Luis und San Rafael fand auf dem Gebiet der Arekuna statt. Auf Nachfragen erwähnten die meisten zunächst, dass sie sich zu den Pemón zählen, erläutern dann die Untergliederung des Ethnonyms "Pemón" in die bekannten Untergruppen und bestätigten die Unterscheidung nach geringen

sprachlichen Differenzen und nach den von ihnen bewohnten Gebieten. Ging es um die ethnische Zugehörigkeit in der Familie, wurde immer Bezug auf Mutter und Vater genommen, wobei sich die eigene ethnische Identitätszuweisung nach dem Gebiet des Wohnortes richtet. Im Falle meiner Gastfamilie ist der Großvater Raimundo ein Kamarakoto aus Kamarata[17], seine Frau eine Arekuna. Sein Sohn Diego bezeichnet sich zunächst als Pemón, dann als Arekuna mit der Bemerkung, dass sein Vater Kamarakoto sei, aus Kamarata stamme und auf dem Gebiet der Arekuna lebe. Dies habe ich beliebige Male bei verschiedenen Personen wiederholt angetroffen und dabei festgestellt, dass auch Arekuna, die auf Taurepán-Gebiet leben, sagen, sie seien Taurepán, weil sie eben schon recht lange dort leben.

Im nationalen Vergleich sei erwähnt, dass die Pemón mit ca. 6% die drittgrößte Ethnie innerhalb eines indigenen Bevölkerungsanteils von 1,5% im Bezug zur Gesamtbevölkerung Venezuelas bilden und demnach statistisch gesehen im Bereich der Warao (7,6%) liegen. Die stärkste Ethnie sind die Wayuu mit 53,4% der indigenen Bevölkerung. Laut Bericht des MSDS (Ministerio de Salud y Desarollo Social) in Kooperation mit der GTZ (Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit) aus dem Jahre 2002 beträgt die Anzahl der zu den Pemón gezählten Individuen ca. 19.000 Personen auf dem Territorium des heutigen Venezuela (Rivero 2002:21). Lindig und Münzel (1992) geben im Jahr 1985 nur 17.000 Angehörige der Pemón an, einschließlich der Makuxí.

[17] Die Angabe der Comunidad Kamarata am Fuße des Auyán-Tepuy war häufig der angegebene Referenzpunkt für das Gebiet der Kamarakoto.

1.3 Die Zeit der Eroberung - Ein einführender historischer Abriss

Das heutige Siedlungsgebiet der Pemón wird im 16. Jahrhundert von den europäischen Eroberern zunächst ignoriert. Die Spanier konzentrieren sich auf die eroberten Gebiete im Westen Südamerikas und machen keine ernst zu nehmenden Versuche, sich östlich des Orinoco auszubreiten. Die Gründung von San Thomé am Rio Orinoco war der symbolische Akt der Inbesitznahme und Kennzeichnung der Provinz Spanisch-Guyana. Erst in den Jahren von 1612 bis 1615 errichten die Portugiesen den Posten Pará am unteren Amazonas, um die zunehmenden Aktivitäten der Holländer und Engländer näher zu beobachten.

Diese Parteien breiten sich über die Flusslandschaft Guyanas mehr und mehr in indigenen Territorien aus und nehmen diese in Besitz. Das erschwert die Angriffe von Spaniern und Portugiesen. Die ersten englischen Abenteurer sind auf der Suche nach dem El Dorado und der sagenumwobenen Stadt Manao. So entsendet Robert Dudley eine Bootsmannschaft, die 16 Tagesreisen auf dem Orinoco zurücklegt. Walter Raleigh reist 400 Meilen auf diesem Fluss. Im Jahre 1596 navigiert Lawrence Keymis (1811) in den Gewässern des Amazonas-Deltas und an der Küste Guyanas bis zur Mündung des Orinoco. Ihm sind die ersten Angaben der dort ansässigen indigenen Gruppen sowie topografische Daten zu verdanken. Er fährt den Oyapock hinunter bis zum ersten Wasserfall und trifft auf Vertreter der Arawak. 1597 berichtet Leonard Berry von einer freundlichen Aufnahme bei den Indigenen an den Flüssen Oyapock, Maroni und Courantyne (Gillin 1948:817).

1604 gründet Charles Leigh die erste englische Siedlung am Oyapock. Es beginnt die Zeit der englischen und auch niederländischen Ausbeutung der Region.

Leigh's Kolonie wird nach seinem Tod 1605 verlassen und sein Platz von der Harcourt Kolonie im Jahre 1609 übernommen. Harcourt (1613) sind die ersten Berichte über „Sitten und Gebräuche“ der Gemeinschaften an der Küste zu entnehmen. Die Ausbreitung der Holländer nimmt mit der Errichtung einer Fabrik und eines Militärstützpunktes namens Groenewagen am Essequibo-Fluss an der

Mündung des Mazaruni-Flusses im Jahre 1616 zu. Eine weitere Fabrik gründen die Holländer am Berbice-Fluss im Jahre 1624.
Die Franzosen hingegen müssen zunächst starke Rückschläge ihrer Eroberung durch die große indianische Gegenwehr hinnehmen. Sie können sich dennoch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am Cayenne-Fluss festsetzen.
Engländer und Franzosen errichten um 1616 vermehrt Holzfabriken und Plantagen am rechten Ufer des Amazonas bis zur Mündung des Tapajós. Diese werden jedoch gegen 1624 auf Grund der Zunahme von portugiesischen Angriffen vom Pará aus wieder verlassen.
Portugiesische Aktivitäten beschränken sich in der Zeit von 1625 bis etwa in die Mitte des 19. Jahrhunderts auf allgemeine und vor allem missionarische Expeditionen ins Amazonasgebiet sowie auf die Gründung einiger Städte. Die Spanier auf der Seite des heutigen venezolanischen Guyanas treffen auf eine starke Gegenwehr durch die karibischen Stämme, die sich zum Teil mit Engländern und Holländern verbünden.
Im 18. Jahrhundert reduzieren die ersten Kapuziner Angehörige der Kariben am Orinoco, am unteren Carona und Caroní-Fluss. In derselben Zeit vereinbaren die Holländer mit den Akawaio Abkommen zur Sklavenjagd. Diese versklaven zumeist Angehörige von weit im Gebiet der Portugiesen unterhalb des Essequibo-Flusses ansässigen Stämmen. Diese Sklaven sind vermutlich später durch afrikanische Sklaven ersetzt worden, als die Zucker- und Reisplantagen an den Küstenregionen sich ausweiten.
Von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an migrieren Teile der indigenen Bevölkerung wegen der zunehmenden Plantagenwirtschaft ins Landesinnere. Da diese Gebiete nicht im Interesse der europäischen Eroberer liegen, beruhen die Beziehungen zwischen Eroberern und indigener Bevölkerung vornehmlich auf einer Handelsbasis (Gillin 1948:818).

Das Bild der heutigen Pemón ist von einem ländlichen und einem städtischen Leben geprägt. Schulz (2002) beschreibt den sozialen Wandel unter besonderer Berücksichtigung der Tourismusindustrie, die zunehmend in den letzten zwanzig

Jahren einen der größten Einflüsse in der sozialen Welt der Pemón ausübt. So haben neue Formen der monetären Verteilung auch Auswirkungen auf das Zusammenleben.

Die Tourismusindustrie nimmt in den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts sichtlich zu. Einer der Hauptgründe ist die Erweiterung der Bundesstraße 10 bis nach Santa Elena de Uairén (Akurima), die 1972[18] zunächst als Sandstraße der motorisierten venezolanischen Bevölkerung Zugang zum Gebiet der Pemón verschafft.

Eine Intensivierung des Verkehrsaufkommens bedeutete die Asphaltierung dieser Straße im Jahre 1989. Seitdem gilt die Gran Sabana für viele Venezolaner als beliebtes Ausflugsziel in der Weihnachtszeit und während der Semana Santa. Auch die internationale Tourismusindustrie ist im Wachstum begriffen. Wichtigste Ziele sind hierbei der Roraima und der Auyan Tepuy.

1.4 Exkurs zur Missionsgeschichte

Die ersten Missionare auf dem Territorium des heutigen Venezuela sind Franziskaner und Dominikaner, deren erste Siedlungen 1520 zunächst zerstört wurden. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablieren sich der Franziskaner- bzw. Kapuzinerorden.

Für das Gebiet der Pemón ist vor allem der Einfluss der Kapuziner festzustellen, die vom Vicariato de Coroní aus ihre Missionstätigkeit zu Beginn der 30-er Jahre des 20. Jahrhunderts auf dem Territorium der Pemón beginnen. Die protestantische Evangelisierung erfolgt über das Territorium des heutigen Nationalstaates Guyana[19] bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts.

[18] http://www.parkswatch.org/parkprofile.php?l=spa&country=ven&park=cenp&page=hum, 4.04.2007.

[19] Die amtliche Bezeichnung ist Co-operative Republic of Guyana.

1.4.1 Kapuziner in Venezuela

Die Gründung des dritten franziskanischen[20] Ordenszweigs ist auf das Jahr 1517 datiert. Die von der pyramidenförmigen Kapuze abgeleitete volkstümliche Bezeichnung *Capucini* ist seit 1535 auch in päpstlichen Dokumenten erwähnt. In ihrer Satzung von 1536 wird ihre Berufung zur Missionstätigkeit hervorgehoben, die im Zusammenhang mit der "Predigt unter anderen Ungläubigen " (Regula bullata 12) der Franziskaner zu betrachten ist[21]. Bereits zwischen 1612-15 erbauen Kapuziner die erste organisierte Mission in Maranhão in Brasilien[22].

Die Missionstätigkeit der Kapuziner auf dem Gebiet des heutigen Venezuela lässt sich in drei Perioden unterteilen.

Im Jahre 1650 betreten zum ersten Mal Angehörige dieses Ordens das venezolanische Festland. Angeführt von Fray Francisco de Pamplona beginnen sie zunächst mit der Verbreitung des Evangeliums unter den Cumanagotos[23]. In den Jahren von 1657 bis etwa 1820 breiten sich die Angehörigen dieses Ordens mit der Misión de Cumaná (Kapuziner aus Aragón), der Misión de los Llanos de Caracas (Kapuziner aus Andalusien), der Misión de Trinidad y Guayana (Kapuziner aus Katalonien) und der Misión de Maracaibo (Kapuziner aus Valencia) vor allem im Nordteil des Territoriums des heutigen Venezuela[24] aus.

Südlich des Orinocos wirken Missionare unter den Akawaios und Patamonas, die als „Waikas“ bezeichnet werden. Auch gibt es Kontakte in die Zone um Kamarata mit den Kamarakotos (De la Torre 2008:4).

Während dieser ersten Periode (1650-1820) gründen die Kapuziner 400 Dörfer auf dem Territorium der indigenen Bevölkerung. Sie errichten Schulen, beginnen mit der Viehhaltung, erbauen bzw. lassen Kapellen und Kathedralen erbauen. Im Zuge der Unabhängigkeitskriege werden die meisten Missionen zerstört und die Missionare erschlagen oder vertrieben.

---

[20] Die Gründung des Franziskanerordens (Ordo Fratrum Minorum) geht auf das Jahr 1206 und Franziskus von Assisi zurück (Lexikon für Theologie und Kirche 1995:34).
[21] Vgl.: Lexikon für Theologie und Kirche 1995:34.
[22] Vgl.: Lexikon für Theologie und Kirche 1996:1220-1226.
[23] Fray Francisco de Pamplona war, bevor er zum Orden der Kapuzinermönche übertrat, “Capitán de Ejércitos Españoles por el Caribe” und trug den Namen Tiburcio de Redín (Carmenes 1991:7).
[24] Vgl.: Diccionario de la Historia de Venezuela 1997:652ff.

Der Beginn der zweiten Periode ist für das Jahr 1842 anzusetzen, in dem der regierende General José Antonio Páez Papst Gregor XVI um die Entsendung von Kapuzinermissionaren bittet. Die meisten der angereisten 70 Missionare verbleiben aufgrund anhaltender politischer Auseinandersetzungen nicht im Land[25].

Die dritte Periode dauert seit 1891 an. In jenem Jahr bittet der Präsident Raimundo Andueza Palacio den damaligen Erzbischof von Caracas, Críspulo Uzcátegui, um die erneute Entsendung von Kapuzinern zur Missionierung der Indigenen. Der Erzbischof trifft sich mit einem Provincial in Lecároz mit kastilischen Kapuzinern, die acht Ordensbrüder entsenden, die am 9. Dezember 1891 eintreffen und sich in den folgenden Jahren in den Städten Cumaná, Maracaibo, Valencia und el Tocuyo ansiedeln. Am 21. Februar 1922 unterzeichnet die venezolanische Regierung eine Übereinkunft mit dem Kapuzinerorden zur Errichtung des Vicariato Apostólico del Caroní, welches am 4. März eingerichtet wird (Carmenes 1991:7f.).

Ausgehend von diesem Vicariato Apostólico del Caroní beginnt die Missionstätigkeit des Kapuzinerordens auf dem Gebiet der Gran Sabana.

So werden in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts die ersten Missionen in Santa Elena de Uairén (1931) und Luepa (1933) gegründet. Nach der Aufgabe der Mission in Luepa errichten die Kapuziner die Mission in Kavanayén. Später folgen Kamarata (1954) und Wonkén (1959).

1.4.2 Der Protestantismus

Die Spanier einerseits sowie die Holländer und Engländer andererseits eroberten, wie bereits erwähnt, das Gebiet Guayanas. Den Auseinandersetzungen liegen auch religiöse Motive zugrunde. So gehört das spätere Holland bis 1519 zur Autorität der Habsburger unter Philipp II. Mit der Utrechter Union 1579 gelingt die Abspaltung von sieben nördlichen Provinzen der Niederlande, die mit dem Westfälischen Frieden 1648 ihre Unabhängigkeit gewinnen.

[25] Vgl.: Diccionario de la Historia de Venezuela 1997:656.

Mit der Niederlage Napoleons 1815 bei Waterloo wird das Niederländische Guyana in das Territorium des heutigen Surinam eingegrenzt, während die östliche Region des Essequibo den Briten zufällt, die „Britisch Guyana“ 1831 zur Kronkolonie erklären (De la Torre 2008:4).

Mit den Holländern kommen die Kalvinisten. So erbauen mährische Kalvinisten die Mission Pilgerhut am Rio Essequibio im Jahre 1738. Diese Mission hat bis 1763 Bestand (De la Torre 2008:3). Ebenso errichten sie zwei weitere Missionen im Jahre 1757 östlich des Essequibo. Eine am Rio Sarameca namens Sharon und die andere am Rio Corentin, die sie Ephraim nennen. Beide Missionen sind nicht von langer Dauer. Erstere wird 1799 verlassen und die andere 1806. Eine Unterstützung der Missionstätigkeit scheint von holländischer Seite aus nicht notwendig, da man sich auf die ökonomische Ausbeutung des Landes und seiner Bewohner konzentriert (De la Torre 2008:4).

Die protestantische Missionierung von englischer Seite geschieht durch die anglikanische Kirche. So wird im Jahre 1840 am Essequibo eine Mission der anglikanischen Kirche unter Leitung eines T. Youd errichtet. Dieser verlässt die Mission. Ihm folgt J. Smith, der als eine charismatische Persönlichkeit beschrieben wird und sich selbst als Prophet ausgibt (De la Torre 2008:4).

So bindet er die dort ansässigen Pemón (Arekuna) und Akawaios stark an sich und führt sie u. a. zum Rio Kako in die Nähe des Roraima, um dort „Gott zu sehen“. Er sagt voraus, dass ein gewaltiges Feuer und eine Sintflut alles außer dem heiligen Ort, an dem sie gerade beten, vernichten würden.

Um 1860 gibt es Berichte von einer prophetischen Bewegung in einer Siedlung in der Nähe des Roraima, deren hauptsächlicher Inhalt die Transformation von Indigenen in weißhäutige Menschen darstelle. Diese Bewegung wurde unter dem Namen „Beckeranta“ bekannt, ein holländisch-kreolischer Begriff, der „Land der Weißen“ bedeutet (De la Torre 2008:4).

Erst im 20. Jahrhundert beginnt die Missionierung protestantischer nordamerikanischer Kirchen, wie die der Sieben-Tage-Adventisten. So schreibt Koch-Grünberg (1917) von dem erst kurz vor seiner Ankunft am Fuße des Roraima im Jahre 1911 verstorbenen Pater Davis. A.W. Cott beginnt mit seiner

Missionstätigkeit am Ende der 1920-er Jahre in Akurima, einem heutigen Stadtteil von Santa Elena. Die Gemeinde siedelt später nach Maurák um, was neben Pürima in Guyana ein Zentrum dieser religiösen Bewegung ist.

In den 30-er und 40-er Jahren des 20. Jahrhunderts halten sich Kenswil und Cott (1940) bei den Akawaio und Arekuna auf. Sie übersetzen Teile des Neuen Testaments vom Englischen ins Akawaio. Diese Bibel wird bis heute von den Arekuna und Taurepán gelesen. Einige Begriffe finden sich auch in den Ritualtexten des *areruya* und *cho'chiman* wieder.

Die Religionspraxis der Sieben-Tage-Adventisten hat einen großen Einfluss auf das tägliche Leben. Zum einen betrifft dies neben den rituellen Praktiken vor allem bestimmte Essens- und Verhaltensvorgaben, die die traditionelle Lebensweise anscheinend verdrängen.[26]

Das neue Unterscheidungsmerkmal der christlichen Konfession spielt bei der räumlichen und auch kulturellen Trennung eine Rolle. So befindet sich die Trennlinie zwischen „römisch-katholischen Pemón“ und Angehörigen der „Adventisten“ bei Uro-Uaray (km 197) und Kama Merú (km 201). Diese Grenze ist mit Unschärfen belegt, da nicht jedes Taurepán-Dorf zu den Sieben-Tage-Adventisten zählt (Abb. 1).

Obwohl die Praxis von „Propheten“ Parallelen zu dieser religiösen Gemeinschaft vermuten lässt, zeigen die Ausführungen von Butt (1960:99f.) und auch meine Ergebnisse eine strenge Abgrenzung der Ritualleiter gegenüber den Lehren der Sieben-Tage-Adventisten.

[26] Leider kann ich hierzu nur wenige Aussagen machen, da mein Schwerpunkt auf der Performanz der *areruya*- und *cho'chiman*-Rituale lag, deren Praxis ausschließlich auf katholischem Gebiet anzutreffen ist.

1.5 Das Dorf Kavanayén und Umgebung

Der Ort meiner Feldforschung ist zwischen den Jahren 2005 und 2007 Kavanayén (Abb.1, 2). Zur Geschichte des Ortes ist zu bemerken, dass mit der Gründung der katholischen Mission im Jahre 1941 (Fertigstellung: 1943) sich das Dorf immens vergrößert hat und heute mit ca. 500 Einwohnern als eine der größten Pemón-Siedlungen gilt. Die Indigenen siedelten zunehmend um die Mission, deren Baustil sie sich aneigneten. Sie kamen aus dem ursprünglichen Arekuna-Gebiet, aus der Gegend um Kamarata und den südlichen Territorien der Taurepán und Makuxí.

Vor der Zeit der Gründung der Mission war es laut Beschreibungen der Informanten noch üblich, dass ein Mann mit mehreren Frauen verheiratet war, die zumeist an verschiedenen Orten wohnten[27]. Aus diesen Ehen ging eine Vielzahl von Kindern hervor. Die Familien haben bis heute zum Teil mehrere Häuser in verschiedenen Dörfern, etwa in Kavanayén, Apanwao und Karuay. Mit dem Einfluss der Missionare ist die Polygynie keine gängige Praxis mehr. Unabhängig davon erstrecken sich die Familienbeziehungen nach wie vor über mehrere Dörfer.

Eine eindeutige ethnische Zuordnung der erwähnten Untergliederung ist an diesem Ort, wie bereits erwähnt, nur schwer möglich. So treffe ich auf Bewohner, die sich ursprünglich zu den Kamarakoto zählen oder die sich als Nachfahren der Makuxí bzw. als Makuxí verstehen. Auch gibt es die ersten venezolanischen Kreolen, die eingeheiratet haben.

Wie aus der Skizze (Abb.2) zu entnehmen, siedeln die Bewohner im Abstand zur Mission. Eine große Freifläche trennt die Wohnbereiche der Pemón von der Mission und dem staatlichen Konzern CVG EDELCA[28]. Im Übergangsbereich befinden sich in westlicher Richtung ein großer Gemeindesaal und weitere Räumlichkeiten der Schule. Der Hauptplatz selbst wird für den Sportunterricht genutzt. Von Oktober 2005 bis Januar 2006 war hier eine provisorische Bühne aus

[27] Thomas gibt für seine Untersuchung in der Gegend von Wonkén 8% Polygynie an, wovon die Hälfte sororaler Natur ist. In 3% der Fälle ist der Mann mit zwei Frauen liiert, in nur einem Fall (1%) sind es drei Frauen (Thomas 1983:345). Ein mythologischer Hinweis findet sich bei Koch-Grünberg (1916:55).

[28] EDELCA (Electrificación del Caroní CA) ist ein staatlicher Stromkonzern und Teil der CVG (Corporación Venezolana de Guayana).

Holz errichtet. Der eigentliche Kern des Dorfes sind die Wohnhäuser der Familien an den beiden parallel verlaufenden Hauptstraßen. Neue Häuser entstehen im Außenbereich des Dorfes, so in Richtung Karuay und nördlich der Straße in Richtung Luepa.

Innerhalb des Dorfes Kavanayén gibt es verschiedene Aufführungsorte[29] für Rituale. Der zeitliche Rahmen ihrer Bespielung kann synchron sowie diachron verlaufen.

Aus der Geschichte des Ortes heraus gesehen spielt die Missionskirche eine zentrale Rolle als einer der performativen Räume. In ihr werden die katholischen Messen abgehalten. Als weitere Aufführungsorte können die einzelnen Häuser der Bewohner betrachtet werden, wie die meiner Gastfamilie, indem zum einen *aguinaldo pemon* intoniert wird und zum anderen ein Spezialist die Fragmente der Gesänge des *parishara* und *tukuik* aufführt. Ein weiterer Aufführungsraum ist die Plaza, die sich vor der Mission befindet.

Die Performanzräume der *areruya*- und *cho'chiman*-Rituale sind über den Zeitraum der letzten 10 Jahre nicht konstant. Zunächst ist die „alte“, nicht mehr benutzte *cho'chi*[30] namens Tarikiran zu erwähnen. Bis zum Jahre 2007 ist das Gemeindehaus der alternative Aufführungsort. Nach der Erbauung der neuen *cho'chi*, die den gleichen Namen wie die „alte“ *cho'chi* trägt, kann auch eine Vergrößerung der *orekoton*-Gemeinde verzeichnet werden.

Weitere Räume sind einzelne Bodegas und Restaurants, in denen häufig Tanzveranstaltungen stattfinden, die von Bands aus Kavanayén und der Umgebung bespielt werden.

San Luis de Awarkay (Abb.3) ist eine typische Streusiedlung der Pemón. Überwiegend bewohnt von zwei Familien, die die *orekoton*-Gemeinde ausmachen. Die *cho'hi* ist der von mir aufgesuchte Raum der Performanz.

[29] Siehe in Abb. 2 die rot markierten Felder.

[30] Die *cho'chi* ist der Ritualraum der orekoton-Rituale (siehe Kapitel 6.3.). Der Begriff ist wahrscheinlich aus dem Englischen von „church“ abgeleitet.

Eine weitere größere Gemeinde ist San Rafael de Kamoirán (Abb.4). Dieses Dorf kann als Zentrum der heutigen *areruya-orekoton*-Gemeinde angesehen werden. Die von mir besuchten performativen Räume sind die Plaza, die Missionskapelle und die *cho'chi*. Letztere sind Aufführungsorte des *areruya*- und *cho'chiman*-Rituals. Da das Dach der *cho'chi* im Jahre 2007 sich im baufälligem Zustand befand, wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zum Patronatsfest die Kapelle der katholischen Missionare als Raum zur Ausübung des *cho'chiman*-Rituals verwendet.

1.6 Akteure

Wie die performativen Räume in ihrer zeitlichen Dimension und in Interaktion mit dem sozialen Raum zu sehen sind, so sind auch die sich in diesen Räumen befindlichen Akteure und ihre performative und soziale Interaktion zu betrachten.
Das traditionelle Verwandtschaftssystem der Pemón ist uxorilokal. Das verheiratete Paar lebt zunächst im Haus der Ehefrau. Der Mann ist verpflichtet, den Vater der Frau zu unterstützen. Das Heiratssystem ist genealogisch und kategorial, wobei auf das genealogische weniger Wert gelegt wird, denn es können auch, terminologisch gesehen, Nichtverwandte in Verwandte gewandelt werden (Thomas 1979:70).
Bevorzugt wird die Heirat mit der Kreuzkusine aus männlicher Perspektive (Ego) gesehen, Parallelkusinen sind nicht erwünscht. Es ist ein präferentielles System, was bedeutet, dass die Heirat auch mit nicht verwandten Partnern erlaubt ist. Es wird eine präskriptive Terminologie verwendet, wofür Schulz (2002:30) den Ausdruck "Bifurcate Merging" ins Feld führt. Demnach unterscheidet „ego“ terminologisch zwischen Angehörigen der Patri- und Matrilinie (Bifurcate). „Ego“ differenziert hierbei zwischen heiratsfähigen Kreuzkusinen und -nichten (Kreuzvettern und -neffen) sowie verbotenen Parallelkusinen und -nichten (Parallelvettern und -neffen), die jedoch mit dem Terminus für Schwester (*paruchi*) angesprochen werden. Eine Bezeichnung ist zwar vorhanden, doch wird der Ausdruck *wirichi* dafür nicht mehr verwendet. Er bedeutet "novia" (Braut) und wird

als Bezeichnung für die Kreuzkusine nicht mehr gebraucht (Cousins 1991:112, Schulz 2002:31).

Aus männlicher Perspektive gibt es drei Möglichkeiten: die Heirat der Tochter der älteren Schwester, einer Kreuzkusine oder einer nicht verwandten Frau. Schulz (2002:32f.) beobachtet eine Kontinuität der exogamen Heiratsformen. So setzt sich der Mann nicht den feindseligen Schwägern aus, da eine exogame Verbindung besteht, dass heißt die Schwäger sind bereits bekannt, da sie zugleich Neffen oder Vettern sind. Bei endogamen Heiraten werden dem Schwiegersohn von den Schwägern oft Magie und Zauberei zugesprochen, was bis zu *kanaima*[31]-Gerüchten reichen kann und häufig zur Fission führt (Schulz 2002: 33).

Nach meinen Beobachtungen sind die endogamen Beziehungen gerade im städtischen Umfeld zunehmend zu beobachten. Größtenteils werden auch keine Heiratsbeziehungen mehr eingegangen. Wenn doch, so einigen sich die Parteien hinsichtlich der Dienstleistung für den Schwiegervater auf einmalige Zahlungen oder Ausbildungsgarantien für die Tochter usw. Somit entziehen sich die meisten jungen Männer dem Leben im Haushalt der Schwiegereltern.

Die Analyse und Klassifikation der sozialen Beziehungen beschränkt sich in dieser Arbeit auf eine qualitative Beschreibung der Bewohner. Eine signifikante Unterscheidung ist nach ökonomischen und altersbedingten Charakteristika möglich.

Das heutige Leben im Dorf Kavanayén unterscheidet sich erheblich im diachronen Vergleich von den Beschreibungen des Lebens in Koimélemong, wie es Koch-Grünberg wiedergibt.

Der Ausdruck *tuponken* bedeutet "bekleidet" und wird für die Nicht-Pemón verwendet. Koch-Grünbergs Aufzeichnungen veranschaulichen die traditionelle Bekleidung und die Abgrenzung zur Welt der Nicht-Pemón mittels Identitätszuweisung durch das Verwenden von westlicher Kleidung. Obwohl es bereits zur Zeit der Anwesenheit jenes deutschen Ethnologen üblich ist, bei Besuchen in den Städten Kleidung anzulegen, impliziert dieser Ausdruck die auch

[31] Vgl.: Kapitel 2.1.

heute noch verwendete Abgrenzung. Die Welt der *tuponken* und vor allem deren Ökonomie hat sich zunehmend unter den Pemón verbreitet. Diese hat Auswirkungen auf das Zusammenleben innerhalb wie außerhalb des *pata*[32]. So hat sich das soziale Leben aufgrund des Einflusses der venezolanischen Gesellschaft und des nationalen wie internationalen Tourismus gewandelt. Die Pemón bewegen sich innerhalb der venezolanischen Gesellschaft. Festzustellen ist ein kontinuierlicher Bezug zum Herkunftsort, was auf die verwandtschaftliche Bindung zurückzuführen ist. So kehren viele nach abgeschlossener Ausbildung oder kurzzeitigen Arbeitsaufenthalten in ihr Dorf zurück oder unterstützen die Familienangehörigen, was Auswirkungen auf das interne Leben des *pata* hat.[33]

In Kavanayén äußert sich die Beziehung zur monetären Welt anhand neuerer Formen der Befriedigung von Bedürfnissen. So müssen die Bewohner keine Reisen mehr bis nach Santa Elena oder Puerto Ordáz unternehmen. Brasilianische Kleidungshändler fahren mit ihren Autos durch das relativ schwer zu erreichende Dorf. Der Missionsladen bietet die Waren des täglichen Bedarfs an, die zum Teil auch im Sortiment der Bodegas zu finden sind. Der Verkaufsschlager dieser Läden ist das Bier, das den Konsum des traditionell in den Haushalten hergestellten *kashíri* zum Teil ersetzt bzw. ergänzt. Eine Form des informellen Sektors ist der Handel mit hochprozentigen Alkoholika im Nationalpark, deren Verkauf eigentlich nicht erlaubt ist. Ein weiteres begehrtes Produkt ist Benzin, das aus Fässern an die wenigen Autobesitzer und Tourismusunternehmen verkauft wird. Alle Produkte sind preislich um ein vielfaches höher als in der nächstgelegenen Stadt Santa Elena de Uairén, die ungefähr fünf Autostunden entfernt ist. Diese neuen Angebote und Nachfragen sorgen für eine soziale Schichtung, die es in Fraktionen zu unterscheiden gilt und die familiären Beziehungen zuzuordnen sind.

Im Mittelpunkt steht für viele Familien die Geldbeschaffung. So arbeiten die Bewohner des Dorfes in den umliegenden Städten als Angestellte und Arbeiter. In der Gran Sabana selber sind viele als Wächter des Nationalparks angestellt. Im Dorf sind die Tätigkeiten als Lehrer in der Missionsschule, als untere Angestellte bei

[32] *Pata* bedeutet „Ort, Erde, Welt, Präsenz“ (Armellada 2007:149f.). Er wird von den Pemón auch als die Bezeichnung für eine Wohnsiedlung verwendet.

[33] Für genauere Ausführungen zur Migration der Pemón siehe Schulz 2002.

CVG-EDELCA und vor allem im Tourismusbereich Einnahmequellen. Einen exklusiven Nebenverdienst stellt die Arbeit in den Gold- und Diamantenminen dar, von denen einige nur den Pemón vorbehalten sind.

In Kavanayén gibt es zwei Restaurants, drei Posadas und ständig neu öffnende Bodegas, welche die Einkommensquelle für Teile der Bewohner darstellen.

Das Dorf gilt als eines der modernsten. CVG-EDELCA hat dort eine Außenstelle mit Hubschrauberlandeplatz. Es gibt ein InfoCentro mit ca. 20 Computern und Internetanschluss mit Hilfe einer Satellitenverbindung und eine Landepiste für kleinere Flugzeuge. So wird dieser Ort häufig vom internationalen Tourismus heimgesucht, da er Bestandteil der angebotenen Standardtouren ist und hier auch die Übernachtungen und Versorgung der Touristen bereits im voraus per Internet gebucht werden kann.

Diese neuen monetären Abhängigkeiten haben Einfluss auf das traditionelle System. Ehen werden zunehmend nicht geschlossen und die Frauen mit dem Neugeborenen dem elterlichen Haushalt überlassen, ohne den Verpflichtungen des Schwiegersohns nachzukommen, den Schwiegervater zu unterstützen. Es sind Auswirkungen auf das ökonomische Einkommen gerade der Haushalte mit vielen Töchtern im heiratsfähigem Alter zu beobachten, die nun als alleinstehende Mütter vom elterlichen Haushalt versorgt werden müssen. Die soziale Schichtung spiegelt sich nach meiner Ansicht anhand der Haushalte und der familiären Bindung wider. So stellt Schulz (2002:27) fest, dass im täglichen Leben ein von Affronts geprägtes Verhalten zwischen den Familien mit geringer sanguinischer Verwandtschaft herrscht, die meiner Ansicht nach eine solche ökonomische Ungleichheit verstärkt.

So werden Ressourcen, wie der Zugang zur Tourismusindustrie, die Arbeit als Lehrer und der Benzinverkauf, von einigen Familien vorrangig kontrolliert. Auch neuere Regierungsprojekte und Gelder werden nicht immer paritätisch verteilt[34].

Ein weiteres Distinktionskriterium ist das Alter. So kann man grob zwischen vier Gruppen unterscheiden. Die erste ist die der Über-Sechzigjährigen, die zweite die der zwischen vierzig bis sechzig Jahre alten Personen und die dritte die der Sechzehn- bis Vierzigjährigen. Die Vierte sind die Kinder und Jugendlichen.

[34] Detaillierte Ausführungen sind nicht das zentrale Thema der Arbeit, auch sind dies qualitative Einschätzungen, die nicht empirisch unterlegt sind.

Die erste Gruppe lebt nach der traditionellen Lebensweise, die nicht klar begrenzt ist, da auch immer eine Interaktion mit der monetären Welt zu beobachten ist, wobei die Beschaffung von Ressourcen bzw. der Zugang zu diesen auf sie selbst oder auf eine nachfolgende Generation zurückzuführen ist.

Typisches Charakteristikum ist die Absicherung der Grundbedürfnisse durch die Subsistenzwirtschaft, ergänzt durch Abhängigkeiten der von der Alcaldía bereitgestellten Mittel, die in der Gemeinde verteilt werden.

Darüber hinaus erhalten sie von den Familienmitgliedern der nachfolgenden Generationen finanzielle Unterstützung. Sie bilden einen Großteil der *orekoton*. In dieser Gruppe sind auch die Spezialisten der traditionellen Performanzen zu finden.

Die zweite Gruppe liegt im Unschärfebereich. Ihre Vertreter leben nach traditionellen Mustern. Ihre Interaktion mit dem *tuponken*-System ist jedoch intensiver als die der ersteren Gruppe. Einige leben von der Subsistenz in Ergänzung mit staatlichen Mitteln oder kleineren Einkünften. Der Großteil dieser Altersgruppe übt Berufe wie Lehrer oder Angestellter aus. Viele arbeiten kurzzeitig in den Minen. Sie sind jedoch nach wie vor im *mayu*[35] tätig, wobei die Gelder für bestimmte Arbeiten wie Straßenbau oder die Errichtung von öffentlichen Gebäuden entweder von der katholischen Kirche oder den staatlichen Organen finanziert werden.

Das Wissen um traditionelle Performanzen ist kaum vorhanden. Auch ist bereits in dieser Gruppe ein ästhetischer Affront zu diesen Praktiken zu beobachten.

Einige, vor allem die Lehrer, sind sich jedoch des "Verlustes" dieser Tradition, wie sie selbst sagen, bewusst und bemühen sich um eine "Bewahrung" bzw. „Reaktivierung“ ihrer Traditionen. Die zu beobachtende einsetzende Folklorisierung ist als Prozess der Identitätsfindung durch den Entwurf eines "Image" erklärbar, die eine konstruierte Tradition widerspiegeln soll, die auch ökonomisch verwertbar ist, d. h. durch Aufführungen verklungener Performanzen soll Anreiz für den Tourismus geschaffen werden.

Die Vertreter der jüngsten Gruppe haben das schulpflichtige Alter verlassen und stehen symbolisch vor der Palette der Möglichkeiten. Sie orientieren sich zum

[35] *Mayu*, eigentlich *mayu-pe* ist das traditionelle System der Pemón der gegenseitigen Hilfe. Abgeleitet vom Habitus des Vogels Mayu (eine Taubenart) (Armellada 2007:123).

großen Teil an den Werten der *tuponken*, also der venezolanischen und brasilianischen Gesellschaft. Sie bevorzugen den Foro, Calypso und die Llaneros und zeigen offen ihre Abneigung gegenüber den Vertretern der anderen Gruppen. Das betrifft die ökonomischen Formen genauso wie die ästhetischen. Die vierte Gruppe der Kinder und Jugendlichen ist im Entwicklungsprozess begriffen und internalisiert hauptsächlich den Habitus der erwähnten dritten Gruppe im Leben der Familie und in der Gemeinschaft.

Teile der Vertreter aller Gruppen sind *orekoton*. Die Linie der Distinktion zur Nicht-*orekoton*-Welt kann unscharf zur sozialen Schichtung gezogen werden. Eine stärkere Abgrenzung findet sich nach ästhetischen Komponenten. Nachfragen ergeben, dass einigen der *areruya* bzw. der *cho'chiman* nicht gefallen würde. Weitere bezogen sich auf die Religionspraxis und geben an, auch nicht in die Kirche der katholischen Missionare zu gehen. Auch eine territoriale und familiäre Abgrenzung war im Jahre 2005 zu erfahren, mit Bemerkungen, dass der *areruya* Sache der Leute aus San Rafael de Kamoirán sei. Einige führen sogar an, sie würden die Ritualpraxis des *cho'chiman* nicht kennen, was sich im späteren Verlauf der Zeit relativiert, da ich sie im Jahre 2007 zumindest als Anwesende, jedoch nicht als Partizipanten wahrnehme.

In Kavanyén gibt es aus zeitlicher Perspektive Unterschiede festzustellen. Im Jahre 2005 erscheinen zum *cho'chiman* nur wenige Teilnehmende. Der Großteil setzt sich aus der Familie des *ipukenak* zusammen. Damals schlussfolgerte ich, dass es einen Zusammenhang zwischen ökonomischer Schichtung und Teilnahme am Ritual sowie Kenntnissen zur traditionellen Performanz gibt. Diese Auffassung ändert sich im Jahre 2007. Mit dem Neubau der *cho'chi* und der Ankunft eines Propheten, welcher der zweiten Altersgruppe zuzurechnen ist, steigert sich auch die Zahl der Teilnehmenden. Die *orekoton* setzen sich nun aus allen Fraktionen und Gruppen zusammen. Viele neue, gerade jüngere Partizipanten, sind nicht in der Lage, das Ritual ordnungsgemäß auszuführen, da ihnen die notwendige Erfahrung fehlt, die man von Kindesbeinen an zu sammeln beginnt, sofern die Familie zu den *orekoton* zählt.

San Luis de Awarkay ist nur eine halbe Autostunde von Luepa in Richtung Kavanayén entfernt. Die Bewohner profitieren nicht vom Tourismus, da die Jeeps die holperige Sandstraße nur passieren und nicht stoppen. Die Siedlung besteht aus vereinzelten Häusern, die von wenigen Familien bewohnt werden. Der Familienerwerb gliedert sich auch hier in die Arbeit im *conuco*, vereinzelten Gelderwerb in den Minen und die Abhängigkeit zur örtlichen Alcaldía in Santa Elena de Uairén.

Auch San Rafael de Kamoirán liegt nicht direkt auf einer der angebotenen Touren. Die Nähe zum Asphalt garantiert jedoch Einkünfte aus dem Fernverkehr nach Brasilien. Es sind Projekte mit CVG-EDELCA und die Abhängigkeit zur Alcaldía, die die Geldeinnahmen und die Versorgung des Dorfes sicherstellen.

In allen drei Gemeinden werden die Tanzgesangsrituale des *cho'chiman* und des *areruya* praktiziert. Eine besondere Beziehung besteht zwischen Kavanayén und San Rafael de Kamoirán. Aufgrund von Familienbeziehungen und der Person und des Wissens des *ipukenak* wird im eigentlichen Zentrum der *areruya*-Bewegung auch das *cho'chiman*-Ritual aufgeführt.

1.6.1 Die Gastfamilie

Als Beispiel zur Darstellung der Akteure dient meine Gastfamilie. Diese unterteilt sich in zwei Haushalte mit den dazugehörigen Kernfamilien. Sie sind von der sozialen Schichtung aus betrachtet der ersten Fraktion zuzurechnen. Das Haus von Raimundo befindet sich an der Hauptstraße (siehe Abb.2). Er und seine Frau gehören zur ersten Altersgruppe.

Das Haus von Diego ist am Ortseingang (Abb.2). Als Sohn von Raimundo kann er der zweiten Altersgruppe zugeordnet werden. Ein weiteres Haus beherbergt die Schwiegermutter von Diego, die zugleich Schwester der Frau von Raimundo ist.[36] Zur Zeit meiner Anwesenheit wohnt dieser mit seiner Frau und einer Tochter

[36] Während meiner ersten Anwesenheit in Kavanayén war die Schwiegermutter von Diego noch am Leben. Sie ist präsent in den Aufnahmen zum *cho'chiman*-Ritual aus dem Jahre 2005. Sie verstarb leider im Jahre 2007.

zusammen. Unter dem Dach von Diego leben neben seiner Frau die vier Töchter und vier Söhne sowie die Kinder einer Tochter. Eine weitere Tochter gebiert während meiner Anwesenheit ihren ersten Sohn gemeinsam mit einem Venezolaner, der sich ebenfalls von Zeit zu Zeit bei der Familie aufhält und sich nach den traditionellen Regeln zu verhalten sucht[37].

Die Mitglieder meiner Gastfamilie haben nur geringen Zugang zu den Ressourcen wie Tourismus, Handel oder Kommunikationsmöglichkeiten innerhalb des Dorfes.

Sie leben nach den traditionellen Mustern der Subsistenzwirtschaft. der wöchentlichen Arbeit im *conuco*. Die Gärten beider Haushalte befinden sich in einer Entfernung von ca. 3 Stunden Fußmarsch. Neben den Arbeiten im *conuco* ist ihr Leben geprägt von rituellen Praktiken, Arbeiten am Haus und den Verpflichtungen der Gemeindearbeit im *mayu*. Sie gehen der Jagd und dem Fischfang nach. So pflanzen sie nach wie vor Fischgifte wie *inek* in den Gärten an.

Ihr Kapital ist kultureller Art, d. h. die Familienangehörigen meiner Gastfamilie verfügen über spezielle Kenntnisse der Ritualpraxis, was ihnen zum Teil Ansehen im Dorf, aber auch Distinktion und Affronts zuteil werden lässt.

Raimundo ist Spezialist für die traditionellen Performanzen und *ipukenak*[38], d. h. er leitet das *cho'chiman*-Ritual. Er kennt auch die Gesänge des *areruya*, nimmt aber nur als *orekok* teil. Ebenso spielt er keine *aguinaldo pemon,* die er ebenfalls als *orekok* im Chor mitsingt. Sein Sohn Diego hingegen ist Spezialist für diese Gesänge. Am *cho'chiman*- und *areruya*-Ritual nimmt er teil, wobei er jedoch nicht als *ipukenak* in Erscheinung tritt.

Wie Vater und Sohn ist die gesamte Familie zu den *orekoton* zu zählen, einschließlich des eingeheirateten Venezolaners, des Schwiegersohns von Diego.

Als *orekoton* sind sie auch aktiv in der katholischen Messe vertreten. Die Katholiken sehen diese Bewegung inzwischen als Ökumene, wenn auch nicht von

---

[37] Er unterstützt seinen Schwiegervater, was er mit Arbeiten am Haus und im *conuco* umzusetzen weiß. Er unterliegt einer Art „Visaregelung“. So dürfen männliche Venezolaner sich bis zu drei Monaten in Kavanayén aufhalten, müssen dann aber mindestens zwei Wochen außerhalb des Dorfes verbringen. Weibliche Nicht-Pemón können in der Regel bleiben, müssen aber das entsprechende Verhalten und vor allem die Sprache erlernen.

[38] *Ipukenak* bedeutet "Wissender". Diese Bezeichnung wird in unterschiedlichen Kontexten verwendet. Zum einen als „Wissender von *taren“,* zum anderen als Ritualleiter bzw. -agenten im *cho'chiman* und *areruya*-Ritual (vgl. Kapitel 2.6 und Kapitel 6.1.).

offizieller Seite anerkannt. So bringen sich die *orekoton* in den Kreis der Terziarios ab dem entsprechenden Alter ein. Die typische Kleidung dieser Laienmitgliedschaft des Ordens besteht aus einem grauen Hemd in Anlehnung an die Mönchskutte für die Männer. Eine weiße Schnur wird um den Bauch gebunden. Die Frauen tragen in der Mehrzahl weiße Blusen. Alle Mitglieder dieses Laienordens der Franziskaner haben Heiligenbilder umgehängt, auf denen Jesus Christus oder die Jungfrau Maria abgebildet ist. Diese Kleidung wird zum Teil auch beim *cho'chiman* und *areruya*-Ritual angelegt. Häufiger ist bei diesen Ritualen aber das Tragen der Alltagskleidung zu beobachten, wobei sich zu der darauf folgenden Messe an Sonntagen umgezogen wird.

Diego sieht seine Mission in der Überbringung neuer Gebete und dem gemeinsamen Beten. Häufig begibt er sich auf Reisen, um in anderen Gemeinden die *areruya*- und *cho'chiman*-Praxis durch seine *aguinaldos* zu ergänzen.

Von seinem Vater Raimundo ist noch zu sagen, dass er neben seinen Kenntnissen zum *cho'chiman*-Ritual mir auch traditionelle Liedzyklen vorsingt, die Teil der verklungenen Performanzen des *parishara*-Tanzfestes sind, wie der *parishara* und der *tukuik*.

Ich lerne einen Großteil der Familie erst nach und nach kennen. Ein Teil lebt auch in San Rafael de Kamoirán und San Luis de Awarkay. Aus diesem Grund werden häufig Verwandtenbesuche durchgeführt. In diesem Zusammenhang sind auch meine Aufenthalte in diesen Dörfern zu betrachten.

1.6.2 Die Stadt Santa Elena de Uairén

Das politische Zentrum ist Santa Elena de Uairén. Hier ist die zuständige Alcaldia für alle Sektoren. Die Bewohner von Kavanayén reisen häufig mehrmals pro Woche nach Santa Elena. Besonders beliebt ist der Freitag, an dem der Wochenmarkt stattfindet. Dieser Markt ist vor allem ein Austausch von Nachrichten. Alle Informationen fließen auf diesem Marktplatz zusammen. Für eine Feldforschung ist

es äußerst ratsam, diesen Ort aufzusuchen, da man hier z. B. am ehesten in Erfahrung bringen kann, wo sich gerade eine Person aufhält.

An den Wochenenden finden sich in Santa Elena die jungen Angehörigen der Pemón ebenso wie Touristen aus dem In- und Ausland in den örtlichen Diskotheken ein. Sie haben Namen wie „Topacio“, „Tremens“ oder „Bar Santa Elena“. Es sind die Orte, an denen Reggaeton oder Salsa neben internationalen spanischsprachigen Rock- und Pophits der letzten Jahre den Klangraum bilden. In den indigenen Gemeinden hingegen lassen sich andere Vorlieben heraushören. Bei den zumeist am Wochenende durchgeführten Festivitäten beschallen Foroklänge, gepaart mit Guarachas, Merengue und Música Campesina die Wohnumgebung aus den CD- und MP3-Anlagen bis in die frühen Morgenstunden. Legen die einen sich nach einer langen Nacht zu Bett, stehen die anderen gegen vier Uhr wieder auf, um das Radio anzustellen, um Jorópo zu hören. Die Angewohnheit, den Tag mit dem Hören dieser Musik zu verbringen, ist in ganz Venezuela unter der ländlichen Bevölkerung verbreitet und in den indigenen Dörfern keine Ausnahme.

Abgesehen davon ist der städtische Einfluss aber auch in den Dörfern der Savanne hörbar. Schon aufgrund der hohen Mobilität hat vor allem die Jugend hier die gebrannten CDs ihrer Stars immer im Gepäck.

1.7 Forschungsstand

Bezogen auf die Performanzen der Pemón sind neben den ersten Beschreibungen und Analysen Koch-Grünbergs aus dem Jahre 1911 drei Wissensfraktionen zu unterscheiden. Diese zeigen differente Formen der Repräsentation, was ich als „Diskurs“ bezeichne. Es gilt den akademischen Diskurs von dem der Missionare und dem indigenen Diskurs zu differenzieren.

Der akademische Diskurs ist von den vorherrschenden Methoden und Theorien der jeweiligen Zeit geprägt. Dem sehr nahe stehen die Darstellungen der Missionare,

die jedoch durch das Einhalten des strengen ideologischen Rahmens der katholischen Kirche an ihre Grenzen geraten, die es zu beachten gilt.
Eine erste Publikation einer Spezialistin der Pemón verweist auf die Schriftform des indigenen Diskurses, der jedoch stark von den akademischen Methoden beeinflusst wird.
Mein Ansatz beschränkt sich zunächst auf das Erstellen einer Ethnographie unter spezieller Betrachtung und „Deutung“[39] des indigenen Diskurses. Als Orientierung dient mir hierbei die Idee von Woodbury und Sherzer (1987: vii):

The approach is centered on discourse, which it takes to be the richest point of intersection among language, culture, society, and individual expression. In discourse, individuals draw on their own artistry at the same time as they draw on the special and unique resources of the language and culture of their communities, including lexicon and grammar, norms of pragmatic interpretation, cultural knowledge and symbolism, systems of genres and style and the rules for their effective performance.

Die einzelnen Diskurse erarbeite ich mittels Interviews, teilnehmender Beobachtung, erlebter und reflektierter Erfahrung und durch Einsatz verschiedener Medien zur Analyse. Des Weiteren habe ich einige Rituale filmen dürfen. Diese Aufnahmen dienen in dieser Arbeit nur zur Überprüfung der Daten aus dem Tagebuch und zur Darstellung einzelner formaler Aspekte. Das von mir gesammelte Material unterliegt natürlich meiner Auswahl.

1.7.1 Der akademische Diskurs

Der akademische Diskurs zu den *orekoton*-Ritualen und den hier verwandten untersuchten Performanzen ist von zwei Richtungen geprägt, deren Parallelitäten und Differenzen in einem dialektischen Feld zu sehen sind. Dazu zählen die Beschreibungen und Analysen, welche die musikalische Praxis als ihren Schwerpunkt haben, wozu die musikethnologischen Arbeiten von Hornbostels

[39] Hierbei beziehe ich mich auf Geertz (1987). Demnach wird mittels der ethnographischen Beschreibung der Ablauf des sozialen Diskurses gedeutet, wobei das „Deuten“ unter anderem darin besteht, das „Gesagte“ dem vergänglichem Augenblick zu entziehen (Geertz 1987:30). Das „Gesagte“ ist erweiterbar auf das „Gesungene“, das im Zentrum meiner Forschung steht.

(1923) und Isabel Aretz' (1991) gehören. Eine andere Blickrichtung dieser ersten Fraktion sind die ethnologischen Arbeiten (Koch-Grünberg 1916, 1917, 1923, Simpson 1940, Butt 1960, Butt Colson 1972, 1984, Thomas 1976, 1983, Kersten 1988), die sich mit einer kurzen Beschreibung der Performanzen befassen, sich aber vorwiegend auf die Interaktion mit dem sozialen Leben konzentrieren. Hierzu zähle ich ebenfalls die katholischen Missionare, wie Armellada (1946, 1975, 1978), Cary Elwes (1911-1921, in: Bridges 1985), Cármenes (1991) und García (2007).

Das umfangreichste und auch älteste Material liefert der Ethnologe Theodor Koch-Grünberg. Er hatte während seiner Reise neben dem Kinematographen auch den Phonographen im Gepäck. Die Idee des Einsatzes dieser damals neuen Medien ist neben der Photographie und den ethnographischen Beschreibungen als komplementäre Bestandteile zur Skizzierung eines holistischen Bildes zu sehen, welches von den verschiedenen Kulturen einer Region gezeichnet werden sollte, um diese in der evolutionistischen Theoriebildung jener Zeit zu kontextualisieren. Die Filmaufnahmen[40] zum *parishara*-Tanzfest enthalten Material, das Koch-Grünberg vom 4. bis 6. September 1911 in Koimélemong anfertigt.
Unter anderem sind hier Sequenzen zu finden, die mit dem Titel „Parischerá“ angekündigt werden. Es sind Teile aus dem *parishara*-Tanzfest zu sehen, welche die Audioaufnahmen und die ethnographischen Beschreibungen des Ethnologen vervollständigen. Neben dem *parishara* erwähnt er den „*arärúya*“, der an diesem Ort auch Teil des Festes ist (Koch-Grünberg 1917:80), den er leider nicht filmt.
Am 28. September 1911 springt die Feder des Phonographen beim Versuch der Vorführung des Gerätes, dessen Wirkung auf die Einwohner des Dorfes Denóng[41] vom Begleiter Herman Schmidt filmisch festgehalten werden sollte (Koch-Grünberg 1917:99f.). Damit sind die phonographischen Aufnahmen für diese

[40] Die Filmaufnahmen wurden zunächst im Staatlichen Museum für Völkerkunde München gelagert. Nach dem Verbot der Lagerung von Nitrofilm bzw. Zellhornmaterial im Jahre 1957 wurde eine Sichtung dringend notwendig, die jedoch aufgrund der auftretenden Brand- und Explosionsgefahr zur Überprüfung dem Institut für den wissenschaftlichen Film nach Göttingen übergeben wurden, wo sie unter der Federführung von René Fuerst im Jahre 1961 der wissenschaftlichen Arbeit zugängig gemacht werden (Zerries 1964:5). Weiteres bisher unveröffentlichtes Material lagert im Museum der Kulturen in Basel (Kraus 2006:14).
[41] Das Dorf Denóng (Abb.1) lag am Fuße des Roraimas neben Kaualiánalémong. Heute sind nur einige Reste zu sehen, die eine vormalige Siedlung vermuten lassen.

Expedition beendet. Die bis zu diesem Zeitpunkt bespielten Wachswalzen[42] enthalten u. a. Fragmente von Heilkuren sowie Arbeits- und Tanzgesänge der Makuxí und Taurepán[43]. Sie sind alle in São Marcos und Koimélemong entstanden. Dazu zählen auch drei Teilgesänge des *areruya*.

Sein Werturteil zum *areruya* in der Unterscheidung zum *parishara* habe ich bereits erwähnt. So ist für Koch-Grünberg ersterer "charakterlos" und "eine Karikatur" des anderen. Dies bestätigt von Hornbostel aus musikethnologischer Perpektive. Er analysiert die Audioaufnahmen von Koch-Grünberg und gibt seine Ergebnisse im dritten Band zur Ethnographie wieder (Koch-Grünberg, von Hornbostel 1923:397-440). In einem Brief vom 1.4.1912 an den Ethnologen schreibt er:

„Sehr erfreulich ist, dass von europäischem Einfluss noch nichts zu spüren ist, außer bei den Tanzgesängen 'aus der Missionszeit' mit verdächtigem Titel 'areruya' (doch wohl Halleluja?), die denn auch sowohl melodisch, als in der Klangfarbe (Vortragsweise) vollkommen aus dem Rahmen herausfallen und einen ähnlich kläglichen Eindruck machen, wie die Kattunfetzen auf luftgewohnten Körpern.“ (Mendívil 2006:37)

Diese Notiz entspricht seiner Perspektive der Analyse der mitgebrachten Tonaufnahmen. Nach der Auflistung der verwendeten Musikinstrumente und deren organologischer und morphologischer Beschreibung sowie Kontextualisierung enthält diese die Beschreibung und Interpretation der Gesangsfragmente, die er den Kategorien Koch-Grünbergs zuordnet.

---

[42] Die Wachswalzen kamen nach seiner Rückkehr in die Sammlung des Berliner Phonogramm-Archivs, was in dieser Zeit von Erich Moritz von Hornbostel geleitet wurde. Nach dem zweiten Weltkrieg gelangten die Wachswalzen über Leningrad nach Ostberlin. Im Zuge der Wiedervereinigung wurden sie im Jahre 1991 wieder Teil der Sammlung des Völkerkundemuseums, was heute das Ethnologische Museum in Berlin ist. Über einhundert Jahre lang war ein Großteil der Gesänge nicht zugänglich. Veröffentlicht wurden seitdem aus der ersten Sammlung (Rio Negro) 1911 die Walzen 13,19 und 45 und aus der zweiten Sammlung 1913 die Walze 19 und Nr. 68-71 (Simon 2000), Ethnic Folkay Records veröffentlichte 1963 die Walze 45 auf: The demonstration Collection of Erich M. Von Hornbostel and the Berlin Phonogram Archiv“. Auf der Collection „Music! 100 Years – 100 Recordings“, welche anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Phonogramm-Archivs herausgegeben wurde, ist die Walze 28 enthalten, versehen mit einem Text von Günter Hartman. Die letzte und umfangreichste Veröffentlichung ist aus dem Jahre 2006 und umfasst eine Auswahl von 30 von insgesamt 86 Walzen (Ziegler 2006:11). Im Rahmen meiner Untersuchungen stellte mir das Berliner Phonogrammarchiv dankenswerter Weise die Aufnahmen Koch-Grünbergs zur Verfügung.

[43] Für diese Arbeit von Interesse sind die Aufnahmen des *tukuik*, *parishara* und *areruya* der Taurepán. Weitere Aufnahmen der Makuxí, Wapixaná, Tukano, Yekuaná, Desana und Baniwa siehe: Koch-Grünberg 2006.

So unterteilt er für die Makuxí, Wapixana und Taurepán in Krankenkurgesang, Gesänge zum Yuccareiben und Tanzgesänge. Letztere gliedern sich nochmals in *parichara*, *tukuik*, *oareba*, *murua* und *mauari* für alle drei Gruppen. Für die Taurepán wertet er auch die *areruya*-Gesänge aus.[44]

Im Mittelpunkt stehen die Intonation, die tonale Struktur, der Rhythmus, das Tempo und der Aufbau. Sein Ziel ist, "allgemeine und besondere Charakteristika" zu erkennen. Bei der Betrachtung der tonalen Struktur kommt er zu dem Ergebnis, dass die Mehrheit der Taurepángesänge auf pentatonischen Skalen beruhen, die entweder einen Halbton oder einen Tritonus enthalten, auch erkennt er hexatonische Skalen (von Hornbostel 1923:411).

Im Unterschied dazu sind die *areruya*-Gesänge nach seiner Auffassung "schottische oder irische" Volksweisen, die unverändert übernommen wurden, und auf diatonischen Skalen beruhen, wobei eine Adaption an die indigene Struktur insofern erkennbar ist, dass das Tempo verlangsamt wird und ein Absinken der Lautstärke zum Pianissimo, ein Abfall des Tonhöhenverlaufs sowie die Auflösung des tiefsten Tons in kleinere Zeitwerte zu beobachten sind. Er bezeichnet diese Beobachtung als "besonderen Charakter mit europäischem Einfluss" (von Hornbostel 1923:417).

Bei der ethnologischen Wissensfraktion stehen die Betrachtungen der sozialen Interaktionen im Mittelpunkt. Hierzu zählen die Arbeiten von Butt (1960) bzw. Butt Colson (1964, 1985) Thomas (1976) und Kersten (1988).

Bei allen Arbeiten wird für die Gemeinschaft der Ausübenden der *orekoton*-Rituale die Bezeichnung "religiöse Bewegung" verwendet. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass einige Agenten[45], denen eine Vision widerfahren ist, zunächst ihren unmittelbaren und weiteren Verwandtschafts- bzw. Gruppenangehörigen die

[44] Vgl.: von Hornbostel 1923: 425ff. Er übernimmt die Schreibweise Koch-Grünbergs, dieser schreibt *parichara* als „*Pariserá"* und *tukuik* als „*Tukúi"*.

[45] In Anlehnung an Sax (2006:477) verwende ich die Begriffe „Agent" und „Agentur". Ritual-Agenten können sowohl nichtmenschliche als auch menschliche Komplexe oder Individuen sein. Diese Komplexe sind in Netzwerken miteinander verbunden. Die menschlichen Agenten können im Fall der *areruya*- und *cho'chiman*-Rituale der *ipukenak* bzw. Prophet sein. Butt (1960) trennt nicht zwischen diesen Termini, was für die Anfangsphase der Betrachtung der Entstehung des Rituals bzw. der "Bewegung" eventuell auch nicht von Bedeutung war. Heute wird zwischen diesen beiden Begriffen unterschieden, da der *ipukenak* der Ritualleiter ist, dem nicht unbedingt eine Vision widerfahren sein muss (Prophet), was nicht ausschließt, dass der *ipukenak* auch Prophet sein kann (vgl. Kapitel 6.1.). Alle übernatürlichen Seinsformen sind Vertreter der übernatürlichen Agentur.

Ideen, Erfahrungen und Botschaften mitteilen, worauf sich eine Bewegung konstituierte (Butt Colson 1985:101). Die Grundlage der Entstehung und Verbreitung ist vor allem mit bestehenden Handelsnetzwerken in Beziehung zu setzen. Die Forschungen Butt Colsons konzentrieren sich auf die Kreation und die Reflexivität des *areruya*, dass heißt der Erzählungen über herausragende Persönlichkeiten und deren Wissenstransmission. Ihre Analysen beruhen auf dem Vergleich der einzelnen indigenen Diskurse und den daraus folgenden Ergebnissen. In ihrer Arbeit von 1985 vergleicht sie ihre Informantenberichte aus den 50-er Jahren (Butt 1960) sowie die von Colin Henfrey (Butt Colson 1971) mit den schriftlichen Quellen, wobei vor allem die Memoiren des Missionars Cary Elwes (Bridges 1985) im Vergleich mit den Ausführungen Koch-Grünbergs eine Rolle spielen.

Der Ausgangspunkt zur Entstehung dieser Bewegung ist für Butt (1960) bzw. Butt Colson (1985) die Vision des ersten Propheten namens Pichiwön. Den Mythos zur Vision dieses Propheten erarbeitet sie mit verschiedenen Informanten. Sie stellt eine Genealogie der *ipukenaton* des *areruya* für die Akawaio und Makuxí zusammen und untersucht deren Kontakte und Einflüsse bis in den westlichen Raum zu den Arekuna und Kamarakoto (vgl. Kapitel 5.2.). In ihrer Publikation von 1960 bezeichnet sie die Bewegung als „Halb-christlich“ und „Halb-amerindisch“, während sie 1985 von einer „komplexen synkretistischen Bewegung“ spricht (Butt Colson 1985:104).

Während ihrer Suche im Jahre 1957 nach der Ausbreitung der *areruya*-Bewegung bei den Taurepán trifft sie auch auf eine Religionspraxis namens "*chimiding*“[46].

Thomas hält sich in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts im Gebiet der Gran Sabana auf. Ihm sind die ersten Ausführungen und Beschreibungen des *cho'chiman* zu verdanken, ebenso die Einführung der „San-Miguel-Bewegung“ in den wissenschaftlichen Diskurs.

So ist er der Meinung, dass der von Butt Colson erwähnte *chimiding* keine formalen Riten und auch keinen Ort der Aufführung hat. Dennoch vermutet er einen Zusammenhang zum *cho'chiman* bzw. *chochimuh* (Thomas 1976:369), den er

[46] Butt (1960) vermutet eine Ableitung des Begriffes aus dem Englischen von "Church Meeting".

beschreibt und analysiert. Dieser Tanzgesang wird bereits zur Zeit der Ankunft des Adventisten A.W. Cott am Ende der 1920er Jahre praktiziert. Ein Aufblühen des *cho'chiman* ist laut der Aussage seiner Informanten für die Zeit der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts in der Gegend von Avikara am Zusammenfluss von Caroní und Icabarú zu verzeichnen (Thomas 1976:11).

Thomas sieht *areruya* und *cho'chiman* als verschiedene religiöse Bewegungen an, die von der „San-Miguel-Bewegung“ bzw. vom „San-Miguel-Kult“ nochmals abgelöst seien. Dabei führt er die Entstehung des „San-Miguel-Kults“ auf zwei Etappen zurück. Zum einen auf die Vision von Lucencia, der im Rahmen ihrer Vision vom übernatürlichen Agenten San Miguel Gesänge bzw. Gebete (Dezember 1971) überbracht wurden, die ein "Bote"[47] in den folgenden zwei Jahren verbreitet. Dieser Bote lebt in Kavanayén und ist Ramón (Kersten 1988:102), der lange Zeit in der Mission in diesem Dorf als Tischler arbeitet. Die zweite Etappe ist auf die Zeit der Durchführung von *areruya*- und *cho'chiman*-Ritualen[48] während der Semana Santa im April 1974 in der Nähe von Urimán zu datieren, während dessen Lucencia und einigen Partizipanten weitere Visionen widerfahren sind. In dieser Zeit entwickelt sich Ramón in der Ansicht von Thomas zu einem religiösen Führer der „San-Miguel-Bewegung“. Ramón selbst hingegen gibt ihm gegenüber an, dass er weder Prophet noch ein religiöser Führer einer solchen Bewegung sei (Thomas 1976:20).

Kersten (1988:102) hingegen wundert sich einige Jahre später, dass er während seiner Feldforschung in San Rafael de Kamoirán und Kavanayén eine „San-Miguel-Bewegung“ nicht antrifft. Er kommt zu dem Ergebnis, dass es nicht der "San-Miguel-Kult"[49] sei, sondern laut seiner Informanten in den beiden Dörfern es sich um den "San-Ramón-Kult" handeln muss. Im Gegensatz zu Thomas hat Kersten in Erfahrung bringen können, dass Ramón eine Vision hatte und Gründer sowie

[47] Thomas (1976:20) schreibt "transmitor". Dieser heißt Ramon Oronoz. Thomas (1976:21) nennt ihn Informant "B".
[48] Thomas (1976:21) spricht von "Celebraciones". Aus den wortwörtlich wiedergegebenen Interviews mit Lucencia wird aber ersichtlich, dass es sich um die angegebene Ritualpraxis handelte.
[49] Kersten gibt seine Zweifel der Existenz einer solchen San-Miguel-Bewegung bzw. eines solchen Kultes an. Er spricht auch von "San Ramon Phänomen" (Kersten 1988:102f.)

Führer dieser "Kirche" wurde. Die Zweifel Kerstens, ob es eine neue religiöse Bewegung ist, sind berechtigt:

The San Miguel cult, according to two Arekuna and Taurepan informants, is called „San Ramon“, after the Kamarakoto Indian who started it. He was (or is) this personal communication „the wholy man who had a vision and then became founder and leader of this church“. In 1985 in the Kabanayén and Santa Helena (Taurepan) areas it was not known whether the San Miguel and/ or San Ramon phenomena still existed. Its influence does certainly live on in the Kabanayén region, ...

(Kersten 1988:102)

Ähnliche Erfahrungen mache auch ich. Den Begriff „San-Miguel-Kult“ oder „Bewegung“ kennt niemand. Mich verweist man ebenfalls auf die Propheten Lucencia und Ramón.

Nach meiner Kenntnis unterscheiden die Partizipanten am *cho'chiman*- und *areruya*-Ritual nicht zwischen verschiedenen Bewegungen, sondern lediglich zwischen einer abweichenden Aufführung und den damit verbundenen überirdischen Hauptritualagenten der jeweiligen Rituale. Die Gesänge der „San-Miguel-Bewegung“ (Thomas 1976) bzw. des „San-Ramón-Kults“ (Kersten 1988) sind hauptsächlich in der Praxis der *aguinaldo pemon* präsent.

Die Teilnehmenden an den Ritualen, die die Tanzgesänge sowie *aguinaldo pemon* aufführen (innerhalb sowie außerhalb der Rituale), bezeichnen diese Praxis mit „beten“ (*epüremak*) und sich als Partizipanten sowie alle beteiligten Entitäten, wozu vor allem auch die übernatürlichen Agenten zählen, als *orekoton*. Um diese von der Welt der Nichtpartizipanten zu trennen, verwende ich den Ausdruck *orekoton*-Bewegung.

Butt Colson arbeitet sehr eng mit dem katholischen Missionar Cesáreo de Armellada[50] zusammen. Dieser beschäftigt sich mit dem Musikbegriff der Pemón

[50] Cesáreo de Armellada liefert umfangreiches Material und beschäftigte sich eingehend mit der Auswertung und den verschiedenen Interpretationen. Er verfasste ein Wörterbuch Pemón-Spanisch (Armellada 1943, 1981, 1998, 2007) und veröffentlichte mehrere Werke, vor allem zu den Mythen und *taren* (Armellada 1946, 1964, 1964a, 1972, 1972a, 1975, 1991), die er unter anderem

und stellt ebenso wie Koch-Grünberg einzelne Kategorien auf. Die Gesänge des *areruya* und *cho'chiman* sowie „*chimintín“* kategorisiert er als "religiöse Lieder" und verwendet nicht den Ausdruck „Synkretismus“. Auch schließt er die Betrachtung dieser Lieder aus und verweist auf zukünftige Werke, die sich damit auseinander setzen sollen (Armellada 1975:645).

Armellada trägt im Laufe seiner Missionstätigkeit bei den Pemón eine Fülle weiterer Kategorien verschiedener Lieder zusammen, die er den „*Pennatosán eremutupué“ (Penato'san eremutupö),* den traditionellen Liedern, zuordnet. Neben den Tanzgesängen, die bereits Koch-Grünberg (1923:160) beobachtet und beschreibt, wie *parishara*, *tukuik*, „*muruá“* und „*mawari“*, ergänzt er diese um „*amanawík*, *aiyán*, *marakpá*, *katoi“* und *marik*[51]. Die Gesänge zum Yuccareiben (*küse eremuk*) trifft er ebenso an wie das *akuamari*, um Kinder in den Schlaf zu singen.

Er führt das Liedrepertoire der „*puenín“* ins Feld. Hierbei handelt es sich um Lieder, die mit der „*wosekpué“*, einer Flöte aus Hirschknochen, bzw. der „*naunau“*, einer Querflöte, begleitet werden. Neben den Schamanengesängen berichtet er auch von einem magischen Gesang namens „*keyíma taremurú“*, was bei den Kamarakoto „*woyimá taremú“* heißt. Ähnlich, wie die im zweiten Band der Reisebeschreibungen Koch-Grünbergs (1916) enthaltenen Mythen und Legenden der Taurepán und Makuxí, hat Armellada Gesänge klassifiziert, die in die Performanz dieser Erzählungen eingebunden sind. Darüber hinaus berichtet er von Liedern, die mit einer dreisaitigen Violine („*araverá“*) oder mit dem Akkordeon begleitet werden (Armellada 1975:652f.). Beide Instrumente sind heute nicht mehr anzutreffen, sie sollen aber von den Kariña übernommen worden sein. Ein von mir befragter Spezialist kann sich an eine solche Violine erinnern, spielen würde sie aber niemand mehr.

zweisprachig herausgab. Seine Aufzeichnungen sind zugleich Lehrmaterial. Seit der Einführung des Pemon-Sprachunterrichtes in den Schulen, gelten sein Wörterbuch und seine Grammatik als verbindlich.

[51] Marik ist die Bezeichnung eines Tanzgesanges der Kamarakoto und Arekuna, der bei den Taurepán "Muruá" heißt.

Armellada bestätigt allerdings damit die Vermutung Hornbostels[52], dass ein Austausch bzw. eine Aneignung von musikalischen Praktiken häufig anzutreffen ist. Aufgund der Sprache äußert er die Feststellung, dass die Pemón die Gesänge von den Akawaio und Makuxí, die er nicht zu den Pemón zählt, übernommen haben sowie von den Engländern, Portugiesen und Spaniern, womit er die Bewohner Guyanas, Brasiliens und Venzuelas meint (Armellada 1975:650).

Die Tanzgesänge stuft er als „älteste“ und „traditionellste“ ein. Er begründet dies mit der Feststellung, dass die Tanzgesänge einen religiösen Bezug haben, da bei moderneren Liedern, die nicht von Tänzen begleitet werden, die Autoren bekannt sind (Armellada 1975:641).

Einen Schwerpunkt auf die musikalische Analyse setzt Matellana (1911). Er stellt einige traditionelle Gesänge mit Informationen zusammen, die er mittels Gehör transkribiert. Seine Kategorien entsprechen denen von Armellada. Zu den *orekoton*-Ritualen äußert er sich nicht.

Ein weiterer katholischer Missionar ist Nicolás de Cármenes (1881-1958). Im Jahre 1931 gelangt er in Begleitung mit anderen Missionaren in die Gran Sabana und ist Mitbegründer des Missionszentrums in Santa Elena de Uairén. Er gehört demnach zur ersten Missionarsgeneration in der Gran Sabana. In seiner kurzen Abhandlung "Misionero en la Gran Sabana" (Cármenes 1991) beschreibt er einige Gesänge und Tänze, liefert jedoch keine nennenswerten neuen Informationen.

Cuthbert Cary Elwes (1867-1945) kommt im Jahre 1904 nach British Guyana. Bereits als 18-Jähriger trat der in Boulogne (Frankreich) geborene Missionar der Society of Jesus am Stonyhurst College (England) bei. Während seiner letzten Lebensjahre in England schreibt er über seine Tätigkeit als Missionar unter dem Titel "Amazon Valley". Erst 40 Jahre nach seinem Tod veröffentlicht John Bridges (Bridges 1985: ix, Butt Colson 1998) diese Aufzeichnungen.

Geschildert werden in diesen Abhandlungen die Erlebnisse während der Missionstätigkeit, so die Gründung der Mission St. Ignatius am Fluss Rupununi im Dezember 1909 und das dortige Leben bis 1923. Für diese Arbeit von Interesse sind

[52] Von Hornbostel (1923:418) bemerkt in seiner Analyse, dass eine sprachliche Differenzierung für ihn nicht möglich sei. In diesem Zusammenhang bezieht er sich auf die Informationen von Koch-Grünberg, dass Wapixaná genauso die Tanzgesänge der Makuxí und Taurepén aufführen, wie Makuxífrauen Wapixanalieder singen.

vor allem seine Expedition zum Roraima von November 1911 bis Januar 1912 und seine Reisen zu den Akawaios und Arekunas von Februar 1919 bis Juni 1920.

Bezüglich der musikethnologischen Diskurse ist Isabell Aretz zu erwähnen. Sie stellt in ihrem Überblickswerk "Música de los Aborigenes de Venezuela" die vorhandenen ethnohistorischen Quellen zusammen, die sie einzelnen Ethnien zuordnet. Angefangen von den ersten Berichten der Missionare über Reiseberichte und erste ethnographische Arbeiten stehen vor allem die auf Kurzexpeditionen gesammelten Aufnahmen und Informationen der Institution INIDEF im Mittelpunkt. Bei der Betrachtung der „Musik der Pemón“ unterteilt sie die Kategorien zur Musikbeschreibung nach dem Vorbild der Quellenlage. Ihr Schwerpunkt ist die Betrachtung des Schamanismus. So sind vor allem Beispiele der Reise Koch-Grünbergs angeführt, die Heilungszeremonien und die dazu gehörigen Krankenkurgesänge[53] beschreiben (Aretz 1991:80).
Darüber hinaus gibt sie kommentarlos die Arbeiten von Hornbostels, Butt Colsons, Thomas' und Armelladas wieder, ergänzt um kleinere Beiträge von Simpson (1940) und Matallana (1911).
Agerkop und Guido tragen während eines kurzen Feldaufenthaltes im Auftrag der INIDEF[54] (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) 131 „Stücke[55]“ zusammen, die sie mit verschiedenen Sängern und Sängerinnen in Kavanayén, Santa Rosa de Cosomerí, San Antonio de Popuyamo (Santa Elena de Uairén), San Ignacio de Yuruani und San Francisco de Paraltepuy aufnehmen. In den ersten beiden Orten halten sie die Gesänge der Arekuna und Kamarakoto fest, in den anderen die der Taurepán.

[53] Sie führt im Kapitel zu den Pemón auch die Heilung des Zauberarztes Manduca ins Feld, den Koch-Grünberg jedoch den Yekuana zuordnet. Er hielt sich nur gerade bei den Makuxí in Koimélemong auf (Aretz 1991:80).
[54] Im Jahre 1991 veröffentlichte Isabel Aretz eine Anzahl von Quellen zur Musik der Pemón, sowie die Ergebnisse einer musikalischen Feldforschung. Diese hatte sie über ihre Institution INIDEF in Auftrag 1973 gegeben und wurde von Terry Agerkop und Walter Guido durchgeführt. Die Aufnahmen konnten mir auf Nachfrage der Nachfolgeinstitution FUNDEF (Fundación de Etnomusicología y Folklore) leider nicht zur Verfügung gestellt werden, da sie sich in der Digitalisierungsphase befinden.
[55] Es handelt sich um Fragmente, da die Form der Präsentation der Pemón an die Wahrnehmung der westlichen Welt insofern angepasst wird, dass nur einzelne Fragmente vorgetragen werden. Es sind Teilgesänge die zu einem Gesamtgesang innerhalb einer Performanz gehören.

Ramón Rivera und Aretz transkribieren einige Teilgesänge und vergleichen ihre Ergebnisse mit denen von Hornbostels. Die handschriftlich notierten Transkriptionen umfassen Fragmente von Gesängen zum Yuccareiben, Schlafliedern, einem „*aleluya*“ (*areruya*), „*parishará“* (*parishara*), „*tukuy“* bzw. *„tukui*“ (*tukuik*), *„murüa“* (*murua*), *marik*, „*amanahú*“ (*amanawui*) sowie weiteren nicht weiter definierten Liedern, wie "Lied mit *kewei*-Begleitung", "Lied des Eichhörnchens", "Lied des Armeisenbärs", "Arekuna-Lied" oder auch nur "Lied", Bei einem Gesang namens "*kané kané*" vermuten sie europäischen Einfluss (Aretz 1991). Als neue Kategorie führt sie den „*sarara*“ ein, den ich als *sapara* beschrieben bekomme.

Aretz konzentriert sich auf die Melodieanalyse und bestätigt die Aussagen von Hornbostels, indem sie einen Bezug zur Tonika feststellt, mit der Charakteristik eines Grundtonverständnisses. Im Gegensatz zu von Hornbostel führt sie an, dass verschiedene Skalen sowie Melodieführungen zu beobachten sind, wobei jeder Melodie ein festgelegter Rhythmus zu Grunde liegt, der das Genre definiert (Aretz 1991:92).

Sie gibt eine besondere Ausdrucksart an, die alle Gruppen (Arekuna, Kamarakoto, Taurepán) gleichermaßen besitzen, da ihrer Ansicht nach alle die gleiche melodische wie auch gesprochene Sprache vereint, die sie von den Aruak und anderen Sprachgruppen unterscheidet (Aretz 1991:92). Die Texte fehlen jedoch bzw. sind fragmentarisch nach Gehör wiedergegeben, wobei syntaktische und semantische Zusammenhänge des Pemón nicht auszumachen sind.

Während von Hornbostel (1923:408ff.) Wert auf die Beobachtung und das Aufzeichnen tonaler Schwankungen legt, stellt sie fest, dass die Sänger sich in den Zwischenräumen der Skalentöne bewegen,

Ebenso wie von Hornbostel (1923:408ff.) kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Terz und die Quarte häufig anzutreffende Intervalle sind, zwischen denen die Sänger sich unter anderem mittels auf- und absteigenden Glissandi bewegen. Auch verweist sie auf das Verwenden von Trillern (Aretz 1991:92). Die Zusammenstellung der Musikinstrumente entspricht den Darstellungen von Hornbostels (1923:399f., Aretz 1991:89, 91).

1.7.2 Die Annäherung an den indigenen Diskurs

Die dritte Fraktion sind die Spezialisten der Pemón selbst, deren Reflexionen und Interpretationen von den ersten beiden Fraktionen zum Teil abweichen.
Ich arbeitete sehr eng mit Balbina Lambós (Abb.9) sowie mit Raimundo (Abb.6) und Diego Pérez (Abb.7) zusammen. Während einzelner Aufnahmesitzungen sind weitere Geschwister Diegos, wie Eusebio und Basilio anwesend. Ich lerne sehr viel von Suciña Gordon Smith (Abb.8), Benedicta Asís (Abb.5) und Marion Sinfontes. Neben meiner Anwesenheit und teilnehmenden Beobachtung bei den *orekoton*-Ritualen führe ich eine Vielzahl von Gesprächen und Interviews durch. Darüber hinaus höre ich mit Balbina und Suciña des Öfteren die Walzenaufnahmen zum Heilungsritual von Koch-Grünberg. Mehrere Aufnahmesitzungen zu den traditionellen Tanzgesängen gibt es mit Raimundo Pérez und Balbina Lambós, von denen ich mich in dieser Arbeit auf die *parishara*-Tanzgesänge beschränke. Die Aufnahmesitzungen verfolgen meist daran Interessierte. Sie beginnen Fragen zu stellen, und es entwickeln sich Diskussionen, die eine reflexive und somit diskursive Ebene erzeugen. Geredet wird auf Pemón, Spanisch, Englisch und Deutsch.
Eine erste Publikation zu den traditionellen Gesängen veröffentlichte Benedicta Asis (2003).
Sie unterrichtet inzwischen an der neu eingerichteten bolivarianischen Universität in Santa Elena. Neben der Vermittlung der Webkunst lehrt sie auch die Traditionen der Körperbemalung und der Gesänge. Darüber hinaus hat sie eine Sendung zu indigenen Themen und Veranstaltungen in der Alcaldía Santa Elena im lokalen Radio Comunitario.
Von ihrem Vater, der ein Schamane war, lernte sie die meisten ihrer Gesänge. Auch dieser hatte die Lieder wiederum von seinem Vater erlernt. Der Titel ihrer Buchpublikation lautet: „Los cantos de mis abuelos. Utamoton eremuk. Cantos tradicionales del pueblo Pemón. Pemon damük eremuk“ (Asis 2003). Die in dieser Publikation angegebene Kategorisierung der einzelnen Tanzgesänge entspricht denen von Koch-Grünberg, Armellada und Aretz. Asís unterscheidet zwischen

tukuik, *mara'pa*, *parishara*, Trinkliedern und Arbeitsliedern. Darüber hinaus gibt sie in ihrer Publikation einige Informationen zur Tanzkleidung und zum Kontext der Aufführung an. Sie geht auch auf die verschiedene Motive der Gesichtsbemalung ein, was einen Hinweis auf die Beziehungen dieser Ausdrucksformen zueinander gibt.

Die Gesänge des *areruya* und des *cho'chiman* sind nicht Teil ihrer Publikation. In Gesprächen mit mir stuft sie diese als nicht „traditionell“ ein. Aus ihrer Perspektive sind diese Tanzgesänge keine eigentlichen „Pemóngesänge“, da sie zu sehr mit christlichen Elementen „vermischt“ sind. Das betrifft die Musik und mehr noch den Text. Sie selbst hat noch nie am *areruya* oder *cho'chiman* teilgenommen. Sie begleitete jedoch die brasilianische Anthropologin Gabriela Levy (2003: xi) auf ihren Forschungsreisen, bei denen sie als Übersetzerin fungierte. Insofern kennt sie die Tanzgesänge und Rituale.

Für Balbina, Raimundo und eine Vielzahl der Teilnehmenden an *areruya*- und *cho'chiman* gehören diese Rituale zur Kultur der Pemón. Das zeigt, dass bereits der indigene Diskurs nicht als eine Einheit betrachtet werden kann, sondern anhand der Darstellung einzelner Individuen untersucht werden muss.

Alle Diskurse verdeutlichen die Problematik mit dem Umgang, der Darstellung, der Konstruktion und Rekonstruktion der Prozesse und kulturellen Repräsentationen des Aufeinandertreffens verschiedenster Vorstellungswelten.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass in den bisherigen Arbeiten zum *areruya* und *cho'chiman* entweder nur aus Sicht der „Musikanalyse“ gearbeitet wird, wobei diese Performanzen als „synkretistische“ Rituale als zu „verwestlicht“ gelten. Dieser Punkt bezieht sich auf die Aussagen von Koch-Grünberg und von Hornbostel. Andererseits steht in den ethnologischen Arbeiten der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts die Entstehung der Rituale und deren Einbettung in soziale Interaktion im Mittelpunkt. Nur wenige Beiträge versuchen, eine Reflexion der Ontologie ins Feld zu führen (Thomas 1976, 1983).

1.8 Fragestellung und Methode

Um die Methodik dieser Arbeit näher zu erläutern, ist es notwendig, einige Begriffe näher zu betrachten.

Den Begriff der Ontologie verstehe ich als Konstruktion von „Vorstellungen vom Sein“, ohne weiter auf die historische und rezente Diskussion in der abendländischen Philosophie einzugehen. Zur Erläuterung dieser „Seinsvorstellungen“ bei den Pemón sei auf das folgende Kapitel 2 verwiesen.

Die Repräsentation dieser Ontologie ist die Performanz. Die *orekoton*-Rituale sind hierbei von einer Performanz der Lautlichkeit geprägt. Letzteren Terminus verwende ich in Anlehnung an Fischer Lichte (2004:210), die für die Theaterwissenschaften feststellt:

„Theater ist niemals nur Schau-Raum (theatron), sondern immer auch ein Hör-Raum (auditorium). In ihm erklingen sprechende oder singende Stimmen, Musik, Geräusche.“

Im Falle der Pemón wird die Sabana mit ihren einzelnen Dörfern und deren Ritualräumen zum Ort der Performanz. Die Erweiterung des Musikbegriffs zur Lautlichkeit ist aufgrund der beschränkten Darstellungskapazitäten in dieser Arbeit einzugrenzen. So bezieht sich „Lautlichkeit“ vor allem auf die Stimme und deren facettenreichen Einsatz als menschliches Organ. Neben dem Gesang sind vor allem die Lautäußerungen des Schamanen und deren Bedeutungsinterpretationen von Interesse.

Das Eingrenzen auf die Stimme ist aufgrund der Differenz des Verständnisses des Musikbegriffes zwischen einer westlichen und der Pemón Praxis notwendig.

Hierbei vernachlässige ich wiederum die Diskussion zum Begriff „Musik“ im Abendland und interpretiere die Perspektive der Vertreter der Pemón.

So erhalte ich auf die Frage: „Was heißt Musik auf Pemón?“ interessante Antworten, die den Kosmos jener Sprachpraxis und der kulturellen Interaktion öffnen sowie Reflexionen über die Verwendung einzelner Begriffe zur Folge haben. Neben den Ausdrücken *eserenka* und *eremuk* (Armellada 1975a:642f.) ist häufig

„*sanpura*“ zu hören. Während die ersten beiden Begriffe, *eserenka* (singen) und *eremuk* (Lied), sich um die Stimme, also um den Gesang drehen, ist *sanpura* eigentlich die Rahmentrommel, die zum *tukuik* gespielt wird. Es ist das einzige heute anzutreffende Instrument, das in traditionellen Performanzen verwendet wird. Die Analogie der Trommel als ein Kultur übergreifend gespieltes Instrument dient als Symbol für die Erklärung des Musikbegriffes, so wie der Begriff aus Perspektive der Pemón für die venezolanische Musik verstanden wird. Im Mittelpunkt steht der Klang, der von Instrumenten erzeugt wird, weniger die Stimme. Im Pemón gibt es aber eben nur für die Stimme beziehungsweise für das Lied Bezeichnungen, sonst wird von „música“ (span.: Musik) gesprochen.

Armellada (1975a:642f.) beschäftigt sich mit der etymologischen Betrachtung[56] von „*eremúk“*. Der Terminus bedeutet „singen“. Fügt man dem Wortstamm „*erem“*- das Suffix „*ba“* an, also „*erembá“*, so „singt man jemandem ein Lied". „*eserenka“* bedeutet „Ein Lied singen“ während „*tukui eremúk*“ die Tanzgesänge des *tukuik* meinen. Auch gibt es einen Ausdruck für den Kompositionsprozess. Der Ausdruck „*teremutén emboiká senά tepué“* kann übersetzt werden mit: “Er/Sie ging, um einen Gesang zu erfinden“. „*Pennatosán eremutupué“* sind: „die Gesänge, die zu den Ahnen gehören“. „*Eserenkadok dapón“* übersetzt Armellada (1975a:643) als das „Buch der Musik oder der Gesänge“. Verwendet man hierfür die wörtliche Übersetzung „Bank“ oder „Sitz“ für *dapon*[57], so ist dies eine Referenz auf die Praxis der Verwendung des Begriffs, wie in diesem Fall „der Sitz des Gesanges“, womit das Gesangsbuch gemeint ist.

Auch verweist er auf das Verb *ereruma* (singen), ein Onomatopoetikum. Der Begriff *ewarewata* ist abgleitet von *ware*, was eine Froschart benennt und das im Gesang der Schamanen verwendete Tremolo beschreibt, was zugleich die Machtdemonstration des Zaubermannes zum Ausdruck bringt.

Aus diesem Wort lässt sich auch der Tanzgesang *warepan* herleiten (Armellada 1975a:643), der bei Koch-Grünberg (1923:160) der *oareba* ist.

[56] Bei in Anführungszeichen gesetzten Begriffen wird die Schreibweise von Armellada verwendet.
[57] Zur Besonderheit des Gebrauchs von *dapon* siehe Kapitel 6.8.5.

Die zweite Frage stellt sich hinsichtlich eines musikalischem Systems von *eremuk*, der Verbindung von Sprache und Gesang, das sich reflexiv mit der Produktion von Klängen auseinander setzt und demnach eine gewisse Ähnlichkeit mit der abendländischen Musiktheorie aufweist. Hierzu sind zunächst die Aufnahmen aus dem indigenen Diskurs von Benedicta Asís zu erwähnen.

Sie orientiert sich in ihrer CD-Publikation aus dem Jahre 2003 am westlichen Tonsystem. Während eines von Benedicta für Musiklehrer der Indigenen durchgeführten Workshops demonstriert hier ein Teilnehmer seine Fähigkeiten. Er wiederholt zweimal die Silbe „la“, gefolgt von „si“. Dem schließt sich die Wiederholung von „la“ an, worauf er einen Sekundschritt zur Halben auf „sol“ absinkt. Nachdem er dieses Muster wiederholt hat, singt er „fa“ und „sol“ zweimal und wiederholt dann wieder das Motiv von „la“ und „sol“. Es ist festzustellen, dass er real nur drei Töne singt. Dass heisst er intoniert zwar den Text der Tonsilbe, singt tatsächlich aber einen anderen Ton[58].

Davon unabhängig ist jedoch wahrzunehmen, dass sich dem westlichen Tonsystem angenähert werden soll. Der auf der Aufnahme enthaltene Applaus zeigt, wie sehr die Orientierung an diesem System gewünscht ist (CD Benedicta Asís).

„Ein musikalisches System“ erarbeite ich unter anderem aus diesem Grund, das heisst, auch ich verwende musikalische Transkriptionen. So ist ein Verstehen gewährleistet, was die Klangstruktur der Gesänge betrifft. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass musikalische Transkriptionen und deren Auswertung von einigen Spezialisten der Pemón ausdrücklich erwünscht sind, gerade von denjenigen, die über die entsprechenden Kenntnisse verfügen. Die Organisation der Klänge ist bei den Pemón jedoch im Zusammenhang mit der Sprache zu sehen, die gesungen wird.

Unabhängig davon muss sich auch der theoretischen Perspektive des westlichen Wissenschaftsdiskurses bezüglich einer Sensibilisierung und eines Verständnisses von „anderen“ Lautsymboliken angenähert werden.

Allgayer-Kaufmann (1996:20f.) verweist auf das hierbei wichtigste Problem, der Abgrenzung von "Kontext" und "Musik" bzw. dem „Außermusikalischem“ und

[58] „La“ entspricht „a“, „si“ entspricht „h“, „sol“ entspricht „g“ und „fa“ entspricht „f“. Obwohl er ein „fa“ (f) als Silbe singt, intoniert er jedoch real ein „sol“(g)(Asís 2003:98).

dem „Innermusikalischem“. Sie kommt zu dem Resultat, dass das Signifikat "Musik", also der musikalische Gegenstand, definiert werden muss, auch bei der Betrachtung von "music in culture"[59]. In Abgrenzung zur abendländischen Musikästhetik, die das Werk des Komponisten in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, sieht sie den Vorteil der ethnomusikologischen Herangehensweise darin, dass Komposition, Aufführung bzw. Interpretation und Rezeption eine Einheit bilden, die wie im Falle der von ihr untersuchten musikalischen Praxis der "bandas de pífanos" als Aktivitäten zu betrachten sind, welche im Augenblick der Darbietung zusammenspielen und in der Person der Musiker sich vereinigen, die mit ihrem Publikum die Erfahrung gemeinsamer Lebenswelt teilen (Allgayer-Kaufmann 1996:22).

Diese Ansicht zeigt die Nähe zu Überlegungen bezüglich des bereits eingeführten Performanzbegriffs. Köpping (2008:3) versteht diesen in Anlehnung an Giddens (1984) als notwendigen Komplementärbegriff zur Struktur im Sinne von Praxis. Für ihn ist Performanz das Geschehen, bei dem Praxis und Struktur zusammenfließen, indem die strukturierte Aneignung der Welt Wirklichkeit produziert. Versteht man Praxis als eine Philosophie des Handelns, die den Möglichkeiten Rechnung trägt, welche im Körper der Akteure und in der Struktur der Situation, in der sie agieren, bzw. in der Relation zwischen diesen beiden angelegt sind (Bourdieu 1985:7), so wird bei der Performanz einer konkreten Möglichkeit der Praxis „Rechnung getragen“, die eben in jenem "Augenblick der Darbietung" ihren Ausdruck durch die Form erhält.

Die bei Allgayer-Kaufmann angeführte Figur des Musikers, in dem sich Komposition, Interpretation und Rezeption vereinigen, ist analog zur Verwendung des Begriffes "Körper" bei Bourdieu zu sehen. Struktur und Praxis können nur unter dem Einsatz des Körpers „Wirklichkeit“ produzieren: Der Körper ist die

[59] Hier bezieht sich Allgayer-Kaufmann auf die sogenannte "amerikanische Schule" der Ethnomusikologie, die mit "music in culture" (Merriam 1964) auf die Beziehung zwischen sozialer Struktur und musikalischer Praxis eingeht, die vornehmlich als Symbol betrachtet wurde. So schreibt Merriam (1964:13): „In music, as in other arts, basic attitudes, sanctions, and values are often stripped to their essentials; music is also symbolic in some ways, and it reflects the organization of society. In this sense, music is a means of understanding peoples and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of culture and society“.

Basis, das „Material"[60] für die Lautlichkeit bzw. Klangproduktion (Stimme) und die Bewegung im Raum (Tanz).

An dieser Stelle ist ein weiterer Pemón-Begriff anzuführen, der sich diesem Konzept annähert. Ein untersuchter Gesang[61] enthält das Wort *wayi.* Es bedeutet „Instrument“, da es als Oberbegriff für die traditionellen Instrumente gebraucht wird. Im Zusammenhang mit diesem Gesang ist das Instrument des Körpers gemeint, also die Stimme.

Performanz als „konkrete Möglichkeit“ der Praxis veranschaulicht auch die Nähe zum Ritualbegriff, was anhand der Meta-Betrachtung von Ritualtheorien zu sehen ist. Snoek vergleicht die Definitionen[62] u. a. von Turner (1967:19), Tambiah (1979:119), Kertzer (1988:9) und Rappaport (1999:24) und bemerkt die Unschärfe anhand der von den Autoren verwendeten Begriffe.

Die Herausarbeitung dieser Unschärfe dient jedoch nicht dazu, nur einige wesentliche Charakteristika zu definieren, sondern eine so groß wie möglich geartete Sammlung von Charakteristika zusammenzufassen, eben für jene Ereignisse, die als Ritual bezeichnet werden.

Dabei sind auch die verwendeten Termini zu definieren. Aufbauend auf Spiro (1971:199) definiert Snoek sechs notwendige Termini zur Abgrenzung und Überschneidung von Begrifflichkeiten zur Kennzeichnung des Rituals.[63]

Des Weiteren stellt er alle Begrifflichkeiten zur Charakterisierung des Ritualbegriffes zusammen, wobei er sich auf eine Vielzahl vorhandener Definitionen[64] beruft.

---

[60] Diese Begriffswahl orientiert sich an den Ausführungen zur Performanz der Ästhetik im Theaterbereich, demnach kann für eine Aufführung der "produzierende" Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden. So bringt er sein "Werk" nur mit seinem Körper hervor (Fischer-Lichte 2004:129).

[61] Vgl.: Kapitel 4.3.

[62] Snoek (2006:10ff.) verwendet die Methode der Fuzzylogik und der damit einhergehenden Fuzzy Sets bzw. polythetischen Klassen.

[63] Diese sechs Konzepte umfassen die Begriffe: Ritual ('ritual') als „Verordnung/ Skript“, Ritus ('rite') als „der kleinste Baustein einer Zeremonie“, Zeremonie ('ceremony') als eine Gruppe von Riten, zeremoniell ('ceremonial') als eine Gruppe von Zeremonien, Ritus ('Rite') als der totale (allumfassende) Kult einer Tradition und rituell ('ritual') als 'die Rolle', die jemand spielt innerhalb des Zeremoniellen. Zu beachten ist die zweifache Verwendung des englischen Begriffes „ritual“, was zum einen „das Rituelle“ (Snoek verwendet den niederländischen Terminus 'ritueel') umfasst, womit „die Aktion“ gemeint ist, und zum anderen das Skript (niederl. 'rituaal') (Snoek 2006:9).

[64] Diese Charakteristika zur Beschreibung eines Rituals sind u. a.: „kulturell konstruiert, aus der Tradition gebildet; Verhalten; Praxis, Performanz, Körperaktion bzw. Sprechakte; die Ausführenden

Diese ordnet er in polythetische Klassen, deren Gewichtung anhand der fett markierten Begriffe ablesbar ist. Snoek verweist zugleich auf die zu berücksichtigenden Schranken[65], und kommt zu folgender allgemeiner Definition:

> Ritual behaviour is a particular mode of behaviour, distinguished from common behaviour. Its performance are (at least part of) its own audience. In general, all human actions can be part of ritual behaviour, including speech acts. However, in each particular case the **large majority** of these will be traditionally sanctioned as proper ritual actions. **Most** ritual behaviour is MORE formally stylized, structured, and standardized than **most** common behaviour. **Most** ritual behaviour is TO SOME EXTENT purposeful and symbolically meaningful for its participants. At least those playing an ACTIVE part consider themselves to be participating in noncommon behaviour. (Snoek 2006:13)[66]

Alle aufgeführten Punkte treffen auf die *orekoton*-Rituale zu. Sie sind kulturell konstruierte Systeme symbolischer Kommunikation und bestehen aus strukturierten und geordneten Sequenzen von Worten und Handlungen, die multimedial ausgedrückt werden und deren Inhalt und Zusammenstellung mehr oder weniger durch Formalität und Konventionalität, Stereotypie und Rigidität, Verdichtung und Verschmelzung sowie Redundanz charakterisiert sind (Tambiah 1979: 214).
Diese Charakteristika für die *areruya*- und *cho'chiman*-Praxis spiegeln sich anhand des Klanges, der Klangproduktion und der Köperbewegung wider.
Mit dem Schwerpunkt auf die Untersuchung der vom Körper hervorgebrachten Aktionen, die den Klang und die Bewegung umfassen, lassen sich Strukturen herausarbeiten und miteinander in Beziehung setzen.

---

sind selbst das Publikum; grenzt sich vom täglichen Leben ab, Rahmung, liminal, Anti-Struktur; findet an bestimmten Orten statt; ist kollektiv, öffentlich; multimedial; schafft/ organisiert gesellschaftlich/ soziale Gruppen; schafft Veränderung/ Transition; ist zweckgebunden; wird wiederholt; standardisiert, wird geprobt; religiös, geheim, transzendent; rigide, stereotypisch, stabil; redundant, repetitiv; symbolisch, bedeutungsgeladen; kommunikativ; vorgeschrieben, auf einem Skript beruhend; formalisiert, konventionell; stilisiert; strukturiert, modelliert ('patterned'), geordnet, sequenziert, geführt von Regeln; kanalisiert Emotionen; führt zur Erkenntnis. Diese Charakteristika arbeitete Snoek (2006: 11) im Vergleich von Definitionen zum Ritual u. a. von: van Gennep, Durkheim, Firth, Leach, Nadel, Goody, Geertz, Turner, Fernandez, Bocock, Delattre, Tambiah, van Baal, van Beck, Grimes, Platvoet, van Baaren, Kapferer, La Fontaine, Staal, Zuesse, Kertzer, Parkin (Platvoet 1995: 42-45, Snoek 2006: 10f.) heraus. Weitere Zusammenstellungen von Charakteristika zur Ritualbschreibung finden sich bei: Bird (1980: 387-393), Kertzer (1988:9-12), Grimes (1990:13-15), McLeod (1990:92-94), Housemann, Martin und andere (2001:48-51).

[65] Vgl. Snoek 2006:12.

[66] Das Zitat wurde aus dem Original mit den entsprechenden metasprachlichen Markierungen übernommen (Fettschreibung, Verwendung von Großbuchstaben), anhand derer der Autor seine Klassifizierung des Grades der jeweiligen Charakteristik im Rahmen des von ihm verwendeten Fuzzy Set Systems ausdrückt (vgl. Snoek 2006:4ff.).

Demnach liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Beschreibung und Analyse der Performanzen der Lautlichkeit bzw. des Klanges in Interaktion mit der Bewegung, die den Rahmen bzw. den "Kontext" der musikalischen Praxis bilden. Denn die Struktur des Rituals ist die Struktur ihrer Lautlichkeit in Beziehung zur vorgeschriebenen Körperbewegung. Die Interaktion dieser performativen Äußerungen ist die Repräsentation der zugrunde liegenden Ontologie.

Neben diesen Untersuchungen und Deutungen zu den Beziehungen der Performanzen und deren Charakteristika ist die Perspektive der Akteure und deren „Übersetzung“ Sinn und Ziel dieser Arbeit. Die zu erkennenden Symbole bilden die Grundlage meiner Interpretation.

Hinsichtlich der untersuchten Rituale von *areruya* und *cho'chiman* dienen die ethnologischen Arbeiten als Voraussetzung, da Analysen und Darstellungen zu den Performanzen und den Lautäußerungen im Besonderen bisher nicht vorgenommen sind.

Thomas (1976:12) spricht in Anlehnung an Butt (1960:66ff.) von einer *areruya*- bzw. *cho'chiman*-Religion in der Hinsicht, dass es sich nach seiner Auffassung um eine Bewegung, basierend auf "kosmologischen Strukturen"[67], handelt, die gleichermaßen zur Legitimierung der Praktiken und zur Organisation einer Kongregation dienen. In dieser kosmologischen Vorstellungswelt bilden *areruya* und *cho'chiman* eine Einheit. Thomas selbst stellt jedoch fest, dass es nur wenige kosmologische Doktrinen sind und sich diese mittels der Praxis der *areruya*- und *cho'chiman*-Bewegung überhaupt erst feststellen lassen. Das verdeutlicht die besondere Bedeutung der Performanz.

So soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit diese „kosmologischen Strukturen“ sich auf die *orekoton*-Rituale selbst begrenzen, wobei die Formen der Metakommunikation und der entsprechenden offenen Rahmung der Rituale (Handelman 2006:572) nicht vernachlässigt werden.

Das Aufzeigen des Forschungsstandes konkretisiert die eingangs angeführten Fragen nach Kontinuitäten und Diskontinuitäten, Verschmelzungen und Überlappungen. Des Weiteren ist herauszuarbeiten, wie die Formen der

[67] Thomas (1976:12) verwendet den Ausdruck "estructúras cosmológicas".

Appropriation der „europäischen Einflüsse“ wahrzunehmen sind, wie und warum diese Aneignung erfolgt und welche Bedeutungsverschiebungen zu beobachten sind. Wird „nur“ die Performanz verändert oder ändert sich auch die Ontologie und wie lassen sich diese Transformationen beschreiben?

Um diesen Fragen nachzugehen, ist es notwendig, sich hinein in das Feld der Re-konstruktion bzw. Re-interpretation des Heilungsrituals und der traditionellen Tanzgesänge zu bewegen. Als Beispiel habe ich den populärsten Tanzgesang ausgewählt, die Vorlage der „Karikatur“ des *areruya* bei Koch-Grünberg, den *parishara*. Zum Verständnis dieses „traditionellen“ Tanzgesangs schreibt der Ethnologe:

Alle Tänze und Tanzgesänge dieser Indianer hängen eng mit ihren Mythen
und Märchen zusammen, beziehen sich auf diese.
Die Gesänge sind gewissermaßen poetische Erzählungen der Mythen,
die sich vom Vater auf den Sohn vererben. Für die Texte, soweit sie
überhaupt noch zu deuten sind, gibt uns der betreffende Mythos erst den Schlüssel.
(Koch-Grünberg 1923:159)

Nun gilt es vorwegzunehmen, dass die Tanzgesänge keine poetischen Erzählungen der Mythen sind. Die Ritualtexte reflektieren die Handlung im Ritual, dies gilt für die verklungene Praxis des *parishara* genauso wie für die rezenten Ritualgesänge des *areruya* und *cho'chiman*.

Doch in der Tat findet sich der „Schlüssel“ zum Verständnis der Tanzgesänge in den Mythen, wobei eine Annäherung zum Verständnis mittels der Theorie zum indianischen Perspektivismus als hilfreich erscheint (Viveros de Castros 1997:99ff.).

2 Zur Ontologie der Pemón - „Verschieden sehen“

"Das kannst du essen, wie du willst, roh oder gekocht."
(Koch-Grünberg 1916: 83)

Dieser Satz stammt aus dem Mythos "Der Besuch im Himmel", den Koch-Grünberg (1916:81ff.) von seinem Reisebegleiter Mayūluaíu (Taurepán) notiert. Geäußert wird er von einem Protagonisten, der ein Mensch ist (Maitxaúle) und der sich als einziger Überlebender der Palawiyáng[68] nach einem Krieg mit den Ingarikó nach einer Frau sehnt. Es erscheint die Tochter des Königgeiers, die ihn eigentlich in den Leib hacken will, doch er bittet sie, sich in eine Frau zu verwandeln, da er niemanden mehr habe. Sie bleibt zunächst bei ihm, ohne sich zu verwandeln, bzw. legt sie ihre tierliche[69] Hülle nur in seiner Abwesenheit ab und tritt als Frau in Erscheinung. Sie verrichtet dann tagsüber die Tätigkeiten einer Frau, bis sie kurz vor seiner abendlichen Rückkehr ins Haus wieder ihr Federkleid anlegt und für Maitxaúle als Königsgeier zu sehen ist.

Nach einiger Zeit transformiert sie sich dann in seiner Anwesenheit erstmalig in eine Frau, und sie nehmen das erste Mal eine gemeinsame Mahlzeit ein, bei der Fleisch vom Hirsch und vom Schwein zubereitet werden soll. Während Maitxaúle das Essen auf den Grill legt, äußert er besagten Satz. Dieser kann als ironische Form verstanden werden, da der Protagonist sich zunächst nicht sicher sein kann, in welchem Zustand sie nun das Fleisch essen wird, ob als Königsgeier oder als Frau. Maitxaúle spielt somit auf die verschiedenen Perspektiven hinsichtlich der Wahrnehmung des Fleisches an, also auf die tierliche bzw. auf die menschliche. So ist aus der tierlichen Perspektive das Fleisch bereits gebraten[70], obwohl es aus der menschlichen noch roh erscheint und erst noch gebraten werden muss. Dass heißt, je nachdem, in welchem Körper (also mit oder ohne Federkleidung) sie (als ihre Seele) sich gerade befindet, kann sie die Nahrung "roh" oder eben "gekocht" zu sich nehmen.

[68] Die Palawiyáng waren laut Koch-Grünberg (1916:81) ein mächtiger und weit verbreiteter Stamm, der bereits zu seiner Anwesenheit als ausgestorben galt.
[69] Die Übersetzerin Evelyn Schuler des Artikels von Viveiros de Castro (1997:108) verwendet diesen Terminus als Pendant zu "menschlich", der mir in diesem Zusammenhang als trefflich erscheint.
[70] Koch-Grünberg (1916:83) verwendet "gekocht", obwohl von der Zubereitung von Hirsch- bzw. Schweinefleisch auf einem Bratrost die Rede ist.

In diesem Mythos kommt jenes Weltbild zum Ausdruck, welches Vivieros de Castro (1997) als indianischen Perspektivismus bezeichnet. Aufbauend auf Lévi Strauss (1971), der mit den Kategorien "roh" bzw. "gekocht" auf das wichtigste Unterscheidungsmerkmal in der indianischen Mythologie hinweist, wobei er "roh" der "Natur" und "gekocht" der "Kultur" zuspricht (Levi Strauss 1971:429), versteht Viveiros de Castro (1997:107) das Konzept des indianischen Perspektivismus als Multinaturalismus[71]. Dieser lässt sich anhand der Diskurse über die Performanz der Mythen und der Tanzgesangsrituale auch bei den Pemón wieder erkennen[72]. Die Darstellung der einzelnen Perspektiven, deren Differenz aufgrund des Körpers (bzw. Nichtkörpers) auszumachen ist, lässt sich grob in die der Menschen, der Geister sowie der Tiere und Pflanzen unterteilen, wobei es einige Zwischenformen bzw. Grenzbereiche zu beachten gibt. In diesem Zusammenhang ist die Vorstellung von zwei Welten[73] zu betrachten, die Gutiérrez Salazar (2002:9ff.) beobachtet. Er unterscheidet die glorifizierte Zeit der Ahnen (*piato daktai)*, die von Harmonie gekennzeichnet ist und in der alle „Dinge“[74] Personen sind, von der Gegenwart: dem "Hier und Jetzt" (*serewarö*). Charakteristisches Merkmal dieser Epoche sind Neid und Unfrieden zwischen den Wesen.

[71] Viveiros de Castro (1997:99) sieht das indianische Konzept des Multinaturalismus als Gegenentwurf zu den modernen "multikulturalistischen" Kosmologien. So nimmt der (multi)kulturelle Relativismus eine Diversität der subjektiven und partiellen Repräsentationen (die im Geist entstehen, während die Gesichtspunkte im Körper liegen) an, die sich auf eine einzige und totale Natur konzentrieren, die diesen Repräsentationen gegenüber indifferent ist. Multinaturalismus bedeutet das Gegenteil, nämlich eine einzige "Kultur“ und mannigfaltige "Naturen" (Viveiros de Castro 1997:107).

[72] Die Theorie des indianischen Perspektivismus erarbeitet Viveros de Castro u. a. in Anlehnung an Lima (1995) für die indigene Vorstellungswelt der Bewohner Amazoniens. Dass es eine enge Verwandtschaft zu den Stämmen Guayanas gibt, zeigen bereits die Arbeiten von Lévi Strauss (1971).

[73] Heute ist der christliche Schöpfungsmythos von der 'Entstehung der Welt' als parallele Vorstellung anzutreffen, ob im katholischen oder protestantischen Gebiet. Auch werden die Mythen nach Armellada (1964) oder Gutiérrez Salazar (2002) zitiert, da die Publikationen überall erhältlich sind. Im Rahmen des Tourismus werden auch Mythen neu geschaffen oder nach den Vorlagen der Missionare wiedergegeben und abgewandelt. In den Erinnerungen von Informanten gab es die Überlieferung von Mythen durch die Eltern und Großeltern noch vor 30 Jahren, was zum Teil bis heute beibehalten wurde und stark regional abhängig ist (Land, Stadt).

[74] Im Original spricht Gutiérrez Salazar (2002: 13) von 'cosas', was ich hier mit 'Dinge' übersetze, so heißt es: "Cuando los ancestros, todas las cosas, sin dejar una, eran personas (Zur Zeit der Ahnen waren alle Dinge, ohne eines auszulassen, Personen)."

Als "Geister" werden jene Nicht-Menschen, die sich in ihrer "Abteilung" genauso wie die Tiere als Menschen[75] sehen, mit dem Begriff *mawariton* bezeichnet, wozu auch die *ratoton* zählen. Als *eneton* können alle mythischen Tiere sowie die Jagdtiere wie auch einzelne fantastische Wesen wie *piai'ma* kategorisiert werden. Pflanzen sind ebenfalls Personen. Die wichtigste im Zusammenhang mit Magie ist *kumi*. Eine Zwischenperspektive, d. h. nicht eindeutig auszumachende fuzzy-Stellung nehmen die *maikoton*[76] ein.

Die Kategorisierung nach *mawari*, *enek*, *maikok, kumi* oder *pemon* erfolgt aufgrund des Habitus. Hier zeigt sich im Besonderen die Differenz zwischen "Natur" und "Kultur" anhand der Wahrnehmung des "Körpers". Der Terminus "Körper" versteht sich nicht begrenzt auf physiologische oder morphologische Merkmale, sondern als eine Gesamtheit von Affekten bzw. Seinsarten, die einen Habitus konstituieren (Viveiros de Castro 1997:107). Im Falle der Geister sind diese Affekte und Seinsarten auch auf den "Nicht-Körper" bzw. auf den verwendeten Körper anwendbar. Das bedeutet, Wesen, die sich wie Jagdtiere (*eneton*) verhalten, werden auch so bezeichnet. Wesen, die sich wie Geister (*mawariton*) verhalten, werden als Geister (*mawariton*) bezeichnet. Und Wesen, die sich wie Menschen (*pemonton*) verhalten, jedoch auch Charakteristika der Geister aufweisen, werden *maikoton* genannt. Im Rahmen der Betrachtung der einzelnen Kategorien gibt es Überschneidungen, d. h. einige Verhaltenscharakteristika weisen alle Gruppen auf. So zum Beispiel die Transformation in tierliche Körper bzw. das Verwenden von Tierkörpern. In einen *kaikuse* (Jaguar) kann sich ein *piasan* wandeln. *Mawari* und

[75] Wie Vivieros de Castro (1997: 106f.) treffend feststellt, sehen ("repräsentieren") alle Wesen die Welt auf dieselbe Art – was sich ändert, ist die Welt, die sie sehen. Die Tiere beurteilen das Reale mit den analogen Kategorien und Werten, wie es auch die Menschen tun. Die Welt aller Wesen dreht sich um das Jagen und Fischen, das Kochen, die gegärten Getränke, die Kreuzkusinen, die Initiationsriten genauso wie um Tanz und Gesang. Das erkennt bereits Koch-Grünberg (1923: 187), wenn er schreibt: "Der Unterschied zwischen Mensch und Tier ist in der Vorstellung des Indianers ganz verwischt. Dies kommt schon in den Sagen, die nur ein Niederschlag seines Glaubens sind, deutlich zum Ausdruck. Keyeme, rato und andere Ungeheuer des Wassers treten bald als Menschen, bald als Tiere auf. Während diese aber Geister sind, gibt es eine Anzahl Tiere, die sich durch besondere übernatürliche Eigenschaften von ihrer Umgebung auszeichnen. Zum größten Teil sind auch diese nur Menschen, die sich erst durch Anlegen der tierischen Hülle in das Tier verwandeln." (Koch-Grünberg 1923: 187)

[76] Auch „*maikoi",* Figueroa (2001: 129) definiert sie als Klasse von Geistern, die man sich als "konservative" Menschen vorstellen sollte, die die neo-venezolanische Kultur ablehnen. Armellada (2007: 116) beschreibt sie in seinem Wörterbuch als Fabelwesen, die in den Bergen wohnen und Vögel sind, die sich in Menschen verwandeln.

maikok verwenden einen bestimmten *enek*, so vor allem *kaikuse* (Jaguar) und *maikuri* (Tapir). Zur Transformation werden besagte Pflanzen verwendet, die unter dem Begriff *kumi* zusammengefasst sind.

Zwischen den einzelnen Perspektiven agiert der *piasan*. Dieser ist durch das kontrollierte Verhältnis zwischen seiner Seele (*yekaton*) und seinem Körper (*esak*) in der Lage, zum einen seinen Körper zu transformieren, z. B. in einen Tierkörper, bzw. sich von seinem Körper zu lösen, um sich mit den Geistern (*mawariton*) zu treffen, die ihm in der virtuellen Welt der Geister (aus Perspektive des Menschen) als Menschen erscheinen.

2.1 Der Mensch *pemon*

Das Ethnonym „Pemón“ bzw. *pemon*[77] bedeutet, wie bereits erwähnt, "Mensch“. Dieser besteht aus den Knochen *(i)yepu*, dem Fleisch *(i)pun* und dem *yaukaru* (Arekuna), beziehungsweise *yekaton*[78], was im Deutschen mit Geist bzw. Seele[79] bezeichnet werden kann. *Yekaton*[80] bewirkt die Bewegung von Fleisch und Knochen, gibt Gefühlszustände wieder und ist für die Sinne verantwortlich. Etymologisch betrachtet enthält der Terminus für 'denken' und 'reflektieren' (*esenu'menga*) das Wort für Auge (*enu*). 'Auswendig lernen' heißt *esenuponte*, was

[77] Hier habe ich beide Schreibweisen gewählt. „Pemón“ veranschaulicht die Schreibweise, wie sie in Venezuela üblich ist und steht als Signifikant für die Sprachgruppe. Das kleingeschriebene *pemon*, ist das Signifikant für „Mensch“.

[78] Auch *dekaton*. Da die Arekúna inzwischen in Anlehnung an das Taurepán und Kamarakoto auch häufiger *yekaton* anstelle von *yaukaru* benutzen, wird im Folgenden dieser Begriff für Seele und Geist verwendet.

[79] Im Rahmen dieser Arbeit wird auf die abendländische Diskussion zum Thema Geist (als die kognitiven Fähigkeiten des Menschen) und Seele nicht weiter eingegangen, sondern beide Begriffe werden als analog behandelt, wofür im Folgenden der Ausdruck "Seele" gebraucht wird, um sich dem *yekaton*-Prinzip der *Pemón* anzunähern. Der Begriff "Geist" (Geister) wird im Sinne einer vom verstorbenen Körper gelösten Seele (Gespenst) verwendet.

[80] Koch-Grünberg (1923:170) notierte fünf verschiedene Seelen in der Vorstellungswelt der Taurepán. Alle ähneln den Menschen in ihrer Gestalt. Er zitiert einen Informanten, der die Erscheinung der Seelen als Schatten eines Feuers beschreibt. Eine ist am dunkelsten, die andere weniger dunkel, die dritte fast klar, die vierte sehr klar. Die fünfte Seele ist besagte *yekaton* (Schatten), die u. a. für das Sprechen verantwortlich ist. Der katholische Missionar Cesáreo de Armellada (2007:47) verwendet für die abendländische Vorstellung von Seele den Begriff „*ekaton*“, was laut seiner Übersetzung auch Bild, Vorstellung, Schatten, Kraft und Präsenz bedeutet.

zusammengesetzt aus *esenu* (Auge) und *ponte* (anziehen) mit 'das Auge bekleiden' interpretiert werden kann.

Eine analoge Begrifflichkeit zum Begriff des 'Körpers' ist nur schwierig anzugeben. Der von Armellada (2007:62) und Armellada und Butt (1990) angegebene Terminus '*esak*' wird mit "Besitzer", aber auch mit 'Körper' in Zusammenhang gebracht. Er wird in der Alltagssprache weniger gebraucht, wenn aber, dann ist von der jeweiligen Repräsentation, also vom Mensch (*pemon*) oder Tapir (*maikare*) usw. die Rede. Die Verwendung von *esak* erschließt sich aus den einzelnen Sprachkontexten, innerhalb derer der Terminus zu finden ist. Im Zusammenhang mit der Heilzeremonie des Schamanen und der Körper-Seelen-Administration wird der Begriff *esak* jedoch für den Körper gebraucht.

Diese Administration zwischen Körper und Seele wird mit positiven und negativen Aspekten belegt. Dabei ist festzustellen, dass ein bewusst gesteuertes Verlassen der Seele im entsprechenden Kontext erwünscht ist, wie am Beispiel des Heilungsrituals der Schamanen und der *orekoton*-Rituale zu sehen sein wird.

Die Transformation des menschlichen Körpers in einen tierlichen, also die Wandlung eines *pemon* in einen *esak*, kann die Wandlung von *kanaíma*[81] sein, was ein negativer Aspekt ist, da *kanaíma* für Krankheit und vor allem für Mord steht.

Es handelt sich hierbei um Menschen, denen es zu Teil wird, *kanaíma* zu werden, das bedeutet ohne bewusste Steuerung dieses Vorganges der Transformation (bspw. leiden Betroffene, und es erfolgt eine Beschneidung des Paerputium, woran sie auch zu erkennen sind, damit sie nicht sterben). *Kanaíma* sind Menschen, die sich in Tiere (*enek*) verwandeln und andere Menschen töten. Auch senden sie Krankheiten und anderes Übel. Dies passiert über die Einnahme von *kumi*. Diese Pflanze bewirkt, dass die Person unsichtbar wird und beschleunigt von einer Sekunde auf die nächste ihren Ort (*pata, dapon*) ändern kann, das heißt, sie ist in der Lage, jede Distanz zu meistern[82].

[81] Für diese Wandlung wird der Ausdruck *kanaíma watacha* verwendet.

[82] Während der Beschreibungen dieses Phänomens durch verschiedene Informanten wurden Beispiele zur Veranschaulichung dargelegt. Demnach würde man z. B. während eines Gespräches in Santa Elena oder sogar Berlin seinem Gesprächspartner mitteilen, nur kurz die Toilette aufzusuchen. Dort würde man sich mit *kumi* "beblasen" und in Kamarata (hypothetisch) als *kanaíma* erscheinen, ob in menschlicher oder tierlicher Hülle, um jemanden zu töten. Nach etwa 10 Minuten wäre die Seele wieder in Santa Elena oder Berlin und könnte das Gespräch im zugehörigen Körper fortsetzen.

Koch-Grünberg (1923:216f.) berichtet, dass Nachbarstämme sich gegenseitig als *kanaíma* bezeichnen. Heute beschuldigen sich einige Dörfer, *kanaimaton* unter ihnen zu dulden. Jüngstes Beispiel ist die Tötung (2006) eines "*kanaíma*" in Mapauri (Arekuna). Dieser stammte aus San Ignacio de Yuruaní, wo vorwiegend Makuxi-Nachfahren leben, also durchaus ältere "ethnische" Konflikte eine Rolle spielen. Bis heute ist ein Konsens über die Notwendigkeit der Tötung aus den indigenen Diskursen zu entnehmen.

Gefährlich ist das unbewusste Entweichen von *yekaton*. Dies verursacht Krankheiten, da die Geister mit der Seele spielen bzw. diese entführen. Hervorgerufen wird das Entweichen der Seele entweder durch ein "Erschrecken" (*etinipui*) der Person oder durch ein Fehlverhalten. In beiden Fällen spricht man von *emoron* (Krankheit), was aber auch schlafen bzw. träumen bedeutet, denn im Schlaf verlässt *yekaton* den Körper[83]. In der Alltagssprache wird für "besorgt sein", "aufgeregt sein", "sich Sorgen um eine Person machen" der Begriff des Erschreckens (*neike*) verwendet, das heißt, die Seele kann für einen kurzen Augenblick entweichen und wird somit eine Gefahr für den Körper, der erkrankt. Demnach ist es wichtig, sein Herz (*yewan nepö)* zu stärken, denn das Herz ist der *dapon*, der Sitz der Seele, die leicht entweichen kann. Ist dies geschehen, dann spricht der Mensch gar nicht oder wenig, isst nicht mehr, wirkt melancholisch bzw. depressiv und erkrankt, was zumeist mit unerklärlichem Fieber verbunden ist.

Eine *fuzzy*-Stellung nimmt das Träumen ein. Dieser Zustand ist die auf Wanderschaft befindliche Seele, die Dinge erlebt, die nach der Rückkehr in den Körper, also nach dem Erwachen, mit Bedeutungen gefüllt werden.

"Träume sind, ..., für den Indianer Wirklichkeit, selbstständige Handlungen und Erlebnisse des vom Körper gelösten Schattens, der Seele. Ein Zauberarzt sagte mir, meine Seele arbeite auch nachts, lese und schreibe, während der Körper ausruhe." (Koch-Grünberg 1923:191)

Die Auswertung dieser "Traumperformanzen" erfolgt anhand von Gesprächen mit Familienangehörigen auch während der Nacht. Die Methode ist durchaus der dichten Beschreibung bzw. der Traumdeutung zuzuordnen. Das heißt, es wird das

[83] Bei Koch-Grünberg (1923:170) ist zu lesen, dass bei eventuellen Kopfschmerzen die Seele noch nicht vollständig zurückgekehrt ist.

Erfahrene ausführlich erzählt, Einzelheiten werden interpretiert und aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. Es werden Bezüge zu vorangegangenen Träumen hergestellt, auch zu denen von anderen Personen, zumeist Verwandten. Dann erfolgt eine Interpretation nach der Bedeutung des Traums, was wiederum Auswirkungen auf das Verhalten haben kann.

So werden z. B. Kerzen gekauft, wenn von einem toten Verwandten geträumt wird. Auch kann der nahe stehende Tod interpretiert werden, wenn es virtuelle Kämpfe mit anderen Personen gibt.

Wenn *yekaton* den Körper endgültig verlässt, stirbt der Mensch, und die Seele begab sich zur Zeit Koch-Grünbergs (1923:173) an den Himmel zur Milchstraße (*ema*-Weg der Toten in den Mythen). Heute sind mehrere Ansichten anzutreffen. Zum einen hält sich *yekaton* zwischen Erde und Himmel auf. Erst nach dem jüngsten Gericht würde man ins *wakü pata* (Paradies) bzw. zum Teufel (*makoi*) kommen. Zum anderen äußern vor allem Mitglieder der *orekoton*-Bewegung, ihr *yekaton* würde zunächst ins Purgatorium gelangen, um dann nach dem Ende der Welt (*airörö pata*), an dem der endgültige Kampf zwischen San Miguel und Luzifer stattfindet, die Erde vernichtet wird bzw. ewige Dunkelheit eintritt, ins Paradies Einzug zu halten. Das betrifft die Lebenden an diesem Tag x[84], die *areruya* bzw. *cho'chiman* praktizieren, genauso wie die bereits verstorbenen *orekoton*.

Auch sind in der Generation des Alters zwischen 30 und 40 Jahren Ansichten zu hören, dass eine Transformation nach dem Verlust des menschlichen Körpers (*esak*) in den Lieblingsvogel einer Person stattfindet. Dieses nichtchristliche Konzept zeigt einen Zusammenhang zwischen *yekaton* und *mawari*.

[84] Vgl. Kapitel 6.1., der Tag x wird häufig anhand der in der Apokalypse angegeben Zahlen 666 mit Daten des gregorianischen Kalenders in Verbindung gebracht. Der letzte mögliche "Weltuntergang" war der 9.09.2009. Die drei Zahlen 999 verstehen sich als die verkehrt ausgerichteten Zahlen 666.

2.2 Die Welt der Geister - *mawari* und *rato*

Die *mawariton* leben in der Savanne. Ihre Häuser sind die Tafelberge. Die fruchtbare Region nördlich des Roraima wird als das *conuco* dieser Geister betrachtet, da es u. a. Bananenhaine gibt, die anscheinend niemand gepflanzt hatte. Sie führen unterscheidende Personennamen. Aus den Mythen geht hervor, dass zum einen Menschen ihre Angehörigen verlassen und *mawari* werden (Koch-Grünberg 1923:184) und zum anderen die Seelen (*yekaton*) der verstorbenen Zauberärzte als *mawari* bezeichnet werden und in die Tafelberge gehen (Koch-Grünberg 1923:209)[85].

Die Wassergeister (*rato* und Familie[86]) zählen aufgrund ihres Habitus zu dieser Kategorie. Sie werden auch mit dem Regen (*konok*) in Verbindung gebracht. *Rato* gilt als "Vater aller Fische" und anderer Wassertiere, die seine Enkel sind. Sie sind in ihrer menschlichen Gestalt den "hellhäutigen" Europäern ähnlich, das heißt, aus Perspektive der körperlichen Differenz haben sie helle bzw. klare, zumeist blaue oder grüne Augen. Laut Koch-Grünberg (1923:176) ist ein weiterer Wassergeist *keyeme* „der Vater aller Tiere, Jagdtiere und Vögel“. Die Seelen der verstorbenen Tiere gehen nach dem Tod zu ihm. Auch er ist ein Mensch. Nur wenn er seine bunte Haut anzieht, tritt er als bösartige Wasserschlange in Erscheinung. Alle Wasservögel sind seine Enkel. Er bewohnt die Wasserfälle, wobei der Eingang sich unterhalb der Wasserbecken befindet.

Die Menschen haben Angst vor den *mawariton*, da sie bestimmte Schwächen und Situationen der Menschen ausnutzen können, um Schaden anzurichten. Das begründet einen Teil der Verhaltensregeln, die genauso wie zu Zeiten Koch-Grünbergs auch heute von einem Großteil der Indigenen berücksichtigt werden[87].

---

[85] Darüber hinaus gibt Koch-Grünberg (1923:173f.) an, dass alle menschlichen Seelen nach dem Ableben des Körpers als *mawariton* bezeichnet werden und zur Milchstraße hinauf steigen.

[86] *Rato* steht als Bezeichnung für den "Wasservater" und auch für seine Frau "Wassermutter". Wenn die Wassermutter singt, dann wechselt sie den Namen, sie heißt dann Ratoyuale, Tipiyale oder auch Marakaueli. Ihr Gesang nennt sich „*tunátauéno“*. Sie ist bekannt für ihren bösen Blick, den auch viele Menschen haben (Koch-Grünberg 1923:177).

[87] Auch heute sind die Geißelung der Mädchen und das Schneiden der Haare bei der ersten Menstruation zu beobachten, wie es Koch-Grünberg (1923:129) beschreibt. Zur Bedeutung ist zu vernehmen, dass die *mawariton* aufgrund von Mitleid von den Mädchen absehen.

Ist der Schaden eingetreten, muss entweder ein *ipukenak* aufgesucht werden oder in schweren Fällen eigentlich ein *piasan*, was heute nicht mehr möglich ist, da es keine Schamanen mehr gibt.

Ein Fehlverhalten beschreibt der Mythos zum Auyan Tepuy. Obwohl der Zauberarzt dem Mädchen verbietet zu singen, stimmte sie in den Gesang mit ein, den der Schamane während einer Heilkur vollführt, um mit den *mawariton* in Kontakt zu treten. Diese bemerken das Mädchen aufgrund des Gesanges und nehmen alle Bewohner einschließlich deren Häuser mit, die heute in Steinform auf dem Tafelberg zu finden sind (Armellada 1974:67f.).

Sind die *mawariton* für einen Menschen als Menschen sichtbar, bedeutet dies, dass sie bereits die Perspektive der Geister einnehmen, was mit dem baldigen körperlichen Ableben der Person in Verbindung gebracht wird, die den Geist erblickt.[88]

Dies ist ein Grund dafür, warum an einigen Stellen während Flussfahrten den Kindern *pumüi* (Pulver von Pfefferschoten) in die Augen gestreut oder vielmehr gespuckt wird bzw. darauf geachtet wird, dass niemand in die Richtung eines Tafelbergs schaut. Die Begründungen Koch-Grünbergs (1923:182) sind nach wie vor relevant. Die Vorstellung: "Sehe ich die Wohnung des Geistes nicht, so sieht mich auch der Geist nicht", lässt sich noch erweitern. Meine Nachfragen ergeben, dass es darum geht, nicht an den Geist zu denken, denn dann würde dieser auch nicht an die jeweilige Person denken. Ein "sich bemerkbar machen", wie etwa ein Zuwinken oder ähnliches, also eine Aktion mittels des Körpers zu vollführen, bedeutet den größten Fehler. Der Geist sieht den Menschen dann als "Jagdbeute", da sich der Mensch wie ein Beutetier verhält.

Koch-Grünberg bezeichnet den menschlichen *piasan* als den "Kollegen" der Geister. Genau wie diese gehen die Schamanen ans Wasser, um sich dort zu erbrechen, wo sie Schmuckstücke zurücklassen[89] (Koch-Grünberg 1923:185). Diese Verbindung zwischen den *mawariton* und dem *piasan* wird am Beispiel der

[88] Koch-Grünberg (1923:185) gibt das Beispiel des Zauberarztes *Amēluazaípu* an, der zuvor ein Zauberarzt war und jetzt Vortänzer der mawariton im Gebirge *Amātá-tepe*, im Quellgebiet des Surumú ist. Er beschreibt den Geist im menschlichen Körper, der auf einen *parishara*-Vortänzer hinweist. So trägt der Geist eine Kette aus Schweinezähnen (amātá) um den Hals und hält jenen dicken Tanzstab aus Bambus (*warunka*) in der Hand. Der Mensch, der ihn sieht, geht nach Hause und ist in wenigen Tagen tot.

Tanzgesänge namens *marik* (Kamarakoto) bzw. *murúa* (Taurepán, Arekuna) deutlich.

Sind bei Koch-Grünberg[90] erste Verweise zu finden, dass es eine Beziehung zwischen den Vogelkörpern und den *murua* gibt, wird das anhand der Texte und Diskurse über die *marik*-Tanzgesänge deutlich. Dabei verkörpert der Klang, also die Lautäußerung bestimmter Vögel, diese Geister. Andere Vögel stehen entweder für *maikok, kanaíma* oder *kumí.*

Koch-Grünberg (1923:183) erwähnt den Vogel „*wībán“* als bösen "Waldgeist". Er wird jedoch nicht mit den *mawariton,* sondern mit *kanaíma* in Verbindung gebracht. Der Name ist onomatopoetisch. Das bedeutet, er wird so ausgesprochen, wie die Lautgebung des Vogels ist. Wie bei allen Performanzen wird diese Lautgebung des Vogels durch den Erzähler imitiert.

Raimundo Pérez führt mir neben einigen *parichara-* und *tukuik*-Tanzgesängen auch einige zur Kategorie *marik*[91] zählende Performanzen auf. Es handelt sich hierbei um die Gesänge, welche die Zauberärzte im Rahmen von Tanzfesten darbieten. Er macht darauf aufmerksam, dass diese Gesänge auch während der Heilung verwendet werden. Die Präsentation ist jedoch eine andere. So werden die Texte verstellt, dass heißt, unverständlich oder schwer verständlich codiert. Es ist zu vermuten, dass die Zauberkraft aufgrund der Unverständlichkeit erhöht wird, was nicht nur die anwesenden Zuhörer und vor allem den Patienten beeindruckt, sondern auch die Geister selber[92]. Raimundos Repertoire beinhaltet jeweils Gesänge für die Fische und für die Vögel. Dabei erklärt er bei einzelnen Gesängen wie

[89] Die *mawariton* schmücken sich mit weißen Spinnennestern, die Eier enthalten und bei Stromschnellen und Katarakten an den Ästen kleben.

[90] Koch-Grünberg (1923:185) berichtet von einem "Schutzgeist". In der Sage von *zilikawai* schickt der Verstümmelte Te-yazí "seinen Geist", was Akúli mit "seinen *mawari*" übersetzte, in der Gestalt eines kleinen Vogels zu seinem Haus, um dem Bruder die Missetat der Frau zu melden. Ebenso berichtet er von einem in einen Stein verwandelten Vogel Hokko. Wenn ein Mensch zum Sterben geht, singt der Stein, d.h. der *mawari*, der in ihm steckt, singt wie dieser Vogel.

[91] Bei sämtlichen Aufnahmen im Zusammenhang mit dem Schamanismus gab es den Wunsch, von Veröffentlichungen zunächst abzusehen.

[92] Wahrscheinlich führten die Aufnahmen und Beobachtungen mit Manduca, einem Yekuana-Zauberarzt bei Koch-Grünberg (1923:191), zu der Aussage, dass Schamanen von anderen Stämmen in einem Dorf großes Ansehen genießen können, denn schon die Verwendung einer anderen Sprache impliziert Zauberkräfte, die zumeist bösartiger Natur sind. Bruno Illius (persönliche Kommunikation) hat treffend festgestellt, dass die Nichtverständlichkeit der Gesänge auch im Zusammenhang mit der Präsentation für die Geister zu betrachten ist. Auch die Geister sollen von der Unverständlichkeit beeindruckt werden.

kumarak pachi[93], dass die Menschen die *mawari* als Vögel sehen. Für bestimmte Heilungspraktiken werden bestimmte Vögel hinzugezogen, die den *piasan* unterstützen, ähnlich wie es Koch-Grünberg beschreibt.

2.3 Die Tiere - *enek*

Zu den *enek*[94] zählen alle Tiere außer den Haustieren bzw. "zahmen" Tieren sowie auch die übergroßen Fabelwesen, die anthropomorpher oder zoomorpher Gestalt sein können. Diese Wesen wie *piai'ma* spielen nicht nur eine Rolle in den "Mythen der Alten", sondern sind auch heute in der Vorstellungswelt als unheilbringende Wesen präsent. Laut Koch-Grünberg (1923:182f.) steht *enek* für jedes gespenstische Wesen, wozu er *piai'ma* zählt. Sie gehören jedoch zu den Tieren, da sie sich wie Tiere verhalten. Ihr Habitus, das heißt, wie sie sich versammeln und den Menschen verfolgen, entspricht der Form des Jagdtieres. Das schließt nicht aus, dass ein *mawari*, ein *maikok* oder ein böswilliger *piasan* sich seines Körpers bedient. Der Habitus[95] aus Perspektive des Menschen ist jedoch der durch den Körper wahrnehmbare, also ein tierlicher.

Ähnlich wie der eingangs erwähnte Mythos der Taurepán gibt es eine Fülle von Mythen, in denen diese Wesen eine Rolle spielen und anhand derer sich die traditionelle Vorstellungswelt der Pemón erarbeiten lässt. Auch in rezenten Mythen spielen diese Wesen eine Rolle, das heißt, sie werden entsprechend ihrem Raum und ihrem Habitus verwendet. Am bekanntesten ist *piai'ma*[96], der als Schrecken für

[93] Im Rahmen dieser Arbeit ist eine ausführliche Darstellung der Aufnahmesitzung zum *marik* mit Raimundo Pérez leider nicht möglich.

[94] *Enek* wird von den Indigenen als "Bicho" (span. Vieh) ins Spanische übersetzt. Es sind weitere Unterscheidungen und Überschneidungen ins Feld zu führen, wie die Vierfüßler (*iwoto*), die Fische (*morok*) oder die Vögel (*toron*), die zu dieser Gruppe zählen. Am häufigsten werden jedoch der Jaguar, die Anaconda oder der Tapir neben den Fabelwesen als Beispiel verwendet, da sie für die Transformationen verschiedener Wesen eine Rolle spielen.

[95] Ob in menschenähnlicher Gestalt oder in übergroßen Tierformaten bzw. fabelhaften Erscheinungen verhalten sich diese Wesen wie Tiere und sehen den Menschen als Beutetier. Die Verhaltensform bezieht sich vor allem auf das Auflauern, Erspähen und Angreifen.

[96] Armellada (2007:155) stellt *piai'ma* als fantastisches Wesen vor, das in den Wäldern lebt. Er ist ein Riese, zu erkennen an den Löchern in seinen großen Ohren. Als Ohrringe verwendet er die Füße von Menschen, die er auf dem Rücken trägt. Er lebt in Schluchten und Engpässen. Die Menschen

die Kinder bei allabendlichen Gute-Nacht-Geschichten und bei eventuellen Erziehungsmethoden dient. Er ist bekannt dafür, Kinder in seiner riesigen Tragetasche einzusammeln, um sie zu verzehren.

Neben übergroßen Vögeln, wie „*mochima“* (Armellada 1964:113) oder „*mezime“* und „*mezima“* (Koch-Grünberg 1923:187), gibt es auch Zwischenformen wie den Tapirjaguar „*wailalíme“*, der größer als ein Tapir ist, oder den Wasserjaguar „*waikiníme“*. Auch berichtet Koch-Grünberg (1923:189) von riesigen Wespen „*kamayuág“*.

2.4 Die Pflanzen – *kumi, ayuk* und andere

Kumi steht heute stellvertretend für alle einzelnen Baumrinden in der Vorstellungswelt als die Pflanze, die magische Effekte wie Unsichtbarmachung und beschleunigte Fortbewegung der vom Körper losgelösten Seele bewirkt.

Die Rinden der Bäume sind deren Schatten bzw. deren Seelen (Koch-Grünberg 1923:207). Sie spielen eine besondere Rolle bei verschiedenen *taren*[97] und bei der Jagd.

Am wichtigsten sind sie jedoch für das Heilungsritual der Zauberärzte. Im Mythos der Ausbildung zum Zauberarzt beschreibt Katúra ausführlich alle verwendeten Pflanzen. Hierzu zählen die in Wasser gelösten Baumrinden wie „*likauá, ayūg*, *ual(e)kán-yeg, paune-yeg* und *dzalaúla-yeg“*. Die wichtigste Pflanze ist „*kaúai“* (*kawaik*). Die Blätterbündel, die bei der Kur benutzt werden, bestehen aus: *„ayú-yale, kuali(d)-yale“* und „*ual(e)kán-yale“* (Koch-Grünberg1923:203).

Zu den Brechmitteln, die zur Reinigung und zur koordinierten Trennung von *yekaton* und *esak* führen, gehören die Baumrinden: „*karaíla-yeg, paúna-yeg, tolōma-yeg*, *kozōkozo, kapeyenkumá(x)pe, elekauá“* und besagtes *„ayūg“*. Koch-

überragen ihn an Intelligenz.

[97] *Taren* sind Zaubersprüche, die nur über eine korrekte rituelle Performanz ihre Wirkung erzielen. Das heißt zum Beispiel, dass die Wörter entsprechend oft wiederholt werden müssen, in ein Wasserglas geblasen oder geflüstert werden muss. Zusammenstellungen, Darstellungen und Analysen dieser magischen Formeln finden sich bei Armellada (1972) und Koch-Grünberg (1923).

Grünberg (1923:204) schreibt: "Erbrochen wird sich in einem Katarakt, um die verschiedenen Stimmen des Falles aufzunehmen, der zuerst hoch, dann tief singt, dann wieder hoch, dann viel tiefer, so daß es sich anhört, als wenn drei zusammen sängen."

Es wird sich in ein Kanu übergeben, wobei von dem Erbrochenem immer wieder zu trinken ist. Wenn die Auszubildenden sich nicht mehr auf den Beinen halten können, aber noch bei Besinnung sind, ihr Herz also noch schlägt (Koch-Grünberg 1923:204), bekommen sie Tabak, damit sich der Rausch verstärkt. In diesem Zustand nun wird den Novizen die Haarschnur *karáualí* über die Nasenlöcher durch den Mund gezogen, bis Blut fließt.

Diese Haarschnur dient dem Schatten der Seele des *piasan* als Leiter, um bei der Krankenheilung in die Höhe zu steigen, während der Körper auf der Erde bleibt. Eine ähnliche Funktion hat die Liane *kapeyenkumá(x)pe.*

2.5 Die Zwischenwesen *maikok*

Koch-Grünberg (1923:185)[98] spricht von "Mittelwesen zwischen Menschen und Geistern", da sie "in ihrem Äußeren und ihren Lebensgewohnheiten den Menschen sehr ähneln". Sind die *mawariton* die Besitzer der Tafelberge, so ist häufig zu hören, dass die *maikoton* die Besitzer des Waldes sind, also jener Streuwälder, wo sich zumeist die Gärten (*mua*) befinden. Hat man vor, im Gebiet der *maikoton* zu siedeln oder einen Garten anzulegen, so muss man sich bei ihnen vorstellen. Das bedeutet zum Beispiel, dass immer etwas Essbares außerhalb des Hauses bereit liegen muss, dessen sich diese Wesen unbemerkt bemächtigen. Eine Fülle von

[98] Er kategorisiert sie in die Welt der "übernatürlichen Wesen" mit der Begründung, dass sie eine höhere Macht haben als die Menschen und nur für die Zauberärzte sichtbar seien. Es finden sich Bezeichnungen wie *Umáyikog* bzw. *Máyikog* und auch *Ingarikóg*. Letzterer Terminus weist eine etymologische Verwandtschaft mit dem Ethnonym des Karibenstammes der Ingarikó auf. Eine Gruppe, die nördlich vom Roraima lebt. "Es ist bezeichnend, daß diese immerhin gefürchteten Halbgeister die Sprache der einstigen Todfeinde und noch heute wegen ihrer Zauberei berüchtigten Nachbarn der Taulipáng und Arekuná sprechen sollen, als deren Stammvater der menschenfressende *piai'má* gilt. ..Das Wort Ingali-kóg heißt: 'Leute, die im dichten Walde (ingaletá) leben.'"(Koch-Grünberg 1923:186).

Erzählungen handeln von der Art und Weise dieser Form der Reziprozität. Koch-Grünberg (1923:186) lokalisiert die *maikoton* jedoch in den Gebirgen, ähnlich wie die *mawariton*. Sie sind für den normalen Menschen unsichtbar, nur die Schamanen sehen sie und kommunizieren mit ihnen. Aus der Perspektive des Menschen sind die Hunde der *maikoton* eine bestimmte Form von Jaguaren, die nur in der Gegend um den Auyan Tepuy vorkommen. Tötet ein normal sterblicher Mensch einen solchen Jaguar, dann wird er verfolgt und ebenso getötet. Ein *piasan* darf gegen eine entsprechende Gegenleistung[99] ein solches Tier töten (Koch-Grünberg 1923:186).

Eine weitere Charakteristik, die den *maikoton* zugeschrieben wird, sind Entführungen. So gibt es viele Geschichten über das Verschwinden von Kindern am Fluss, die erst nach Tagen wieder auftauchen. Diese Kinder berichten, sie hätten mit anderen am Fluss gespielt, obwohl die eigene Mutter nichts davon wahrnehmen konnte und das Kind verzweifelt gesucht hatte. Auch gab es die Geschichte eines Feuerwehrmannes, der eigentlich in Luepa arbeitet und in Kavanayén wohnt. Er begibt sich eines Tages in den Wald, um bei seiner anderen Familie, einer *makoiton*-Familie zu leben, die er im Vorfeld schon des öfteren besuchte.

In diesen ständig neu anzutreffenden Geschichten über die *maikoton*, die Kinder entführen oder die Menschen anlocken, um mit ihnen zu leben oder um diese zu töten, wird während des Vortrages immer wieder die Lautgebung verwendet. Zur Kennzeichnung eines *maikok* oder auch *mawari* zitieren die Performer den entsprechenden Vogel, der darauf hinweist, dass diese Seinsform anwesend ist und die ankommenden Menschen beobachtet. Der Vogel eines *maikok* ist *woirowok.* Dieser präsentiert einen *maikok*, das bedeutet, dass die häufigste Wahrnehmung dieses Wesens in der Form des Vogels anzutreffen ist. Ist das Herz (*yewan nepö*) stark genug, ist man in der Lage, auch einen *maikok* zu sehen und sich nicht vor ihm zu erschrecken. Beim Anblick eines *mawari* stirbt jedoch jeder, es sei denn, er ist *piasan*.

[99] "Wenn ein Zauberarzt einen Jaguar tötet, so tun ihm die Ingarikóg nichts. Sie fragen ihn nur: 'Wer hat meinen Hund getötet?' Er antwortet: 'Ich war es, der ihn getötet hat.' Dann sagt der Ingarikóg: 'Jetzt bezahle ihn mir! Lasse ein Stück Zeug an jenem Bach zurück! Ich werde es mir zum Schamschurz holen.' Der Zauberarzt läßt dann ein Stück Zeug am Ufer eines Baches zurück. Wenn er an einem anderen Tag hinkommt, ist es verschwunden." (Koch-Grünberg 1923:186)

Die Beschreibungen über ihr Aussehen sind different. Koch- Grünberg (1923:185) gibt an, dass es sich um Bergtrolle handelt. Einige Informanten meinen, sie hätten eine grüne Hautfarbe.

2.6 Der Schamane - *piasan*

"Ich kenne alle Dinge!"[100]

Über den Schamanen (*piasan*) gibt es einen Diskurs, der sich hauptsächlich aus den Mythen und fragmentarischen Erinnerungen der älteren Indigenen zusammensetzt. Auch gibt es Hinweise von jüngeren Pemón im Alter zwischen 35-40 Jahren, die von Heilungen berichten, bei denen sie als Kind anwesend waren.

Koch-Grünberg (1923:190) schreibt von der Vormachtstellung des Schamanen gegenüber dem Häuptling, der eher eine repräsentative Stellung einnimmt[101], was sich heute zu Gunsten des *capitán*[102] verschoben hat. Auch löst den Schamanen bzw. die Rolle des Schamanen durch die Überlagerung der *orekoton*-Bewegung der *ipukenak*[103] ab. Sein vormaliges Machtpotenzial basiert zum größten Teil auf seinem Wissen.

Er kennt die "gesamte" Welt, d. h. die der Geister, der Tiere und Pflanzen. Er sieht voraus und deutet seine Träume und die anderer. "Er ist allwissend, im wachen Zustande, in der Ekstase und im Schlaf... ." (Koch-Grünberg 1923:191).

Zum Verständnis der Praxis des Schamanen ist es notwendig, die einzelnen Stufen der Ausbildung näher zu betrachten. Der Grad der Abstufungen ergibt sich aus dem Wissen über einzelne Praktiken.

Neben den Mythen zählen dazu die *taren* und die Gesänge (*marik, murúa, mawari*). Jemand, der Kenntnisse über diese Zaubersprüche besitzt, wird als *ipukenak*[104]

[100] Dies äußerte ein Schamane gegenüber Roth (1915:341ff.) mit bösem Blick, nachdem dieser ihn gefragt hatte, ob er "dies oder das kenne" (nach Koch-Grünberg 1923:191).

[101] Koch-Grünberg (1923:190) erwähnt, dass der Häuptling im Krieg eine entsprechende Befehlsgewalt innehatte. Der Krieg spielte aber bereits während seiner Anwesenheit keine Rolle mehr.

[102] Heute wird die spanische Bezeichnung *capitán* verwendet. Früher hieß der Häuptling *iperu*.

[103] Vgl. hierzu Kapitel 6.1.

[104] Der Begriff *ipukenak* begegnet uns auch im Zusammenhang mit der *orekoton*–Bewegung, was im Folgenden näher behandelt wird. Ein *ipukenak* der *orekoton*-Bewegung muss nicht unbedingt die *taren* beherrschen, tut dies aber in der Regel.

bezeichnet. In der Regel kennen auch heute noch viele alte Pemón diese Formeln. Eine weitere Qualifikationsstufe sind Kenntnisse und Teilnahme am Jagdritual[105].

Ein Schamane, der die höchste Stufe erreicht hat und der den eigentlichen Titel *piasan* verdient, führt das Heilungsritual aus. Es ist zugleich die höchste Wissensstufe, die auf der Ausbildungsleiter erreicht werden kann. Die Performanz der Heilung, die mit Blättern und Gesang vollzogen wird, heißt *tümaiwa pök echi*, was in der Sprachpraxis zur Kennzeichnung eines solchen Schamanen verwendet wird. Die letzte bekannte Schamanin ist Usankoro, die Mitte der 80-er Jahre des 20. Jahrhunderts verstirbt. Für Menschen mit diesen Fähigkeiten trifft die Definition Koch-Grünbergs (1923:190) zu. Der *piasan* ist der hierarchisch höchst gestellte Vermittler zwischen den Menschen und der übernatürlichen Welt, also den Geistern, Tieren und Pflanzen.

In Anlehnung an Sax (2006:473) kann man ihn auch als Ritualagenten bezeichnen, da er in der Lage ist, die Welt zu transformieren. Hierzu verwendet er u. a. Hilfsgeister, was zumeist Pflanzen sind, wie *ayuk* (repräsentiert durch ein Blätterbündel) und *kawaik* (Tabak). Eines seiner wichtigsten Instrumente ist seine Sitzbank *mureí*.

Das Wissen über verschiedene Heilpraktiken und deren Anwendung ist recht komplex. Jede Krankheit hat bestimmte Ursachen, die zumeist durch die Verletzung von Regeln hervorgerufen wird, z. B. im Umgang mit den Jagdtieren oder während der ersten Menstruation eines Mädchens. Im Grunde geht es allerdings immer um eine Entführung von *yekaton*, also ein unbewusstes Verlieren der Seele, was das Krankheitsbild bestimmt.

Auch sollte nach *kanaíma-, maikok-* oder *mawari*-Angriffen eigentlich besser ein Schamane aufgesucht werden. Heute übernimmt diese Heilungsaufgabe der *ipukenak,* der jedoch nicht mehr über das gesamte Wissen eines *piasan* verfügt.

Auseinandersetzungen finden auf den einzelnen Wissensebenen statt, wobei die Unwissenden die Unterlegenden sind.

Dies hat zur Wirkung, dass niemand öffentlich, schon gar nicht gegenüber Fremden, seinen Wissensstand preisgibt. Das bedeutet, dass man nur im Umfeld der

[105] Siehe Kapitel 4 zum *parishara.*

engsten Familie an die Information über das Niveau des Wissens einer Person gelangt. Niemand wird sagen, wie viel er weiß. Aus diesem Grund entwickeln sich Gerüchte und Vermutungen. Die Auseinandersetzungen können sich komplex gestalten und finden innerhalb verschiedener Netzwerke statt, die auch im Familienkreis vorkommen.

Als Beispiel sei der Konflikt zwischen einem *ipukenak* und einem *piasan* ins Feld geführt. So wurde ein *ipukenak* zu seinem Schwager gerufen, der Hautausschlag (*erek*) hatte. Dieser wird laut Aussage meiner Informantin eigentlich durch ein nicht vollzogenes Jagdopfer[106] verursacht. In diesem Falle ist diese Krankheit jedoch von einem Schamanen gesandt, welcher der Vetter des Opfers ist.

Der *ipukenak* wurde zu seinem Schwager gerufen und vollführte das entsprechende *taren*. Er handelte jedoch in der Annahme, dass er es mit einer Strafe von *kumi* für das nicht vollzogene Jagdopfer zu tun hatte. Er heilte den Schwager. Daraufhin erkundigte sich dessen Vetter, wer ihn geheilt habe und war erstaunt, dass dessen Schwager über diese Kenntnisse verfügte, obwohl er diesen schon lange kannte. Der Schwager wiederum hatte sich nicht selbst mit einem *taren* vor eventuellen Angriffen eines Schamanen geschützt, was er getan hätte, wenn er gewusst hätte, dass die Krankheit von einem Schamanen gesandt worden war.

Der Vetter (also der Schamane) des eigentlichen Opfers entsandte nun aus Rache eine Krankheit an den *ipukenak*, die seinen Tod herbeiführen sollte. Als man dies bemerkte, suchte die Familie einen weiteren Schamanen auf, der feststellte, woher die Krankheit kam und wer sie gesandt hatte.

Dieser "gute" Schamane konnte den "bösen" attackieren und gewann die Auseinandersetzung auf Schamanenebene, was sich daran zeigte, dass letzterer, Vetter des eigentlichen an Hautausschlag Erkrankten, nun gelähmt war.

Für den *ipukenak* konnte der "gute" Schamane jedoch nichts tun, da der Schutz-*taren* fehlte, so dass er sterben musste.

Dieser moderne Mythos über den Tod des Vaters einer guten Freundin zeigt die Komplexität des Besitzes von Wissen und dessen Anwendung.

---

[106] Nach Ablegen des Jagdrituals war es üblich, dass die erste Beute nicht mitgenommen werden sollte, um ein Opfer zu bringen. Bei einem Regelverstoß bekam der Jäger Hautausschlag. Dieser Punkt wird in Kapitel 4.4 nochmals behandelt.

Das heutige Fehlen von Schamanen hat die Auseinandersetzungen auf andere Ebenen verlagert. So reicht das Wissen für schwere Attacken zum Beispiel durch einen *kanaíma* oder *maikok* nicht aus, um die Menschen zu heilen.

Häufig werden *ipukenak* in die Krankenhäuser zitiert, die mit *taren* versuchen, Genesung herbeizuführen, was nicht immer gelingt. Die Schulmedizin ist gegen solche Angriffe vollends ratlos[107].

Durch den Einfluss und die Verdammung der Praktiken von Schamanen seitens der christlichen Missionierung ist ein Vakuum entstanden, das mit den Praktiken von *taren* nicht zu füllen ist. So wird die zunehmende Anzahl der Unfälle mit häufig tödlichem Ausgang an Wasserfällen wie in Pacheco oder Kama Merú den *ratoton* zugeschrieben, die durch eine fehlende Gegenwehr der Schamanen und ihrer Verbündeten an Oberhand gewinnen. Die christlichen Kirchen bieten hierfür kein wirkliches Mittel. Eine Alternative sind die *orekoton*-Rituale, welche die „Stärkung des Herzens“ bewirken, was vor solchen Attacken schützt[108].

[107] Informanten berichten, dass in die Krankenhäuser häufig Patienten eingeliefert werden, die keine nachweisbaren Symptome einer Krankheit haben, aber sehr hohes Fieber usw. Es finden sich zum Beispiel für *türima* (ein entsandter magischer bzw. virtueller Pfeil, der in der Schulter oder Brust steckt, hohes Fieber erzeugt und mittels *taren* entfernt werden muss, s.a. Armellada 2007:205) Ausdrücke wie: "el vírus de los indios (Der Virus der Indianer)" als Formen der spanischsprachigen Praxis der Indigenen, die keiner der Ärzte versteht. Auch von "ungewöhnlichen" Folterungen, wie das Auffüllen des Magens mit Blättern bei den Opfern oder das Einführen von Schneidegras in die Harnröhre, was nicht oder nur unter starken Schmerzen entfernt werden kann, wird berichtet. Diese Folterungen werden *kanaíma*- oder *maikok*-Attacken zugewiesen.

[108] Vgl. Kapitel 5 und 6.

3 Das Heilungsritual des Schamanen

Bei den Krankenkuren, die Koch-Grünberg eingehend beschrieben hat, ist der Gesang die wichtigste, ja oft die einzige Tätigkeit des Zauberers.

(Erich Moritz von Hornbostel 1923:419)

Die wichtigste Performanz des *piasan* war das Heilungsritual. Koch-Grünberg (1917:51ff.) hat für die Taurepán (Katúra) und Arekuna (Akúli, Koch-Grünberg (1917:156f.) bei seiner Anwesenheit in Koimélemong und während seiner Flussreise zwei Heilungen beigewohnt[109], die Schamanen durchgeführt haben.

Wie Erich Moritz von Hornbostel treffend feststellt, ist die Performanz der Lautlichkeit entscheidend. Gesang, gesprochene Sprache sowie eine Reihe von Möglichkeiten der Lautgebung sequenzieren das Ritual bzw. formen die innere Rahmung. Gemeint sind stilistische Mittel wie „schreien, singen, sprechen, heulen und seufzen“, die Koch-Grünberg mittels geschriebener Sprache versucht festzuhalten, um sie in der Vorstellungswelt des Lesers neu entstehen zu lassen.

Der Ort der Heilung ist entweder die Hütte des Kranken, wobei das Feuer erloschen sein muss, oder der Kranke begibt sich zum Wohnort des *piasan*. Eine Heilzeremonie findet niemals bei Regen statt. Sollte während der Zeremonie ein Gewitter oder Sturm heraufziehen, wird die Heilung abgebrochen und auf den nächsten Tag verschoben (Koch-Grünberg 1923:192).

Die Betrachtung der Ritualbeschreibungen muss auf zwei Ebenen geschehen: zum einen aus Sicht des Zuschauers bzw. Zuhörers, womit der Kranke und seine Verwandten bzw. weitere auch unbeteiligte Personen gemeint sind, welche die Heilung verfolgen, was der Wahrnehmung der Performanz gleichkommt. Zum anderen aus Sicht des Schamanen, der als Ritualagent innerhalb der Geisterwelt und der irdischen Welt in Aktion tritt und in der Lage ist, beide Welten zu verändern oder zumindest zu beeinflussen.

Koch-Grünberg gibt zwei Beschreibungen zum Heilungsritual der Taurepán bzw. Arekuna an. Es sind die Zauberärzte Katúra und Akúli, anhand derer die ethnische Zuordnung erfolgt. Diese werden durch Fragmente von Erinnerungen meiner

[109] Manduca, ein Yekuana, führte ebenfalls Heilungen bei den Makuxí und Taurepán durch (Koch-Grünberg 1917:47)

Informanten ergänzt. Auch Armellada (1946) beschreibt die Praxis des Schamanen. Weitere zusätzliche Dokumente sind die bereits erwähnten sieben bespielten Wachswalzen. Diese enthalten drei Gesänge einer Séance mit Katúra und vier Gesänge, die Koch-Grünberg wahrscheinlich mit Akúli aufnahm[110].

Betrachtet man zunächst die einzelnen Phasen des Rituals aus der Zuschauerperspektive, so besteht die erste Phase aus der Kontaktaufnahme des Heilers mit den *mawariton,* was mit Hilfe von Anrufen und Gesang vor sich geht.

Nach dem "Hinauffahren", also der geglückten Kontaktaufnahme, kommen nun einzelne Geister "herab"[111], was als Beginn der zweiten Phase bezeichnet werden kann. Zumeist benutzt nun ein *mawari* den Körper des Zauberarztes, der auf der Bank *murei* sitzt. Ist das nicht der Fall, steht der Körper des Zauberarztes im Raum, und der Geist setzt sich ohne Gebrauch des Körpers auf den *murei*. Die Bank muss im Raum stehen. Es ist der Ort, den der Geist ausfindig macht, es ist sein "Platz", während er in der für ihn fremden Umgebung sich mit einer anderen mit Wissen bestückten geistigen Macht auseinandersetzen muss. Diese besitzt zwar noch einen Körper, doch spielt das weder aus Sicht des Zuhörers eine Rolle, noch ist es für den Geist relevant. Die Seele des Zauberarztes kann sich auch nur im Raum befinden. Das erschließt sich aus der Tatsache, dass der *piasan* mit den *mawariton* in den

[110] Das Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums in Berlin verfügt über Aufnahmen von zwei Zauberärzten der Taurepán aus dem Bestand Koch-Grünbergs. Es handelt sich wahrscheinlich bei den Walzen 17 (Hornbostel 1923:433f.), 18 (Hornbostel 1923:434f.) und 19 (Hornbostel 1923:435) um Katúra, da Koch-Grünberg (1917:52f.) für die Aufnahmesitzung mit ihm drei bespielte Walzen angibt. Vier weitere Walzen, die Nummern 25, 27, 29 und 30 (Hornbostel 1923:436) sind unter "anderer Zauberarzt Taulipáng" katalogisiert. Sie könnten nach meiner Ansicht von Akúli sein, auch wenn dieser eigentlich Arekúna war. Koch-Grünberg (1917:42) äußert sich während seines ersten Aufenthaltes in Koimélemong nur über seinen Namen. Als seinen Begleiter stellt er ihn im Rahmen seiner Abreise (Koch-Grünberg 1917:134) vor, mit der Bemerkung, dass er ihn bereits zum Roraima begleitet habe, das heißt, er kannte ihn bereits, bevor die Feder des Phonographen sprang. Neben der bestehenden Möglichkeit der Aufnahme spricht vor allem die Form des Textes, die Ironie für Akúli.

[111] Armellada (1946:28) berichtet, dass der *piasan* um die Hängematte des Patienten kreist. Auch würde er sich auf den Boden werfen, um den Geist "herab" zu beschwören, setzt sich wieder und imitiert die Geräusche des aufsteigenden Geistes. Um die Zuschauer zu überzeugen, fingiert er verschiedene Stimmen, was die Umstehenden glauben lässt, der Geist würde antworten. Diese Aktionen wiederholt er über einen langen Zeitraum bis zur Ermüdung. Wenn es dem Kranken besser geht und auch eine Genesung herbeigeführt werden konnte, ist das auf die Intervention des Schamanen zurückzuführen, der den Geist verdrängte. Verschlimmert sich die Erkrankung und der Patient stirbt sogar, dann beherrscht *kanaíma* diesen, einen Feind, gegen den der Schamane keine Macht besitzt. Diese Beschreibung weicht von denen Koch-Grünbergs und meinen Informationen ab. *Kanaimaton* sind keine ernst zu nehmenden Gegner für einen Schamanen, es sei denn, ein „böser“ Schamane gebraucht einen Tierkörper, was von einem Betroffenen als *kanaíma*-Attacke interpretiert werden kann.

Dialog tritt, der für die Zuhörer mitzuverfolgen ist. Auch sie können mit den Geistern interagieren. So können sie Fragen stellen oder Bemerkungen machen. Mit anderen Worten, es stellt sich nicht die Frage, wer von beiden den Körper des *piasan* benutzt, da die Zuschauer ihn ja sowieso nicht sehen dürfen, hingegen sollen sie aber alle Darstellerseelen hören können.

Während der Heilung trank der Zauberarzt unter lautem Gurgeln Tabakbrühe, um sich "zauberkräftig" zu machen (Koch-Grünberg 1923:196f.). Katúra erklärt hierzu, dass der Zauberarzt Tabaksaft trinkt, damit sich sein Schatten vom Körper löst, bzw. spricht er von seinem "*mauari*", was Koch-Grünberg (1923:197) dahingehend begründet, dass es das "allgemeine Wort für Geist" sei.

Die Erklärung der Heilung durch Katúra enthält die Information, dass ein verstorbener Zauberarzt mit seinem Hund erscheint, das heißt, einem Jaguar, der jedoch knurrt, also als Hund zu hören ist. Aus diesem Heulen des Hundes bzw. des Zauberarztes wird ein einförmiger Gesang, der bis zum Schluss der Heilung andauert (Koch-Grünberg 1923:196).

Bei der Heilung durch Akúli erscheint die Wassermutter *rato*. Ihr folgen weitere *mawariton*. Bei der Anwesenheit des "Vaters der Wildschweine" erklingt die Stimme eines alten Mannes. Auch hier wird ein Zuschauer eingebunden, in diesem Fall ist es der Vater des Kranken, der sich mit dem Geist unterhält.

Am Ende der Heilung kommt *ayuk* („*ayug“*, K.G.; „*ayu“*, Armellada 1981:203) als Person, die als stärkster Helfer des *piasan* die Wassermutter (*rato*) vertreibt, was Akúli in seiner witzigen Art umzusetzen versteht (Koch-Grünberg 1923:196).

Zum Abschluss der dritten Phase hört der *piasan* auf, Tabakbrühe zu trinken, damit sein Körper trocknet und seine Seele zurückkehren kann.

Im Vergleich zur Zuschauerperspektive erklärte Akúli dem Ethnologen Koch-Grünberg das Geschehen aus Sicht des *piasan* in der Geisterwelt. Die Verbindung zwischen den Welten der *mawariton* und der menschlichen Welt erfolgt über die Liane „*kapeyenkumá(x)pe“*. Diese ähnelt einer Leiter, die in die virtuelle Welt der Geister führt. Diese Transformation und der damit verbundene Perspektivwechsel sind nur dem Schamanen vorbehalten. Es werden Teile dieser Pflanze zerstoßen und mit Wasser vermischt. Der *piasan* trinkt diesen Sud, um zu erbrechen. Trinken und

Erbrechen sind notwendig, damit aus der Liane eine Leiter entsteht, an welcher der *piasan* ins Haus der *mawariton* hinaufsteigt. Dort wird die Seele des Kranken gerufen. Die Leiter bleibt hängen, damit er wieder hinabsteigen kann. Es erscheint der Gegenspieler, ein böser Zauberarzt, der versucht, die Liane zu zerschneiden, damit der gute Zauberarzt eben nicht zurückkehren kann, was bedeuten würde, dass sein Körper sich selbst überlassen bliebe und er somit sterben müsste.
Aus diesem Grund eilen dem "Guten" nun die Hilfsgeister entgegen, die sich auf der Leiter positionieren; angeführt von *ayuk* und *elikaua* sind es eine große Anzahl von Pflanzenseelen, die bei dem Versuch des "Bösen", die Leiter zu durchtrennen, diesen packen und hinunter werfen. Wenn der "Böse" auf dem Boden landet, überprüft der Jaguar, ob seine Seele stark oder schwach ist, im letzteren Falle lässt er ihn leben. Dann wird er von *ayuk* und mit vier Blättern der Pflanze *temai'ya* zum Singen gebracht. Auch die *mawariton* geben dem "guten" Zauberarzt Blätter dieser Pflanze, damit auch dieser singt.
Am Gesang wird entschieden, wie stark die Seele ist.

An dem Gesang erkennen die Mauarí, ob eine Seele stark oder schwach ist in ihrer Zauberkraft. Ist sie schwächer als die Seele des bösen Zauberarztes, die jene zu vernichten sucht, so schlagen die Mauarí sie tot. Es hilft ihr auch nichts, wenn sie flieht.

(Koch-Grünberg 1923: 212)

Ein *mawari* vermittelt, während beide singen, zwischen beiden Zauberärzten. Er fährt mit dem "Guten" hinunter zum "Bösen", indem beide in einen *tepuy* über die Erde eindringen. Der "Böse" wartet dort auf seinem "Platz", einem *murei.* Es öffnet sich der Boden unter ihm, und er fällt in ein tiefes Loch. Der "Gute" sitzt auf diesem *mureí*, was von den anwesenden *mawariton* so arrangiert wurde. Dann kommt es zu einem ritualisierten Gespräch, wobei die Antworten bereits bekannt sind, so fragt der "Gute" den "Bösen", wer er sei und woher er käme, doch man kennt sich bereits. Nun werden die Tabaksorten vorgeführt, wobei der "Gute" im Vorteil ist, da die *mawariton* diesen mit Tabak bevorzugen. Dies trifft auch für andere Pflanzen zu, vor allem *ayuk*. Es kommen viele Geister und Seelen von verstorbenen und lebenden Zauberärzten, ebenso "Pfeile von *mawari*", was

Kristalle sowie die übergroßen mythischen Wespen *kamayuag* sind. Es werden weitere Waffen, wie Blitze in jeder Größe, präsentiert. Nun ist der "Böse" angehalten, seine Waffen und Verbündeten zu präsentieren, was häufig armseliger ausfällt als das Equipment des "Guten". Ein abschließender Ringkampf entscheidet nach Aufforderung von *ayuk*. Dieser endet in der Regel "tödlich" für den Bösen. Der Tod der Seele des bösen Zauberarztes zeigt sich in der Menschenwelt als eine Krankheit eines Zauberarztes, z. B. als verletztes Bein[112]. Es ist bekannt, dass ein Geist nicht getötet werden kann, verwundet bzw. getötet wird der verwendete Tierkörper.

3.1 Die Lautlichkeit der Heilung

Das Heilungsritual ähnelt für den Zuschauer eher einem Live-Hörspiel denn einer Theateraufführung, so man diese Performanzen als Vergleich hinzuziehen kann. Natürlich sind die Übergänge fließend. Es wurden auch sehr viel mehr Sinne angesprochen. Neben den Gerüchen der verwendeten Pflanzen, vor allem des Tabakrauchs, und dem Fühlen dieses Rauchs, der über den Körper des Kranken gleitet, sind es die Ohren, die der Lautlichkeit des Rituals besondere Aufmerksamkeit schenken müssen, weil nichts verpasst werden darf. Das Sehen bzw. das Nichtsehen stellt eine Besonderheit dar. Der Raum muss verdunkelt sein, damit die Geister nicht gesehen werden und damit die Geister die Zuschauer nicht sehen, sondern nur den Kranken, da er die Referenz des Gespräches gewesen ist. Auch der Kranke darf den Schamanen nicht zusehen, und Begleiter müssen sich abwenden[113], denn wer während einer Heilung anwesend ist und von einem *mawari* erblickt wird, kann diesen Sichtkontakt mit dem Leben bezahlen.

[112] Der Zauberarzt Katúra hatte einen Jaguar mit einem Pfeil verwundet, worauf Džilawó, ein bekannter bösartiger Zauberarzt, erkrankte (Koch-Grünberg 1923:201, 215).
[113] Aus der Zeit der Praxis der Heilungsrituale berichtet Suciña, dass sie in ihrer Kindheit ihre Mutter begleitet habe. Diese legte Wert darauf, dass die Kinder die Geister nicht sehen und auch den Schamanen als Körper der Geister während des Rituals nicht sehen.

Das bedeutet jedoch nicht, dass man nicht mit den Geistern durch die Stimme eine Beziehung herstellen kann, wie dies im Fall der Heilung durch Akúli zu lesen ist. Hier unterhält sich der Zuhörer mit den Geistern[114], was für die heutige Vorstellung ungewöhnlich erscheint. Sie sehen die Geister jedoch nicht, da sie sich in einem Nebenraum in ihren Hängematten befinden (Koch-Grünbergs 1917:156f.).
Dass es doch einen Bezug zur visuellen Wahrnehmung gibt, impliziert die Notwendigkeit einer "Bauchredekunst". Die Schamanen erlernten diese Technik und gaben sie in den Ausbildungen ihren Novizen weiter, da ihnen bewusst war, dass niemand die Regeln befolgen würde, eben nicht hinzuschauen. Die Kunst der Imitation war den meisten bewusst.
Betrachten wir nun die Lautlichkeit des Rituals. Hierzu gilt es, vor allem die Walzenaufnahmen hinzuzuziehen. Koch-Grünberg bespielte sieben Walzen mit den Heilungsgesängen von jeweils zwei Zauberärzten. Es sind die einzigen Klangaufnahmen, welche die Praxis des Heilungsrituals widerspiegeln.
Dabei stellt sich die Frage, wie die Auswahl der "Lieder" vorgenommen wurde, beziehungsweise, welche Laute aus welchen Ritualphasen ausgewählt wurden.
Die Aussagen über die Länge der Heilung variieren etwas. Normal waren drei Stunden zwischen acht und elf Uhr abends (Koch-Grünberg 1923:192), in schwierigen Fällen auch bis Mitternacht, also vier Stunden.
Die Walzen enthalten Fragmente von nur einigen Minuten. Ob es sich um zeitlich direkt aufeinander folgende Teile handelt oder Ausschnitte aus einzelnen Ritualphasen, ist nicht rekonstruierbar.

Während Koch-Grünberg (1917:53) von "drei aufeinander folgenden Gesängen, wie bei der Krankenkur" schreibt, und sich Katúra "genauso benahm, als wenn er einen Kranken vor sich hätte" (Koch-Grünberg 1923:195), ordnet von Hornbostel (1923:420) die drei Gesänge drei verschiedenen Ritualphasen zu, was bedeuten würde, die Schamanen hätten selber Beispiele ausgewählt, die zu jeder Ritualphase gesungen werden, so dass ihnen also eine Dreiteilung bewusst gewesen ist.

[114] Koch-Grünberg (1917:157) vertritt die Ansicht, dass die Geister im Körper des Zauberarztes auch als Orakel verstanden wurden, hierbei kommt es zum Dialog zwischen dem Geist und den Zuhörern, die den Geist jedoch nicht sehen, aber mit ihm reden, Witze machen und ihm Fragen stellen.

Überprüft man die Textverständlichkeit, so ist festzustellen, dass die Walzen 17, 18 und 19 nicht zu verstehen sind. Hingegen finden sich auf den Walzen 25 und 27 Fragmente, die verständliche Silben erkennen lassen.
Dies sollte aber nicht weiter überraschen, da diese wenigen textlichen Fragmente die Handlung reflektieren und eher eine unterstützende Funktion im Rahmen des Emotionsmanagements leisten.
Eine wichtigere Rolle kommt dem Klangbild zu. Ausrufe, kurze melodische Motive mit entsprechender Lautformung haben eine indexikalische Funktion, welche die Zuhörer und natürlich auch die Geister kennen. Es sind Handlungen, die "vorgeschrieben" sind, was sie von Alltagshandlungen bzw. alltäglichen Lautäußerungen unterscheidet[115]. Ein wichtiges Charakteristikum ist hierbei die Umsetzung von Entfernungen, die der Schamane über die Intensität der Lautäußerung also der Lautstärke zu administrieren vermag.
Er zeichnet somit ein Klangbild der Lautäußerung während der Hörperformanz, deren Tonregie in seinen Händen lag.

3.2 Die erste Ritualphase

Beiden Beschreibungen Koch-Grünbergs ist zu entnehmen, dass während der ersten Phase eine Kontaktaufnahme zwischen *piasan* und *mawariton* erfolgt. Hierzu wird die Leiter benötigt, die aus der Liane *kapeyenkumá(x)pe* besteht. In der Wahrnehmung aller Wesen, der irdischen *pemonton*, also der Kranken, der Begleiter des Kranken sowie die anwesenden Zuhörer und Geister, wird diese Handlung mit dem Trinken des Suds aus dieser Liane vom *piasan* vorgenommen, begleitet bzw. unterbrochen von seinem Gesang.

[115] Sieht man eine Lautäußerung während der Heilung als Teil des rituellen Handelns, so ist diese in Abgrenzung zum alltäglichen Handeln "vorgeschrieben". Das bedeutet, dass sich die Auswahl der Handlungen und die darin eingebundenen Lautäußerungen nicht wie bei alltäglichen Handlungsabläufen aus Prozessen intentionalen Verstehens ergeben, sondern durch konstitutive Regeln eine Ontologie rituellen Handelns etablieren (Humprey und Laidlaw 2006:135).

Hornbostel (1923:419) und Aretz (1991:84) stellen die Verwendung eines Blätterbündels anstelle einer Rassel[116] fest. Dieses Blätterbündel wird als *tümaik* bezeichnet. Sie werden raschelnd über den Boden gerieben, wobei der Klang des Aufeinanderschlagens der Blätter[117] die Grundlage der Kommunikationsaufnahme ist. Das Beblasen des Kranken mit Tabakrauch, das Koch-Grünberg (1923:197) mit:

"gsch - - - - gsch - - -"

schriftlich wiedergibt, bildet mit den gegeneinander geschlagenen Blättern eine Art Grundklang des Rituals, auch wenn es nicht durchgehend zu hören ist, werden diese Klänge doch am häufigsten repetiert.

Das erste "Lied" von Katúra beschreibt Koch-Grünberg (1923:196):

Zunächst singt der Zauberarzt in tiefen Kehllauten mit näselnder Stimme ein eintöniges Lied. Es zerfällt in einzelne Strophen, die er mit wildem Geschrei:

"yā - - - hă – hă –
hā - - - hă – hă -
hā - - - hă – hă -
hā - - - !"

beginnt und mit lang anhaltendem: "ō - - - - - " ausklingen lässt.

Dann hört man Ächzen und Stöhnen, Blasen, wild hervorgestoßenes:

"hă – hă - hă – hă - hādede - hādeḓe",

gurgelnde Laute. Er trinkt Tabaksaft. Raschelnd fährt er mit den Blätterbündeln über den Erdboden hin und her und lässt es leise, wie in der Ferne, verklingen.

Auch "der andere Zauberarzt" (Akúli) beginnt mit einem Lied, was Koch-Grünberg zu der Aussage ermuntert, dass dieses Lied wohl ein "hübsches" Motiv für einen Komponisten abgegeben hätte. Gemeint ist eventuell der auf Walze 25 (von Hornbostel 1923:436, Nr. 28) zu hörende Ton in der Tondauer einer halben Note auf *a*, der mit den eingefügten Triolen auf *gis* ein einprägsames Motiv erzeugt, das auch

[116] Von Hornbostel (1923:419) weist darauf hin, dass die Taurepán eine Rassel besitzen, die aber für die Heilung nicht verwendet wird. Für Aretz (1991:49) bedeutet die Rassel im Rahmen ihrer Theoriebildung ein grundlegendes Instrument zur Kommunikation mit der übernatürlichen Welt, so dass ein Fehlen bzw. ein Ersatz auf erhöhte Aufmerksamkeit stößt, da es eine Ausnahme für ihr theoretisches Netz bedeutet, das sie über alle Ethnien Venezuelas bei der Betrachtung der musikalischen Praxis der Schamanen wirft.

[117] Eine ähnliche ästhetische Aussage findet sich bei der Kleidung zum *parishara*. Hier wird die Maripa Palme (Maximiliana maripa) bevorzugt, da ihre Blätter härter sind und einen "schöneren" Klang erzeugen als die Moriche Palme (Mauritia flexuosa), s.a. Kapitel 4.2.

auf Walze 27 den Anfang bildet und eher als ein langer Ton wahrgenommen wird, so die leichten Schwankungen außer Acht bleiben, auch wenn es sich um einen Halb- bis zu einem Ganzton handelt. Es kann sich um ein Anfangsmotiv bzw. Erkennungsmotiv handeln, eine Art Auftakt oder erstes Anrufen.

Das lange Anhalten von Tönen ist eines der wichtigsten Charakteristika des Schamanengesanges, das sich durch alle Phasen der Heilung zieht.

Für Koch-Grünberg sind die Vokale entscheidend, so erklingt zum Anrufen der "Krankenseele" bzw. einer "Geisterseele" ein langgezogenes "o...", wie er schreibt.

Genauso ist es auf der Walze 17 zu hören, ebenso auf Walze 25 (TB 119), auf der dieser Vokal als das Phonem eines Wortes gedeutet werden kann. Obwohl Unstimmigkeiten im Textverständnis der gesamten Walze bei meinen Informantinnen[118] festzustellen sind, ist das Wort *utö* (komm herunter) klar zu verstehen. Der Vokal „o...“ wird 18 Sekunden lang gehalten, wie bereits von Hornbostel (1923:420) beeindruckt notiert.

Die Kraft der Stimme und deren Qualität war entscheidend. Die zu erlernende Fähigkeit war neben dem Aushalten eines Tones das Erarbeiten verschiedener Stimmqualitäten, was nicht weiter verwundert, da diese Qualität ausschlaggebend für Sieg oder Niederlage in der virtuellen und realen Welt des Rituals war.

Die Ausführungen Koch-Grünbergs zeigen, dass Akúli den Einsatz dieser Qualitäten, wie die Dynamik der Lautstärke, zur Indexikalisierung von Entfernungen genauso beherrschte wie das Anrauhen oder das Hinübergleiten in den Falsettbereich oder die Bauchredekunst, was die Jahre andauernde Ausbildung für diese Praxis begründet.

Plötzlich hört man eine rauhe Stimme sprechen und singen. Rato, die "Wassermutter", das Ungeheuer der Flüsse, ist erschienen. Dann wieder läßt sich eine ganz hohe, weibliche Stimme hören, bald nahe, bald fern. Eine vorzügliche Bauchredekunst. Die eine Stimme zankt mit der anderen.

(Koch-Grünberg 1923:196)

[118] Walze 25 haben Suciña Gordon Smith (2009) und Balbina Lambos (2006) abgehört. Balbina hatte einige Textfragmente aufgeschrieben, aber sich immer wieder korrigiert und letzten Endes festgestellt, dass mit Sicherheit nur das Wort *utö* (komm herunter) zu verstehen ist, was über besagte 18 Sekunden angehalten wurde. Auch Suciña identifizierte nach mehrmaligem Hören immer wieder das Wort *utö*.

Die Demonstration der Stimme für die *mawariton* sowie das "Anrufen" erfolgten über lang angehaltene Töne, wie sich die Spezialistinnen heute erinnern. Die Formen der als "laut" und "lang" empfundenen Teile kamen während der Heilung immer wieder vor. Es ist die Lautgebung des "Anrufens" (*echiripöti*), was durchaus wörtlich zu nehmen ist. Der in der heutigen Sprachpraxis verwendete Begriff steht für das Rufen einer Person über eine weite Distanz. Das bedeutet, derjenige befindet sich in Rufnähe, ist aber nicht zu sehen, da Dinge die Sicht behindern. Die Person befindet sich aber in Hörweite, so auch die Geister oder die Seele des Kranken. Es ist herauszustellen, dass es einen scheinbaren Widerspruch zwischen "Rufen der Krankenseele", dem "Erscheinen der Geister" und dem "Rufen der Geister" gibt. Darum ist es auch nicht klar, in welche Phase die Walze 25 eingeordnet werden kann. Es ist anzunehmen, dass Akúli *rato* gerufen hat. Die Verständlichkeit des Textes beschränkt sich auf Walze 25[119] neben *utö* auf das Wort: *tuna* (Wasser)[120].

Ein wichtiges Element ist das Wasser, was *rato z*ugeschrieben wird. Der verwendete Ausdruck könnte entweder als Sinnbild für *rato* stehen oder ein für den Kranken verständlicher Ausdruck sein, der im Rahmen einer semantischen Aussage in Kommunikation mit den Geistern verwendet wurde. Das verständliche Wort dient demnach als ein Lautsymbol. Es markiert die Position innerhalb der Heilung für den Patienten und die umstehenden Zuhörer.

3.3 Die zweite Ritualphase

Der Index für diesen Übergang von der ersten zur zweiten Ritualphase ist die Stille. Katúra macht eine "längere Pause" (Koch-Grünberg 1917:56). Bei Akúli herrscht "tiefe Stille" (Koch-Grünberg 1923:197). Für die außen stehenden Zuhörer finden Verhandlungen, Auseinandersetzungen und Fürbitten statt, bei denen die

[119] Berliner Phonogramm-Archiv, Nummer: VII_W_2834_K_GR_BRASILIEN_25.
[120] Musikalische Transkriptionen mit Texten wurden nicht erstellt, da der Autor die Verständlichkeit bis auf *utö* nicht nachvollziehen kann. Im Vergleich dazu ist dies für die Tanzgesänge des *cho'chiman*- und *areruya-Rituals* möglich.

Perspektive des Schamanen immer wieder wechselt. Er "verkörpert" nicht nur den in ihn gefahrenen Geist, sondern auch immer seine eigene Seele, die mit dem jeweiligen Geist in den Dialog tritt.

Wenn ein Geist während der Heilung erschien, erinnert sich Suciña, wurde dies mit dem Ausspruch "*tux*" markiert. Es ist ein onomatopoetischer Laut, der mit dem Auftauchen und dem Platznehmen des Geistes in Verbindung gebracht wird. Auch heute ist es noch üblich, dass beim Eintreten und zur Begrüßung "*tux ye edei* (tusch, hier bin ich)" zu hören ist, was aus der Praxis der Lautlichkeit des Rituals stammen könnte.

Ist der Geist erschienen, gibt es aus Sicht der Zuhörer einen Dialog zwischen Geist und Ritualagent. Akúli gestaltet ihn durch witzige Einschübe. Auch können die Zuhörer ins Geschehen eingreifen, was den Performanzcharakter unterstreicht und die Zuhörer immer wieder zu Akteuren macht. So beschreibt Koch-Grünberg (1923:198), dass sich während der Heilung von Akúli eine Frau aus der Nachbarschaft mit *rato* (*pachi*)*,* der Wassermutter unterhält, und bevor der Herr der Wildschweine erscheint, kommuniziert auch noch der Vater des Kranken mit der weiblichen Repräsentation des Geistes.

Bevor Akúli während der Aufnahmesitzung mit Koch-Grünberg *rato* darstellt bzw. ihn verkörpert, bat er einen Pflanzengeist um ein Treffen, was sich anhand der Textfragmente von Walze 27 interpretieren lässt, so versteht Suciña die Zeilen: *parakua yek* (Baumrinde des *parakua*) *rapona rö* (sich treffen).

In den Beschreibungen Koch-Grünbergs (1923:198) kommt nach *rato* der „Herr der Wildschweine“ (Zaulezali). Dieser ist an seinem typischen

"hai - - - hai - - - hai - - -" Ausrufen erkennbar. Diese Laute sind wichtig. Sie werden auch zum Ende eines *parishara*-Teilgesanges intoniert, denn sie künden indexikalisch die Liedwechsel zwischen einzelnen Teilgesängen an. Somit sind sie Lautsymbole[121] des *parishara*, des Tanzes der Vierfüßler (*iwoto* auch: „Jagdbeute“), der für den "Vater der Wildschweine" (Zaulezali) steht, weil er deren Vortänzer ist.

[121] Das Singen "hai, hai, hai" im Heilungsritual steht für das Erscheinen des "Vaters der Wildschweine". Es ist somit ein Index für das Erscheinen des mythischen *parishara*-Vortänzers. Der Vater der Wildschweine als dieser mythische Vortänzer steht als Symbol für den *parishara.*

Wie der Schamane genau verhandelt, bleibt im Dunkeln. Doch übereinstimmend heißt es, dass um die Seele des Kranken gebeten wurde. Die Rückeroberung der Seele schien auf zwei Ebenen zu funktionieren. Wie die Sicht von außen zeigt, wurde mit den *mawariton* gesprochen. So argumentierte der Zauberarzt gegenüber den Geistern mit der Bitte um Einsicht, etwa bei einem erkrankten Kind, das seine Mutter braucht usw. Aber auch konkrete Befehle werden ausgesprochen, denn die *mawariton* sind dem *piasan* hörig, heißt es zum Teil. Die andere Ebene, die Koch-Grünberg in Anlehnung an Akúli beschreibt, ist der Kampf des "guten" Zauberarztes mit dem "bösen" Zauberarzt.

Alle drei Formen beinhalten Liminalität. Was die Diskussion mit den Geistern betrifft, kann es sein, dass die Geister nicht gewillt sind, die Seelen herauszugeben, weil sie vielleicht "eine Frau brauchten", wie es häufig heißt. Dann kämpft der Zauberarzt mit dem Geist, was mittels Stimmdemonstration passierte. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Zauberärzten erfolgt in gleicher Weise, wenn auch aus dem übernatürlichen Netzwerk mehrere Beteiligte anzutreffen sind. Der Ausgang der Stimmpräsentation bedeutet für den Ritualagenten den Sieg oder die Niederlage, "Leben oder Tod". Für den Patienten ist es die Chance auf Heilung im Falle des Erfolges oder Krankheit im Falle der Niederlage, was häufig auch "realer" Tod bedeutet.

3.4 Die dritte Ritualphase

Zur Lautlichkeit äußert Koch-Grünberg, dass das Einschlagen des „guten“ auf den „bösen“ Zauberarzt mit:

"bó(u)-bó(u)"

kommentiert wurde. Wenn der böse Zauberarzt stirbt, ist ein langgezogenes:

"ā----"

der Finalton. Es ist das symbolische Klangzeichen für das Ende der Heilung und den Sieg des guten Zauberarztes über den bösen, denn:

Alle Leute, die im Haus des Kranken sind, hören den Lärm. Der gute Zauberarzt gibt nun seinem Hund, dem Jaguar, alle Blätter der darauf hin singt. Der Jaguar nimmt den Bösen auf den Rücken und trägt ihn in sein Haus, was mit "e-e-e-" lautlich zu erkennen ist.

(Koch-Günberg 1923:215)

Im Vergleich der Gesänge aller Krankenkuren, der Yekuana (Mandúca) und der Taurepán (Katúra, Akulí) lässt sich die Besonderheit beobachten, dass der jeweils dritte (bzw. der vierte, wie auf Walze 29) und abschließende Gesang eine klare metrische Struktur aufweist, während die Gesänge der Anfangs- und Liminalphase nur schwere rhythmische Zuordnungen erlauben. Von Hornbostel (1923:420) schließt hieraus, dass es sich um die letzte Episode der Zauberhandlung handelt, in der die Seele des Zauberarztes in den Körper zurückgekehrt ist und nun: „... das Werk vollendet oder seines Gelingens in menschlichen Tönen sich freut...“ Denn: „Solange noch der zu Hilfe gerufene Dämon ihre Stelle vertritt und aus dem Munde des Medizinmannes spricht, wird dessen Stimme mit allen Mitteln maskiert, die eine jahrelange Lehrzeit ihn erwerben ließ“ (von Hornbostel 1923:420).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die aufgezeigten Lautsymbole die Phasen des *Rituals* anzeigen, die Akúli in seinen Beschreibungen gegenüber Koch-Grünberg immer mit angibt und die fragmentarisch zum derzeitigen Stand auf den Walzen 25 und 27 erkennbar sind. Während es sich beim Heilungsritual um die Aufführung eines einzelnen Spezialisten handelt, werden die Tanzgesangsrituale im Kollektiv dargeboten.

4 Der traditionelle Tanzgesang *parishara*

Im Folgenden soll sich dem „Original“ des *areruya* als Stellvertreter der *orekoton*-Rituale zugewandt werden, um mit den eingangs zitierten Worten Koch-Grünbergs zu sprechen. Repräsentativ für die „Musik der Taurepán“ verstehen er und auch die nach ihm publizierenden Forscher den Tanzgesang *parishara*.

Grundlegend sind zwei verschiedene Kontexte der Aufführung dieses und auch des *tukuik*-Tanzgesanges zu betrachten. Zum einen sind sie feste Bestandteile des *parishara*-Tanzfestes. Zum anderen haben diese Tanzgesänge gesonderte Intentionen und Kontexte.

Die Unterscheidung der Aufführungspraktiken ist wesentlich, wenn auch im Rahmen dieser Arbeit die einzelnen Charakteristika des *parishara*-Tanzfestes nicht explizit herausgearbeitet werden können. Es sei jedoch bemerkt, dass es in den Darstellungen Koch-Grünbergs zum *parishara* (1917:59ff., 1923:154ff.) hauptsächlich um diese Form des Festes geht. So sind während des *parishara*-Tanzfestes verschiedene Tanzgesänge nacheinander wie auch gleichzeitig aufgeführt worden. Benedicta Asís bestätigt, was im Film Koch-Grünbergs zu sehen ist. Die Gastgeber tanzen den *parishara*, die ankommenden Gäste den *tukuik*. Danach, schreibt Koch-Grünberg (1923:160ff.), wird der *oareba* bis zum Sonnenuntergang aufgeführt, gefolgt vom Tanzgesang *mawari*, der bis zum nächsten Morgen währte. Am darauf folgenden Tag sind es die Tänze des *oare*, *mara'pa*, *muru'a* und *maura*. Zum Abschluss wird der *areruya* aufgeführt.

Die verschiedenen Tanzgesänge stehen in enger Beziehung zu bestimmten Repräsentationen von Tieren und Geistern, von denen die Menschen die Tanzgesänge erhalten haben[122].

So steht der *parishara* in Verbindung mit der Jagd auf „Vierfüßler“ und der *tukuik* zum Fischfang, was Raimundo und Benedicta bestätigen (Koch-Grünberg

[122] Beziehungen zwischen Tanzgesängen und den einzelnen Mythen, in denen der Erhalt bzw. die Entstehung der einzelnen Kategorien und Unterkategorien verzeichnet sind, finden sich zum *parishara* bei Koch-Grünberg (1916:98), zum *tukuik* (1916:112), zum *oare* (1916:105f.) und zum *muru'a* (1916:123f.).

1923:159). Der *murua* (Taurepán) bzw. der *marik* (Kamarakoto) dient zur Kommunikation mit der Geisterwelt[123].

Bei einem *parishara*-Tanzfest ist die Intention für die Menschen das Zusammenfinden, um neue Behausungen, Ankünfte oder Abschiede von Reisenden zu feiern (Armellada 1946:31). Koch-Grünberg (1923:154) erwähnt die „Lust am Frohsinn“, wobei durch Gesang und „rhythmische Bewegung“ nachbarschaftliche Beziehungen gepflegt oder alte Freundschaften erneuert werden. Treffen dieser Art dienen zum Austausch von Neuigkeiten. Sie bieten aber auch Gelegenheit zum Flirt bis zum ernsthaften Liebeswerben junger Leute und zum Tauschhandel.

Da die Menschen die Tanzgesänge des *parishara* von den Wildschweinen erhalten haben (Koch-Grünberg 1916:98) und den *tukuik* von *rato* (Koch-Grünberg 1916: 179) führen diese Tiere ebenfalls diese Tanzgesänge auf. Hier ist der Zusammenhang zwischen *parishara* vor der Jagd und der Performanz des *tukuik* vor dem Fischen zu betrachten.

Mit dem Verdacht: „Ursprünglich sind wohl alle diese Tänze Zaubermittel, um reiche Beute bei Jagd und Fischfang zu erlangen.“ verweist Koch-Grünberg (1923: 159) auf diese zweite Form der Aufführungspraxis.

Er begründet seine Vermutung mit der Beschreibung über einen Traum, dem seinem Begleiter, Mayūluaípu (Taurepán) widerfahren ist. Dieser träumt während einer Reise auf dem Uraricuéra von „vielen Leuten“, die den „Parischerá“ tanzen. Die Interpretation von Mayūluaípu beinhaltet die Voraussage, dass die Gruppe um den Forscher am nächsten Tag auf Wildschweine treffen würde, was aber nicht der Fall war (Koch-Grünberg 1923:159).

Der Traum spielte und spielt in Beziehungen zu den Performanzen eine tragende Rolle, im Besonderen hinsichtlich der Lautlichkeit.

[123] Auf die Aufnahmesitzung mit Raimundo zum *marik* kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Es sei jedoch erwähnt, dass Raimundo die Sitzung nach einiger Zeit abbrach, da er der Meinung war, *mawariton* (Geister) seien zugegen, deren Verhalten er nicht beherrschen könne. Die Gesänge werden inhaltlich den Schamanengesängen zugeordnet, die jedoch im Rahmen von Festivitäten (*parishara*-Tanzfest) in der Gruppe aufgeführt wurden, was eine veränderte musikalische Form zur Folge hat. Sie entsprechen den Tanzgesängen des *murua* der Taurepán.

4.1 Die Performanz des Tanzgesanges *parishara*

Raimundo hatte sich auf eine Bank an den Küchentisch gesetzt. Ich hatte den Dat-Rekorder und ein Stereomikrophon vor ihm positioniert. Wir begannen den ersten Song aus dem parichara Zyklus[124] aufzunehmen. Er unterbrach. Parichara ist ein Tanz und dazu müsse man tanzen. Er nahm das kewei, stellte die Bank zur Seite, schlug zur Eröffnung des Gesanges mit dem kewei auf den Zementboden und begann um den Küchentisch zu tanzen und zu singen.

(Tagebuch, Kavanayén 23.11. 2005)

Aus dieser Eintragung lassen sich verschiedene Kriterien herauslesen, die es mit dem Diskurs Raimundos zu vergleichen gilt.

Die Bewegung des Körpers, der Tanz zum Gesang ist maßgeblich, da die Orientierung des Rhythmus von dieser Körperbewegung abhängt. Der Rhythmus wird mit dem Tanzstab, dem *warunka* (Abb.10), vorgegeben. An dieser Rhythmusvorgabe orientieren sich die Sänger, die normalerweise im Chor über eine große Distanz singen.

Ein *parishara*-Tanzgesang besteht aus mehreren Teilgesängen. Die Abfolge der von Raimundo ausgesuchten Teilgesänge entsprach einer mehr oder weniger festgelegten Ordnung. So muss ein Sänger zunächst ein *tüwayi*[125] (Instrument) haben. Demnach bezieht sich der erste Teilgesang (TB 114) auf die Herstellung des Tanzstabes.

Kewei (u)dapon[126] *pei dei sakötüikö*.
Ich schnitt den Stab, den Sitz des *kewei*.

Kewei ist die Bezeichnung des Baumes und der Samenkapsel (Thevetia nereifolia Juss). Diese getrockneten Samen werden an einer Schnur zusammen mit den Knochen von Tierfüßen aufgereiht. Die daraus gefertigte Reihenrassel trägt

[124] Der Text aus dem Tagebuch ist unverändert übernommen. Zum damaligen Zeitpunkt (23.11.2005) hatte ich die Vermutung, dass die „Songs“ zyklisch wiederholt werden. Dies ist nicht der Fall. Es handelt sich um einzelne, mehr oder weniger fest komponierte Teilgesänge, die den gesamten Gesang eines *parishara* bilden.

[125] *Tüwayi* bedeutet Instrument, wozu auch die menschliche Stimme gezählt wird.

[126] Das in Klammern notierte (u) hat keine sprachlich semantische Bedeutung, wie man zunächst annehmen könnte, das es als Possessivpronomen („u“ im Sinne von „mein“) eine Funktion hätte. Wenn man von „Bedeutung“ in diesem Zusammenhang sprechen will, so ist diese auf einer ästhetischen Ebene zu sehen. So wird dieses *u* eingeschoben, weil „es besser klingt“, wie mir Francisca (die Frau Raimundos) erklärte.

ebenfalls den Namen *kewei* (Abb. 10). Dieses Instrument steht *pars pro toto* auch für den Tanzstab, da die Reihenrassel daran befestigt ist. So verwendet Raimundo den Begriff *kewei,* wenn er von seinem Tanzstab (*warunka*) spricht. Auch Benedicta Asís (2003:93) verwendet in ihrer Instrumentenabbildung die Bezeichnung *kewei* für den Tanzstab mit Reihenrassel.

Es gibt zwei Tanzstäbe zu unterscheiden. Zum einen ist dies der einfache Ast (*dei*), zum anderen das bereits erwähnte innen ausgehöhlte Bambusstampfrohr *warunka*[127] bzw. *wayaman* (Kamarokoto).

Dieses Stampfrohr *warunka* ist nach Angaben von Hornbostels bei den Makuxí (*walungá*) mit Haut überspannt (von Hornbostel 1923:399), was keinem meiner Informanten bekannt ist, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, dass diese Technik bei den Makuxí durchaus üblich gewesen sein könnte.

Nach der Klassifikation von Hornbostel und Sachs (1914) ist die Reihenrassel *kewei* ein mittelbar geschlagenes Idiophon, bestehend aus einzelnen Samenkörnern.

Koch-Grünberg (1917:60, von Hornbostel 1923:399, Taf. 65) spricht in seinen Beschreibungen zur Beobachtung des Tanzfestes in Koimélemong von *"*...Hirschklauen oder halbierten Fruchtschalen.. *"*.

Raimundo bestätigt dies, mit der Unterscheidung, dass beide Elemente an einer Rassel enthalten sind. Auch ist die Samenkette an der Röhrentrompete *kamaden* (Abb.10) befestigt, wenn kein *warunka* zur Hand war.

Eine Beziehung zwischen den Texten der *parishara*-Teilgesänge und den verwendeten Instrumenten findet sich in der Aufnahme Koch-Grünbergs (Walze 11)[128]. Die Texte sind gemeinsam mit Balbina Lambos transkribiert. Es handelt sich hierbei um einen *parichara*-Teilgesang der Makuxí:

Umai wamai,
Mein Instrument *wamai.*
yariruka pe uyepüiwa.
yariruka anbringend, ich kam.

[127] Den Tanzstab nennt Raimundo Pérez *warunka* und verweist darauf, dass er im Kamarakoto als *wayaman* bezeichnet wird. Ich verwende die Bezeichnung *warunka*.
[128] Die Katalognummer des Berliner Phonogramm-Archives ist:
VII_W_2818_K_GR_BRASILIEN_11.

Wamai (Makuxí) ist hierbei der Name der Röhrentrompete, die im Dialekt der Kamarakoto mit *kamaden* (auch: *kamayen*) bezeichnet wird. *Umai* (Makuxí) bedeutet „mein Instrument“, was in den anderen Pemón-Dialekten *tüwayi* heißt. Mit der Röhrentrompete wird das „Grunzen der Wildschweine“ imitiert, wie Raimundo die Aussagen Koch-Grünbergs (1923:61) und Simpsons (1940:578f.) bestätigt.
Yariruka ist ebenso wie *kewei* die Frucht einer Lianenart, aus der die Reihenrassel hergestellt wird, die am Tanzstab (*warunka*) oder, wie in diesem Teilgesang zu hören, am *wamai* befestigt wird.
Im Tonbeispiel 113 erklingt ein *parishara*-Teilgesang (Walze 37, Taurepán), den Koch-Grünberg aufzeichnete. Zum damaligen Zeitpunkt war es ihm technisch nicht möglich, den Klang des *kewei* aufzunehmen. Andererseits schienen die Sänger auch nicht so großen Wert auf die Verwendung des Instruments zu legen, was sich aus dem Aufnahmekontext aus Perspektive der Sänger durchaus nachvollziehen lässt. Die Aufnahmen sind größtenteils während des *parichara*-Tanzfestes gemacht, das heißt, die Intention des „Herbeilockens“ ist nicht gegeben. Vielmehr geht es um festliche Aktivitäten der Menschen (*pemonton*), was bedeutet, dass die Tanzgesänge nacheinander und zum Teil auch synchron aufgeführt wurden.

Raimundo hat kein *kewei*, da keine Tanzveranstaltungen und auch keine Jagdrituale mehr aufgeführt wurden.[129] Während unserer Aufnahmesitzungen begleitet sich Raimundo nur auf dem *warunka* ohne *kewei*. Er weist aber mehrmals auf das Fehlen dieses wichtigen Teiles des Instrumentes hin.

[129] Zuweilen gibt es Darbietungen im Rahmen von Folklorisierungsprozessen, auf die in dieser Arbeit nicht eingegangen werden kann.

4.2 Tanzkleidung

Nach der Herstellung des Instruments wird die Herstellung der Tanzkleidung besungen. Hierzu gibt es eine Reihe von *parichara*-Teilgesängen.
In einem Teilgesang von Raimundo (TB 115) heißt es:

Maripada püremapök rö.
Ich flechte den Tanzrock.
Yoroko püremapök rö.
Ich flechte die Tanzkrone.
Pata nüpokowamüy[130].
Die Erde geht unter.

Und in einem *parichara*-Teilgesang singt Benedicta Asís:

Upono püremapök
Ich flechte meine Kleidung.
weinako kümamüy
Der Tag geht vorüber.[131]
upono pe pürema pö'kö,
Ich flechte meine Kleidung,
kuai yek yarerüya, maripa dareruya.
mit den Blättern der Moriche, mit den Blättern der Maripa.
(Asís 2003:34, parishara 02)

In den Texten spiegelt sich die kommentierte Handlung wider. Benedicta besingt das Flechten von *upono* (meine Kleidung).
Raimundo verwendet die Ausdrücke, die er auch beim Singen gebraucht. Sein Teilgesang hat den Tanzrock *maripada* und die Tanzkrone *yoroko*[132] zum Inhalt.
Bei einem Vergleich der Angaben zur Kleidung fällt auf, dass ausschließlich für den *parichara*-Tanz eine den Körper bedeckende Kleidung angelegt wird. Die häufig

[130] In diesem *parichara*-Teilgesang singt Raimundo eine nicht mehr gebräuchliche Redewendung. So zeigt die Verwendung des Wortes *nopokowamüy,* dass es sich um eine Sonderform von gesungener Sprache handelt, die dem Altpemon zugeordnet werden kann (Balbina). Im heute gesprochenem Kamarakoto heißt es *nüko'wamuy*. Es bedeutet "Nachmittag oder Abend werdend". Dabei wird der Bezug zur Sonne (*wei*) hergestellt, die jedoch nicht untergeht, sondern die Erde (*pata*). Darum habe ich in der Übersetzung auf "Die Erde geht unter″ zurückgegriffen (siehe auch: TB 115, Anhang 2).
[131] Auch in diesem Teilgesang spielt ähnlich wie bei Raimundo die Zeit eine Rolle, die während der Herstellung der Tanzkleidung vergeht.
[132] Raimundo bemerkt, dass *yoroko* die alte Bezeichnung sei, die gesungen wird. In der Alltagssprache würde man *yaroko* verwenden, was Kopfbedeckung bedeutet (Siehe auch: Armellada 2007:232).

kopierte Zeichnung von Koch-Grünberg (1923:156, Abb.11) veranschaulicht diese Tanzkleidung. So ist die Krone mit den aus Blättern gefertigten Streifen zu sehen, die den Teilnehmenden zum Teil das Gesicht verdecken.

Zur Herstellung der Tanzkleidung werden, wie aus dem Teilgesang Benedictas zu entnehmen, zwei verschiedene Palmenarten verwendet. Zum einen die Moriche Palme (Mauritia flexuosa) und zum anderen die Maripa Palme (Maximiliana maripa), die Koch-Grünberg (1917:60, 1923:36f., Tafel 8) als Inajá-Palme bezeichnet.

Laut Balbina und Benedicta wird die Maripa-Palme aus klangästhetischen Gründen bevorzugt, da das Zusammenschlagen der Streifen der Palmenblätter am Tanzrock als „schöner“ empfunden wird. Es ist vor allem auch lauter, was auf die härtere Beschaffenheit des Materials zurückzuführen ist.

In einem weiteren Teilgesang, der auf den Klang der Tanzkleidung anspielt, heißt es:

Yaremuke münata dapödase maripada.
Ich werde mit *maripada* an die Tür klopfen.

Mit dem Tanzrock *maripada* wird symbolisch an die Tür geklopft, wobei dieses Anklopfen durch die Tanzbewegung mit Hilfe der Tanzkleidung den Symbolgehalt manifestiert. So dient „das Neigen des Oberkörpers“ (Koch-Grünberg 1923:157) zum Aufeinanderschlagen der Palmenblätter und die Körperbewegung zur Klangerzeugung, die mit dem „Rascheln“ des Wildes (Balbina) in Verbindung gebracht werden kann. Im Film Koch-Grünbergs[133] zum *parishara* sowie in den Aufnahmen mit Raimundo Pérez (VB 9) ist zu sehen, dass die einzelnen Tanzschritte im Vergleich der Aufnahmen und Beschreibungen Koch-Grünbergs und der Performanz von Raimundo Pérez nach wie vor identisch sind.

[133] Siehe: Aus dem Leben der Taulipáng in Guayana – Filmdokumente aus dem Jahre 1911, Theodor Koch-Grünberg, H. Schmidt, IWF Wissen und Medien gGmbH, Göttingen.

4.3 „Das Rufen des Wildes“

In der Abfolge der Teilgesänge folgt nach den Themen der „Herstellung der Instrumente und Tanzkleidung“ das „Anrufen der Jagdtiere“.
Zu diesen zählen vor allem die Wildschweine, Tapire und auch Fischotter. Bei den Aufnahmen zum *parichara* mit Raimundo Pérez verweist seine Frau Francisca immer auf den Fakt, dass die herbeigerufenen Tiere den Garten (*mua*) zertrampeln würden. Ebenso reagiert auch die Frau von Simón López, einem anderen *parichara*-Sänger, der die Aufnahmesitzung[134] daraufhin abbrach. Damit die Maniokpflanzungen keinen Schaden nehmen, wurden ausdrücklich keine Nagetiere wie „lapa“ (Agouti paca) bzw. „acure“ (Dasyprocta aguti) angefordert (Asís 2003: 31).
Als Beispiel verwende ich die mit Raimundo aufgenommene *waruya*-Trilogie (TB 116, 117). Es handelt sich hierbei um drei aufeinanderfolgende Teilgesänge, deren Texte die Beziehung zu den Tieren widerspiegeln. Es gibt zwei verschiedene Kommunikationsrichtungen zu unterscheiden. Zum einen werden die Tiere direkt angesprochen, zum anderen wird aus Perspektive der Tiere selbst gesprochen.
Der Terminus *wayura*[135] wird nur im Gesang verwendet. Die Kamarakoto bezeichnen den Tapir als *maikuri*, während die Arekuna und Taurepán von *waira* sprechen, was dem verwendeten Ausdruck noch am nächsten scheint.
Im ersten Teilgesang *wayura* I (TB 116) wird aus der Perspektive der Menschen gesungen, die sich mit dem Tapir identifizieren. Das bedeutet, dass sie sich als Tapire sehen, die sich den Ortschaften der Menschen annähern.

Yakono pata pona,
Zum Ort meines Bruders,
iwoto pe uyepü,
ich kam, wie die Jagdbeute,
wayura pe uyepü.
ich kam, wie der Tapir.

[134] Mit Simón López habe ich ebenfalls eine Aufnahmesitzung im Jahre 2006 durchgeführt, die Aufarbeitung des Materials ist in dieser Arbeit nicht möglich.
[135] Auch bei Armellada und Salazár findet sich als Übersetzung für *wayura* der Vermerk, dass es sich um die Bezeichnung des Tapirs im Gesang bzw. *taren* handelt. (Armellada, Salazár 1981:222).

Eusebio Pérez interpretiert nach Aussage seines Vaters den Text. Demnach sagt der Tapir, dass er in das Land seiner Brüder kommt, um sie zu besuchen bzw. um Beute zu sein.

Im zweiten Teilgesang *wayura* II (TB 117) heißt es :

Ayerupa mekaremayi[136].
Du sprachst (zu den anderen) von deiner Frucht,
Iwoto wayura re.
Tapir der Jagd (Jagdbeute).
Iwuruwa mekaremayi.
Du sprachst (zu den anderen) von seinem Essen.
Ayuruwa mekaremayi.
Du sprachst (zu den anderen) von deinem Essen.

Hier sind zwei weitere Perspektiven zu unterscheiden. Zum einen aus Sicht der Menschen als Menschen. In diesem Fall richten die Sänger ihre Aussage direkt an die Tapire als Beutetiere, was der Ausdruck *iwoto* (Jagd, Jagdbeute) impliziert. Dann heisst es, dass der Tapir "zu den anderen" Tapiren bzw. Tieren sprach.

Demnach sprechen die Tapire zu sich selbst. Dass sie sich dabei auch als Jagdbeute selbst repräsentieren, ist kein Widerspruch, da ihnen durchaus bewusst ist, dass der Mensch oder auch ein Geist in der Hülle des Menschen ihr Feind ist, ebenso wie die Menschen wissen, dass sie Jagdbeute sind, beispielsweise des Jaguars (*kaikuse*).

Raimundo erklärt zu diesem Teilgesang, dass der Tapir sich mit Gefährten unter einem Baum zusammenfindet, der die Frucht trägt, von der sie sich ernähren. Zunächst essen die Ehepaare, dann die anderen. Genauso wie es die Menschen machen. Sie laden andere ein, da man nicht allein essen und trinken soll.

Wenn die anderen Tiere die Früchte riechen, die der Tapir isst, kommen auch sie. Ähnlich verhält es sich auch mit den Menschen, übersetzt Eusebio, da sie sich zum Essen und zu Tanzfesten versammeln[137].

[136] Dass es sich um älteres Liedgut handelt, zeigt die Verwendung des Begriffes *mekaremayi,* was dem heutigen *mekareme'da'yi* entspricht (*du* sagtest).

[137] Im Rahmen dieses Gespräches begründet Raimundo die ausbleibende Aufführungspraxis von *parishara* dahingehend, dass es keine Tiere mehr gäbe, die man jagen könne.

Im dritten Teilgesang der *wayura*-Trilogie singt Raimundo:

Awayiri nüke pök.
Es ist nicht deine Stimme (Instrument).
Tümaik wayiri pök rö.
Es ist die Stimme (Instrument) von *tümaik*.
Uwayiri nükayi woto[138].
Es ist meine Stimme (Instrument), sagtest du, Jagdbeute.
Awayiri nüke pök iwoto.
Es ist nicht deine Stimme (Instrument), Jagdbeute.
Moroko wayiri pök.
Es ist die Stimme (Instrument) des Fisches.

Die Bedeutung von *wayi* ist „Instrument“ und „Stimme“. Balbina würde es als den Pemónbegriff für „Musik“ verwenden. Im Kontext dieses Textes sind Raimundo und Balbina der Meinung, dass es sich um den Gesang, also die Stimme als Instrument handelt. Dies begründet sich in Verwendung des besagten Begriffes, insofern nicht von *eserenka* (Lied, Gesang) gesprochen wird, wie eingangs besprochen. In diesem Teilgesang reflektiert der Text die Lautäußerung. Hierzu können wiederum zwei Argumentationen ins Feld geführt werden.
Alle Wesen (Mensch, Tier, Geist) besitzen diese Gesänge. *Tümaik* sind die Blätter aus *ayuk*, jene Hilfsgeister des Schamanen, die auch beim Jagdritual von Bedeutung sind.
Wie im Kapitel zum *piasan* zu sehen war, gab es unterschiedliche Kategorien bzw. verschiedene Qualitäten von Schamanen. So ist eines der "Schulfächer" das "Ritual zur Jägerwerdung". Diese Ausbildung durchlaufen in der Regel alle Männer, um gute Jäger zu werden. Es gleicht einem Initiationsritual, in dem es um die Beziehung zu den Beutetieren geht. Hierbei werden die Novizen auf einen Rost gelegt und unter ihnen wird ein Feuer entfacht. Während sie schwitzten, werden in die Haut des Unterarmes parallel verlaufende, seitlich versetzte Schnitte geritzt, was mit *ayuk* bestrichen wurde. Bei diesem Initiationsritus, der heute nicht mehr praktiziert wird, den aber einige Indigene noch erlebten, ist ein Wechsel der Perspektiven zu beobachten, das heißt der Verwandlung bzw. die Vorstellung von körperlicher Transformation. Es ist die Vorwegnahme eines Prozesses, der dem

[138] Beim Nacheinandersingen der beiden Worte *nükayi* und *iwoto* fällt das „i“ bei *iwoto* weg. Der Terminus wird entsprechend *woto*.

Körper des Beutetieres erst bevorsteht, das zerlegt und zubereitet wird. Es ist die Verformung des Körpers und die Inbesitznahme des Körpers durch den Jäger und Zubereiter des Fleisches, wie man am Beispiel von Maitxaúle sieht, denn den Männern war diese Handlung vorbehalten. Die Beziehung zwischen Jagd- und Schamanenausbildung beschreibt Koch-Grünberg (1923:192ff). Im Rahmen der „Lehrzeit" befinden sich die Novizen außerhalb ihres Körpers bei den Töchtern der *mawariton,* mit denen sie während ihres ersten Seelenausflugs tanzen. Der Schamanenausbilder holt die Knaben zurück, das heißt, ihre Seelen kommen zurück in ihre Körper, die bewegungslos auf dem Boden liegen. Diese in Narkose befindlichen Körper der Jungen erwachen jedoch, bevor ihre Seelen wiederum vollständig eins mit dem Körper sind. Der Ausbilder übergibt den Körpern die Seele, worauf sich die Knaben erheben und wieder sprechen können. Daraufhin tanzen sie „wie beim Parischerá" (Koch-Grünberg 1923:207).

Ayuk bzw. *kumi* sind die Pflanzen, die bei der Jagd behilflich sind, ähnlich wie sie auch den Schamanen bei der Heilung zur Seite stehen. Mittels *kumi* kann der Jäger sich unsichtbar machen. *Ayuk* hilft beim Anlocken durch den Klang der Blätter.

Das bedeutet zum einen, dass der Schamane selbst Kenntnisse von diesen Liedern hat, und somit auch die Menschen. Aber auch die Geister haben die Gesänge, sonst wäre es nicht die „Stimme von *tümaik" bzw. ayuk*. Sogar die Fische besitzen diese Gesänge, auch wenn sie nicht Beutetiere im Zusammenhang mit dem *parishara* sind. Hier könnte man auch sehen, inwieweit *keyeme* bzw. *rato* als „Vater aller Fische" eine Rolle spielt, der als Geist allemal dazu fähig ist, die Gesänge in Erfahrung zu bringen.

Aus einer zweiten Perspektive könnte man sagen, dass die Sänger sich wiederum als Tapire sehen. In diesem Fall geht die Botschaft an die Menschen. Demnach wäre es nicht der Gesang bzw. die Stimme der Menschen, sondern die Zauberkraft von *tümaik* bzw. die Stimme des Pflanzengeistes (*ayuk*).

Unabhängig von Textinterpretationen dieser Art liegt die eigentliche Beziehung zur Jagd in der Lautäußerung. Der Text bleibt zweitrangig. Wichtig ist die Performanz des Textes, also der Gesang, der u. a. die Lautsymbolik enthält, die ein Lied als einen *parishara* kennzeichnet.

Das zeigt sich an der Interpretation dieses Liedes durch Raimundo, indem er von der Imitation des Tapirgesangs spricht. Er führt dazu aus: "Dieses Lied bildet den Abschluss des Tapirzyklus, da der Tapir seinen Gesang vernimmt. Ohne zu wissen, dass es die Jäger sind, antwortet er und bleibt dort, wo er ist, so dass die Jäger ihn leicht aufspüren können."

Dann kommt das für Raimundo wichtige Instrument *kamaden* hinzu, das zum Abschluss dieser Trilogie gespielt wird. Ist es nicht zur Hand, reicht auch ein Pfiff, was er mir demonstriert.

In ihrer Veröffentlichung spricht Benedicta von „Fürbitten" um das Erscheinen von Wildschweinen[139], die auf Zeichen des Vorsängers von den Partizipanten aufgesagt wurden. Zur gleichen Zeit wurde das *kamaden* geblasen (Asís 2003:31).

Somit ist festzustellen, dass für das „Anrufen" durch Täuschung Klangelemente verwendet werden. Diese charakterisieren durch die Form ihrer Klangerzeugung die jeweilige Bedeutungszuordnung. Die Semantik der einzelnen Klänge findet sich in den Liedtexten, die einen Bezug zur Intention und Aufführungspraxis beschreiben.

Neben den hier erwähnten Trägern der Lautsymbolik, wie die verständlichen Texte, die Instrumente und die Tanzkleidung, sind die Laute *hai-hai-hai* von Bedeutung. Diese schließen jeden Teilgesang ab und führen zum nächsten. Sie sind Lautäußerungen, die im Heilungsritual als Repräsentation des „Vaters der Wildschweine" (vgl. Kapitel 3.3.) fungieren, was sie auch im *parishara*-Tanzgesang zur Jagd tun.

[139] Ich verwende zum besseren Verständnis den vereinfachten Terminus. Benedicta Asís (2003:31) spricht von „báquiros" (Tayassu pecari) und „chácharos" (Dicotylos tajacu).

4.4 Der Tanzgesang *„parishara* der Geister“

Betrachtet man nochmals die Welt der Geister und deren Beziehung zum *parishara*-Tanz, so wird die Verbindung zwischen den Welten vom Schamanen hergestellt. Dies zeigt sich anhand der Relation zum Mythos. Demnach heißt es, dass Wewe ein Zauberarzt war, der zum Vortänzer der Tiere Zaulezali wurde. Er ist zugleich ein Geist, der während des Heilungsrituals gerufen wird[140].
Die Geister geben auch die Einhaltung der Ritualpraxis vor. Der zunächst als paradox erscheinende Text von Walze 37[141] zeigt diese Beziehung. Hier singen die Partizipanten eines *parishara*-Tanzfests in Koimélemong dem Ethnologen Koch-Grünberg im Jahre 1911 einen *parishara*-Teilgesang in den Phonographen, wovon Balbina (2006) die folgenden Zeilen zu erkennen meint:

Ipuroro tak türomaik metak türomaik.
Sie machten ihn/sie an seinem/ihren eigenen Ort krank.

Sie übersetzt *ipuroro tak* mit „an seinem Ort“ und *türomaik* mit „erkranken“. *Metak* kann sie nicht deuten und war der Meinung, dass es sich um älteres Makuxí handeln könnte.
Suciña (2009) hört:

Ipuroro tak türomaik etök türomaik!
Verlass den Ort der Krankheit (Traurigkeit/ Melancholie)!

Ipuroro kann zum einen mit „sein/ihr Ort“ übersetzt werden, wie es Balbina tut. Der Vokal „i“ kann als Possesivpronomen gelesen werden. Zugleich hat das voran gesetzte „i“ auch die Funktion eines Artikels, so dass man von „der Ort“ sprechen kann. *Etök* ist eine Imperativform und bedeutet „Verlasse!“. *Türomaik* ist eine Art des Erkrankens, bei dem die Seele zwar noch nicht entführt worden ist, aber der Zustand mit Traurigkeit oder Melancholie beschrieben werden kann. In diesem Zustand fällt es den Geistern sehr leicht, den Menschen in die Irre zu führen. Sie

[140] Vgl. Kapitel 3.2. zum Heilungsritual (Koch-Grünberg 1917:157, 1923:198).
[141] Berliner Phonogramm-Archiv, Nummer: VII_W_2793_K_GR_Brasilien_37

speisen ihn täglich virtuell, so dass er in der irdischen Welt den Appetit verliert, abmagert und im schlimmsten Fall stirbt und seine Seele (*yaukaru/ yekaton*) in die Welt der Geister übertritt. Um das zu verhindern, muss ein Schamane aufgesucht werden. Er ist Vermittler zwischen den Welten bzw. den Repräsentationen dieser einen Welt.

Dieser Text ist ungewöhnlich für einen *parishara*, stelle ich zunächst fest. Meine Aufnahmen zu dieser Liedgattung der Pemón, die ich mit Raimundo Pérez im Jahre 2005 mache, und die Erläuterungen des Sängers passen nach meiner Ansicht nicht mit den Ergebnissen der Abhöraktion von Balbina und Suciña zusammen.

Die emischen musikalischen Kriterien für einen *parishara*-Teilgesang sind bei der Walze 37 nur schwer erkennbar. Koch-Grünberg konnte das Stampfrohr nicht aufnehmen, das analog zum Vorsetzen des rechten Fußes beim Voranschreiten den Rhythmus markierte. Auch fehlen die typischen Schlussrufe, jenes *hai-hai-hai*, der Index zur Identifizierung des *parishara*.

Im Gegensatz zu meinen Zweifeln sind sich die Spezialistinnen einig. Es ist der „*parishara* der Geister", den Schamanen singen, wenn sie mit den Geistern diesen Tanz aufführen.

Da Krankheit im Grunde immer einem Wesen wie *mawari* zugesprochen wird, interpretiert Balbina, dass jemand einen Schamanen beauftragt haben muss, damit die Person erkrankt, d. h. ihrer Seele beraubt wird.

Die vom Schamanen beauftragten *mawariton* nehmen diese Seele wie sonst üblich nicht mit in die Berge, sondern halten sie eben am „eigenem Ort" gefangen.

Dieser Fakt ist recht ungewöhnlich. Doch er zeigt ähnlich wie im dritten Teilgesang der *wayura*-Trilogie eine Beziehung zur Geisterwelt. Demnach locken die Geister genauso die Menschen an, wie die Menschen die Tiere. Hier gilt es sich nochmals dem Jagdritual zuzuwenden. Der Text verweist auf die eingangs erwähnten Verhaltensregeln, die bei der Jagd und den damit verbundenen Ritualen einzuhalten sind. So muss der Jäger seine erste Beute am Ort belassen, an dem er das Tier erlegt. Er darf es nicht bewegen und erst recht nicht mit den Angehörigen teilen und verzehren. Die erste Beute ist für den Pflanzengeist *ayuk*. Tut er dies nicht, nimmt ihm *ayuk*, u. a. in Kooperation mit anderen *mawariton* die Seele, das heißt, der

Jäger bekommt die typischen Symptome. Das es sich um *ayuk* handelt, der als *mawari* für die Entführung der Seele zuständig ist, zeigt der Hautausschlag, der den Jäger belästigen wird, der seine erste Beute nach Hause nimmt und verzehrt. In diesem Fall hilft nur das Aufsuchen eines ausgebildeten Schamanen.

Eine andere Form der Kommunikation findet sich bei den Texten zu Walze 7[142]

Imawari waküma.
Den Berggeist locken wir an.

Waküma kann mit „provozieren“ bzw. „anlocken“ übersetzt werden. Balbina interpretiert diese Aussage in zwei Richtungen. Die *mawariton* werden provoziert, wenn bestimmte Regeln nicht eingehalten werden. Wäscht man z. B. Geschirr, was noch mit einer Pfefferschote (*pumüi*) beschmutzt ist, im Fluss, werden die *mawariton* provoziert. Gleichermaßen verhält es sich beim Betreten bestimmter heiliger Orte, wie etwa einem Tafelberg. In dem hier dargestellten Zusammenhang jdoch ist *waküma* eher als „anlocken“ im Sinne einer Einladung zum Tanzfest zu verstehen.
Demnach werden die Geister auch nur zum Fest geladen, so wie auch die Menschen und Tiere benachbarter Regionen eingeladen werden. Im Jagdkontext wechselt jedoch die Intention der Aufführung.
In beiden Fällen ist es am wahrscheinlichsten, dass diesen Gesang Schamanen eingesungen haben, die dabei eher Teile ihrer Heilungszeremonie intoniert haben könnten als Teilgesänge des aufgeführten Tanzgesanges während des Festes. Umgekehrt können jedoch auch die Gesänge der Heilungsperformanz Eingang in das Fest gefunden haben. Denn so wie der *parishara* vor der Jagd und der *tukuik* vor dem Fischfang gesungen wird, werden beide Gesänge auch während des *parishara*-Tanzfestes aufgeführt. Wie bereits eingangs erwähnt, stellte Koch-Grünberg (1923:154ff.) fest, dass diese Tänze parallel stattfinden. Dahinter steht laut Benedicta Asís die Vorstellung, dass die Gastgeber den *parishara* tanzen und die Gäste den *tukuik.* Hier geht es also um ein Begrüßungsritual, bei dem die

[142] Berliner Phonogramm-Archiv_Nummer: VII_W_2814_K_GR_BRASILIEN_7_N.

Funktion des Herbeilockens der Tiere in den Hintergrund tritt, aber auch nicht völlig verschwindet. Dass bedeutet, das der „*parishara* der Geister“ ohne seine Funktion im Heilungsritual, also mit der Kommunikation zwischen Schamanen und Geisterwelt, auch während des Festes hätte aufgeführt werden können.

Verschieden sehen - gleich hören

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Klangerzeugung durch die vorgeschriebene Verwendung der Instrumente, wie *warunka*, *kewei* und *kamaden,* eine typische Klangcharakteristik bildet. Die Röhrentrompete *kamaden* und das *kewei* werden ausschließlich beim *parishara* gespielt.

Diese Frucht *kewei* ist die Hauptnahrung für die Beutetiere wie den Tapir. Das Zusammenschlagen dieser getrockneten Früchte ist ein Lautsymbol, das die Tiere wahrnehmen. Der gewünschte Klang war das mittelbare Aufeinanderschlagen der einzelnen Bestandteile, wie die Frucht *kewei* mit den Klauen der erlegten Tiere. Das entstehende Klangbild ist nur mit dem Gesang wirksam, um das Wild anzulocken, erklärt Raimundo.

Ein zweites Charakteristikum ist die Tanzkleidung. Neben den Formen der Maskierung im Sinne einer tierlichen Apparenz ist es vor allem der Klang, der für das „Herbeilocken“ die entsprechende Funktion erfüllt. Um den „Klang der Tanzkleidung“, jenes „Rascheln“ zu generieren, gilt es den Oberkörper nach vorn und zurück zu bewegen, was die vorgeschriebene Choreographie erklärt.

Als drittes Charakteristikum ist der Gesang selbst als symbolische Lautäußerung zu sehen. Dabei zeigen die Texte Beziehungen zu den einzelnen Handlungen, wie dem Herstellen der Instrumente und der Tanzkleidung, der Jagd, dem Essen, dem Trinken und dem sich Versammeln. Die Verwendung des Bruderbegriffes (*yakon*) in den besprochenen Texten sowie der Hinweis, dass alle Repräsentationen der Seele über die Gesänge verfügen, veranschaulicht die Ontologie des Multinaturalismus, wonach es nur eine Kultur (Mensch) und mannigfaltige Naturen (Repräsentationen von *yekaton/ yaukaru*) gibt (nach Viveiros de Castro 1997: 107). Dies verdeutlicht

sich in den Texten der Aufnahmen Koch-Grünbergs zum *parishara*, die mit Hilfe von Balbina Lambos transkribiert und besprochen sind, in der besonderen Beziehung zwischen Jagdritual und Geisterwelt. Unabhängig von der Wortwahl wird in der Heilungszeremonie und auch beim *parishara* die Stimme für symbolische Lautäußerungen eingesetzt.

Denn die Tiere und die Geister verhalten sich „an ihrem Ort“ so wie die Menschen. Sie haben dieselben Getränke, dieselben Speisen (Viveiros de Castro 1997:107, Raimundo Pérez 23.11.2005) und demnach auch dieselben Gesänge und Tänze. So wie die Vierfüßler *parishara* tanzen, machen es auch die Menschen, welche die entsprechenden Tanzgesänge von den jeweiligen Tieren übernommen haben.

Die Tiere sehen die Menschen als Menschen in der Welt der Menschen. Sie hören ihren Tanzgesang, was für die Tiere ein Indiz für ihr Tanzfest ist. Um daran teilzunehmen, nähern sie sich dem Geschehen, was die Vorstellung des „Herbeirufens“ begründet. Sind sie auf Sichtweite mit den *parishara* tanzenden Menschen, beginnen diese die Jagd auf sie. Die Vorstellung von den einzelnen Seinsformen und die Interaktion zwischen ihnen durch Lautäußerungen begründet, warum es sich beim *parishara* um ein Jagdritual handelt, was einer konkreten Funktion untergeordnet sein kann, so sich die Menschen im „Jagdkontext“ befinden.

Allgemein ist demnach festzustellen, dass die einzelnen Repräsentationsformen die Welt zwar anders sehen, die Lautäußerungen jedoch die Kommunikationsgrundlage sind. Das bedeutet, dass sprachlich verständliche und auch unverständliche Laute, deren Symbolgehalt bekannt ist, von allen zur Verständigung dienen. Die Struktur der einzelnen Teilgesänge und Lautäußerungen definiert die jeweilige Funktion, wonach die Teilgesänge eines Jagd- oder Fischfangrituals auch benannt sind. Die Gesänge des Schamanen differieren hinsichtlich der Performanz, obwohl einige Überschneidungen festzustellen sind, wie die Lautäußerung des „Herrn der Wildschweine“ (Zaulezali) anzeigt. Es markiert zum einen die Anwesenheit des Geistes während der Heilung und bildet zum anderen den Abschluss aller *parishara*-Teilgesänge als Signalgebung. Während der Schamane sich mit der

Welt der Geister und seinem eigenem Verhältnis zum Körper auseinandersetzt, locken die Gesänge des *parishara* die Tiere an. Beide Performanzen der Lautäußerung stehen als Kommunikationsmittel mit den jeweiligen Repräsentationsformen der Seele zur Verfügung.

Mit diesen Erkenntnissen zur ontologischen Basis im Zusammenhang mit der Klangpraxis am Beispiel eines traditionellen Tanzgesanges und des Heilungsrituals gilt es, sich nun den *orekoton*-Ritualen von *areruya* und *cho'chiman* zuzuwenden.

5 Die orekoton- Ritualea - *areruya* und *cho'chiman*

Weihnachten in Kavanayén

Zum Zeitpunkt meiner Anwesenheit in Kavanayén war wie in fast allen Dörfern an besonderen Feiertagen eine Gleichzeitigkeit verschiedenster Performanzen wahrnehmbar. Die Lautlichkeit unterschiedlichster Aufführungen überlagerte sich und bildete ein zunächst konfuses Klanggeflecht, dessen Zuordnung zu einzelnen Klangquellen häufig nicht möglich war.
Es eröffnete sich ein Performanzraum, dessen parallele Klangrealitäten spezifische Einzelanalysen benötigten, die in einer einzelnen Arbeit nicht zu bewältigen sind, wolle man auch auf einzelne Interaktionen eingehen.
Ein solcher ereignisreicher Festtag war der erste Weihnachtsfeiertag im Jahre 2005. Eher unauffällig und abseits vom dörflichen Leben wurde das *cho'chiman*-Ritual vollführt, während zur gleichzeitig stattfindenden Messe der Sohn des *ipukenak aguinaldos pemon* in der Missionskirche sang.
Auf der Bühne der Plaza (Abb.2) spielten die Jüngeren spanischsprachige *aguinaldos.* Auf dem Weg zum Gemeindehaus (Abb.2) konnte ich die Band, die Guaracha und Músia Campesina zum Besten gab, leider nur zur Kenntnis nehmen. Diese Parallelität verschiedener musikalischer Praktiken an verschiedenen Aufführungsorten innerhalb eines doch überschaubaren Dorfes zeigt die Komplexität des Untersuchungsfeldes, die es notwendig macht, eine Auswahl zu treffen. Ich entschied mich an diesem Tag für das *cho'chiman*-Ritual.
Grund für diese Parallelität waren unter anderem die vielen Besucher. Zum größten Teil handelte es sich um Familienangehörige, die in den umliegenden und auch weiter entfernt liegenden Städten studierten und arbeiteten und nun in der Weihnachtszeit sich bei ihren Familien aufhielten.
Dieser Trend war bei allen Festivitäten zu beobachten, die dem christlichen Kalender angepasst wurden. Dazu zählen neben den Weihnachtsfeiertagen im Dezember die Semana Santa im April und das Patronatsfest, welches immer Anfang Oktober in Kavanayén stattfindet.

In diesem Dorf nahm ich an zwei wichtigen Festivitäten teil. Ich verbrachte dort zunächst die Weihnachtsfeiertage im Jahre 2005. Da ich bereits im November meine Feldforschung angetreten hatte, konnte ich die Vorbereitungen sehr gut beobachten. Im folgenden Jahr 2006 hielt ich mich zwischen Kavanayén, San Luis de Awarkay und San Rafael auf und konnte an verschiedenen *orekoton*-Ritualen teilnehmen. Von September bis Dezember 2007 nahm ich unter anderem am Patronatsfest am 3. und 4. Oktober teil.

5.1 Das *cho'chiman*-Ritual

Die Feierlichkeiten zur Geburt von Jesus Christus begannen am Vorabend des 25. Dezembers 2005 mit der Mitternachtsmesse in der Missionskirche. Um 0.00 Uhr läuteten die Glocken und die Menschen begaben sich auf die Plaza, um *aguinaldos* zu spielen bzw. zu singen. Mit Feuerwerksböllern, viel Bier und *kashíri* wurde die Geburt des Gottessohnes zelebriert. Dies dauerte bis in die Morgenstunden. Es gab nur wenig Schlaf, denn bereits gegen 9.00 Uhr begannen die ersten wieder mit dem Spielen von *aguinaldos* auf der Bühne der Plaza. Ich begab mich nach dem Frühstück auf diesen Hauptplatz und positionierte mein Aufnahmegerät, wie ich es bereits seit 10 Tagen machte. Etwas müde schoss ich Fotos und unterhielt mich mit einigen Bekannten, die um die Bühne herum standen. Die Frauen verteilten *kashíri* und stellten *tuma* und *casabe* bereit, von denen sich jeder etwas nehmen konnte. Eine Tochter Diegos, Rosa Angel, gesellte sich zu mir, um ein wenig zu plaudern. Sie teilte mir mit, dass Ihr Großvater einen *cho'chiman* geplant hatte und lud mich ein, daran teilzunehmen. Ich vermutete zunächst, dass es sich um eine Aufnahmesitzung handeln sollte, wie wir es bereits mit verschiedenen *pennatosan eremuk* (Lieder der Alten) durchgeführt hatten, also jenen *parishara*-, *tukuik*- und *marik*-Gesängen. Rosa Angel verneinte dies. Sie sprach davon, dass einige *orekoton* erscheinen würden und gemeinsam gebetet werde.[143]

[143] Sie verwendete den Ausdruck "*epüremak*", der mir bei diesem Gespräch das erste Mal auffiel und der im Kapitel 6 ausführlich besprochen wird.

Ich war überrascht, da bis zum heutigen Tag mir niemand etwas von einer rezenten Praxis des *cho'chiman* bzw. *areruya* gesagt hatte, aber ich war ja auch erst einen Monat zugegen.
Am Nachmittag holte sie mich ab, und wir gingen wie vereinbart zum *cho'chiman*. In der Missionkirche wurde zur Messe geläutet, und ich sah einige Familienmitglieder von Rosa Angel in die Missionskirche gehen, so auch ihren Vater Diego, den Sohn Raimundos, der Spezialist der *aguinaldo pemon*.

5.1.1 Die Darstellung des *cho'chiman*-Ritual bei David Thomas und Maarten Kersten

Auf dem Weg zum Gemeindehaus dachte ich an die Ausführungen Koch-Grünbergs und an das eingangs erwähnte Zitat zum *areruya*, das Thomas (1976:18) mit der Aussage noch zu überbieten wusste, dass der von ihm beobachtete *chochimuh* zu Weihnachten im Jahre 1970 in Kamadák bei Wonkén „noch monotoner“ als der *areruya* sei. Ein *cho'chiman*-Ritual war bisher nur recht kurz von Kersten (1988:104) beschrieben worden. Dieser hatte Kavanayén im Jahre 1985 besucht und seine Beobachtungen mit denen von Thomas zum *chochimuh* verglichen.
Thomas beobachtet, dass der *chochimuh* von einem "jefe del poblado[144]" geleitet wird, wobei nicht nur die Bewohner dieser Ortschaft, sondern auch die aus den umliegenden Gebieten anreisen. Kersten spricht von einer "rezadora" in Kavanayén, ohne den Namen anzugeben (Kersten 1988:104). Es muss demnach nicht der politische Führer eines Dorfes zugleich der Ritualleiter sein, wie Thomas schreibt. Auch Raimundo hatt keinerlei politische Ämter inne.
Der *chochimuh* wurde damals in der *cho'chi* abgehalten, die einige hundert Meter außerhalb des Dorfes liegt, konstruiert wie eine Langhütte mit zwei Pfeilern in der Mitte. Es gibt drei Türen, eine auf jeder Seite und eine am nördlichsten Punkt. Das Dach ist sieben bis acht Meter hoch.

[144] Thomas verwendet diesen Ausdruck für die Bezeichnung des Ritualleiters (Thomas 1976:17), was mit "Dorfvorsitzender" übersetzt oder mit den heutigen Ausdrücken wie "capitán“ bzw. "capitana" gleichzusetzen ist.

18 Jahre später hat Kersten (1988:105f.) einen *cho'chiman* in der *cho'chi* (Abb. 2) in Kavanayén miterlebt. Das von ihm beschriebene ovale Langhaus hat zwei Stützpfeiler und befand sich im Süden des Dorfes.

"Kavanayén hat keine *cho'chi* mehr" schreibe ich kurz nach meiner Ankunft in mein Tagebuch. Rosa Angel und ich gehen in das Gemeindehaus, das etwas abgelegen im westlichen Bezirk des Dorfes liegt. Die alte *cho'chi* sei vor Jahren eingestürzt. Weil niemand mehr so richtig den *cho'chiman* praktiziere, würde das Gemeindehaus ausreichen, sagte sie mir. Lediglich an katholischen Feiertagen wie Weihnachten, in der Semana Santa oder zum Patronatsfest erklären sich Raimundo oder Elvira dazu bereit, einen *cho'chiman* zu tanzen.

Nach unserer Ankunft begrüßt mich Raimundo und zeigt mir, wo ich das Aufnahmegerät positionieren kann. Auch Foto- und Videoaufnahmen solle ich machen. Diese Freizügigkeit erstaunt mich etwas, heißt es doch bei Thomas (1983:376) und Kersten (1988:107), dass Nicht-Pemón keinen Zugang zu den Liedern haben sollen. Ich vermute zu diesem Zeitpunkt, dass sich Raimundo des "Ausklingens" dieses Rituals bewusst ist und er deshalb Wert auf Aufnahmen legt. Als Problem zeigt sich meine ungenügende Vorbereitung. So habe ich eine digitale Fotokamera dabei, mit der ich auch einige Videosequenzen mitschneiden kann, die Qualität der Bildaufzeichnungen aber schlechter als die Koch-Grünbergs werden sollte. Leider war mir damals nicht bewusst, dass es das einzige *cho'chiman*-Ritual sein wird, bei dem ich Gelegenheit zum Aufzeichnen von Bild und Ton habe. Nicht etwa wegen einer fehlenden Erlaubnis, sondern aufgrund mangelnden Tageslichtes bei zukünftigen *cho'chiman*-Aufführungen.

Thomas (1976:18f.) schreibt zunächst, dass es sich um einen Tanz handelt, dessen Choreographie ihn an normales Gehen erinnere. Es wird sich im Kreis bewegt und mit dem Fuß bei jedem vierten Schritt auf den Boden geschlagen. Der Ritualleiter hält an jedem Ende der *cho'chi* und macht eine Drehung, worauf er sich drei oder vier Schritte in Richtung der Partizipanten bewegt, die ebenso simultan drei bis vier Schritte rückwärts gehen. Dann dreht er sich wieder und setzt die Bewegung an der Spitze aller Beteiligten entgegen dem Uhrzeigersinn fort. Nach einer gewissen Anzahl von Runden hält der Ritualleiter an, blickt in Richtung Norden, was auch

alle Partizipanten tun, geht drei Schritte nach vorn und dann drei Schritte nach hinten, was wiederholt wird. Die Partizipanten haben sich inzwischen auf der westlichen Seite der *cho'chi* in einer Linie positioniert. Wenn ein Lied zu Ende geht, beginnt ein anderes und der "Tanzmarsch", wie Thomas (1976:18f.) schreibt, setzt sich fort, wobei die Akteure paarweise oder auch zu dritt hintereinander schreiten.

Nach ungefähr einer Stunde gehen die Assistenten auf die Knie und singen "Hymnen[145]". Das dauert ungefähr zehn Minuten. Danach erfolgt eine Wiederholung von einzelnen Wörtern oder Phrasen, die sehr schnell gesprochen werden, wobei der Ritualleiter ein Wort vorgibt, was dann von der Gemeinde wiederholt wird. Der Chor gibt dem *ipukenak* nur wenig Zeit. Thomas (1976:18f.) stellt einige dieser Wörter zusammen.

Nach der Darstellung von Kersten beginnt in Kavanayén im Jahre 1985 jeder nach dem Eintreffen individuell in elliptischen Runden entlang der Wand zu tanzen. Er beobachtet eine Steigerung, bei der: "The pace gradually becomes quicker and more forceful" (Kersten 1988:106). Alles folgte einer "unbewussten" Choreographie, wobei sich die Partizipanten an die Hände nehmen. Bei genügend Anwesenden wurde ein Kreis gebildet und gegen den Uhrzeigersinn getanzt. Wenn er schreibt, dass das Tanzmuster dem *tukuik* entspricht (Kersten 1988:106), dann meinte er wohl, dass sich im Kreis paarweise hintereinander aufgereiht wurde. Seine choreographischen Beschreibungen entsprechen in etwa denen von Thomas. So gibt er an, dass sich die Partizipanten vier bis sechs Schritte nach vorn bewegen, dann zwei bis vier Schritte zurück im Uhrzeigersinn. Im Gegensatz zur Beschreibung durch Thomas schlagen die Partizipanten bei jedem zweiten Schritt mit dem Fuß auf den Boden, der zuweilen gewässert wird (Kersten 1988:106).

Kersten (1988:105) erwähnt erstmalig im Zusammenhang mit dem *cho'chiman*, dass sich Partizipanten in Trance tanzen. Seine Erklärung hierfür ist, dass bereits im Vorfeld sehr viel *kashíri* konsumiert wurde. So fiel am Ende des Tanzes nach ca. drei Stunden als Erste eine Frau mit Hilfe von "Sprüngen" in Trance, gefolgt von einer weiteren weiblichen Teilnehmerin, die ebenfalls im Alter von ca. 20 Jahren

[145] Leider macht Thomas keine Angabe, was er unter diesem Ausdruck versteht, bzw. was diese Gesänge von den zuvor gesungenen unterscheidet.

war und die um den Altar herum "sprang". Sie stürzen zu Boden. Einige ältere Frauen helfen ihnen wieder auf die Beine, und sie tanzen eingereiht bis zum Ende des "Gottesdienstes" in der beschriebenen Choreographie noch einige Runden mit. Dann reichen sich die Partizipanten die Hände, und das Ritual ist zu Ende (Kersten 1988:107).

Aus beiden Beschreibungen geht zunächst hervor, dass die Sequenzierung des Rituals aus der Darstellung von Tanzchoreographie und Gesang bzw. Klang abzuleiten ist. Auch in meinen Tagebucheintragungen und in der Auswahl der Videosequenzen[146] wird sichtbar, dass die Vermutung von Thomas durchaus berechtigt ist, was den Zusammenhang zwischen den einzelnen Phasen des Rituals und deren Interaktion mit den Liedwechseln betrifft (Thomas 1976:18).[147]

5.1.2 Das *cho'chiman*-Ritual in Kavanayén am 25. 12. 2005 – San Miguel

Raimundo stand allein im Raum, aufrecht, das Holzkreuz in der rechten Hand. So hatte es auch Kersten (1988:104) beschrieben. Allerdings hingen diese Kreuze nicht an den Wänden, wie in der alten *cho'chi*. Raimundo hat es mitgebracht. Das Gemeindehaus ist ebenfalls einem Langhaus entsprechend gebaut worden, jedoch ist alles aus Zement und Mauerwerk konstruiert und verputzt. In der Mitte steht ein Betonpfeiler, und der Fußboden ist gekachelt. Es gab einige kleinere Abstellräume, in denen Tische und Stühle verstaut werden, die zuvor im Tanzsaal standen. Am Rand sitzen einige ältere Frauen. Es sind die Mutter seiner Schwiegertochter und eine Schwester seiner Frau anwesend. Sie begleiten Raimundo während seines ersten Gesanges.

Den Text konnte ich damals nicht verstehen. Doch ich erkannte, dass es nur wenige melodische Phrasen sind, die anscheinend nach bestimmten Regeln wiederholt werden. Beiden scheinen diese Gesetzmäßigkeiten bekannt zu sein. Es verdichtet

[146] Da ich damals nur über eine 2 GB SIM-Karte verfügte, konnte ich nicht das komplette Ritual per Video aufnehmen und spekulierte aufgrund der bekannten Literatur auf das Festhalten einzelner Fragmente des Rituals.

[147] Thomas (1976:18) hält in seinem Aufsatz fest: ...(por lo visto el número de vueltas depende del canto, pero el autor no está completamente seguro de ello)... .

sich zunehmend der Eindruck, dass sich die Frauen an Raimundo orientieren. Dem widersprach die Hörwahrnehmung, dass sie die letzten Töne einer Phrase, die als eine Art Bezugston zu fungieren scheinen, länger anhält als Raimundo, dessen Stimme am Ende einer Phrase immer leicht absackt (z. B. VB 1, TB 16). Während er singt, stampft er mit dem rechten Fuß auf den Boden, das bedeutet: bei jedem zweiten Schritt, wie es Kersten beschreibt[148], im Kreis entgegen der Uhrzeigerrichtung durch den Raum.

Die Reflexion am Mauerwerk sorgt für einen Hall als Raumklangeffekt, so dass diese rhythmische Markierung intensiv wahrzunehmen ist. Rosa Angel, die mit ihrem Sohn zugegen ist, hat sich bei ihrer Kusine untergehakt, die ihr Baby im Arm trägt. Alle haben ihre Schuhe am Eingang abgelegt, und auch ich werde gebeten, meine Turnschuhe und Strümpfe auszuziehen. Dann reihen sie sich hinter ihren Großvater ein.

In der Regel werden 34 bis 40 Schritte in Uhrzeigerrichtung getanzt, bis eine 180°-Wendung mit einem Schritt erfolgt. Raimundo bewegt sich entgegen dem Uhrzeigersinn 12 Schritte zurück, wobei die ihn begleitenden Frauen keine Körperdrehung vollführen, sondern zurück gehen. Sie singen mit Raimundo, stampfen aber nur leicht mit dem rechten Fuß auf den Boden.

Nach einigen Runden und dem Ende des ersten Teilgesanges stoppt Raimundo und fragt, ob für die Aufnahmen alles in Ordnung sei. Ich bejahe und verstehe, dass es sich um eine Probe gehandelt hatte.

Nun beginnt er erneut zu singen, wobei er die Eröffnungschoreographie (Abb.42) des *cho'chiman* und *areruya* tanzt, was mir erst später im Vergleich auffiel. Die Partizipanten stehen in einer Reihe und der *ipukenak* beginnt zu singen, während er die ersten Schritte vollführt.

Raimundo und seine zwei Begleiterinnen setzen den rechten Fuß nach vorn, wobei sie wiederum mit der nackten Fußsohle auf die Kacheln stampfen, wie im Videobeispiel 2 (TB 17) zu sehen und zu hören ist. Orientiert man sich an einer westlichen 2/4 Taktuntergliederung, so erfolgt dieser Aufschlag auf der ersten Zählzeit. Auf der zweiten Zählzeit wird der rechte Fuß nach hinten geführt. Der

[148] Thomas (1976) spricht von einer Betonung jeden vierten Schrittes beim *cho'chimuh*.

linke Fuß bleibt auf gleicher Höhe. Nach sechs Wiederholungen des Vor- und Zurücksetzens des rechten Beines berührt Raimundo kurz mit dem Kreuz den Boden, geht einen Schritt nach vorn, wobei er den linken Fuß jetzt nachzieht (Abb.44). Dann stampft er in der selben Position mit dem rechten Fuß auf den Boden und schreitet mit dem linken Fuß zurück. Es folgt wieder der rechte Fuß, jedoch mit nur einer leichten Betonung, mit der Raimundo stoppt. Nach dreimaliger Wiederholung dieser Figur dreht sich Raimundo zu den Frauen, die wie beim ersten Tanzgesang nach hinten schreiten.

Nachdem er 12 Schritte den Frauen zugewandt in Richtung des Uhrzeigers tanzt und die beiden Enkelinnen sich rückwärts bewegen, erfolgt eine erneute 180°-Drehung und eine weitere Runde entgegen dem Uhrzeigersinn. Dieser Bewegungsablauf des Körpers ist für die nächsten acht Gesänge konstant. Es änderte sich jedoch der Raumklang, da nach und nach weitere Partizipanten eintreffen.

Während der ersten vier Gesänge hat sich meine Gastfamilie fast vollständig eingefunden, darunter Leonarda, die Schwiegertochter von Raimundo, mit zwei weiteren Schwestern ihres Mannes, die nun auch in den Chorgesang einstimmen.

Es wird zunehmend wahrnehmbar, wie sich die Partizipanten an Raimundos Gesang orientieren. Er singt die ersten zwei Phrasen, die sich häufig wiederholen, dann erfolgt eine Variation, deren Repetitionen er vorgibt. Die wahrzunehmende Orientierung an Raimundo zeigt sich bei den einzelnen Wiederholungen. So lassen die Frauen kurze Pausen, um zu hören, welche Phrase Raimundo wiederholt, um dann einzustimmen.

Inzwischen ist Markus eingetroffen, ein Enkel von Raimundo und Sohn von Diego, der sich bei seinem Großvater unterhakt (VB 4, TB 23). Er neigt den Oberkörper leicht nach vorn und stampft stärker als die anderen Teilnehmenden mit dem rechten Fuß auf den Boden. Während der beiden folgenden Gesänge schaut er immer wieder auf die Türen und Fenster und deutet mir an, sie zu schließen. Ich brauche ein wenig Zeit, bis ich seine Zeichengebung richtig deute, da auch ich sehr aufgeregt bin. Doch ich verstehe sie nach einigen Runden, die er mit seinem

Großvater, die Partizipanten anführend, an mir vorbei tanzt, und schließe zumindest ein Fenster. Die gegenüberliegenden Fenster machte ein Enkelin Raimundos zu.

Nach ca. 30 Minuten erfolgt ein Wechsel. Raimundo wird schneller. Die Frauen beginnen auf- und abzuspringen. Leonarda (Ehefrau von Diego) sackt zusammen und hält sich an der Wand fest. Andere beginnen zu schwanken, sacken zusammen, versuchen irgendwo Halt zu finden. Raimundo tanzt unbeirrt weiter, ebenso sein Enkel Markus.

(Tagebuch 25.12.2005)

Dieser Eintrag aus meinem Tagebuch kennzeichnet die zweite Phase des Rituals. Es sind bisher zehn Teilgesänge gesungen worden. Raimundo erhöht nun das Tempo. Damit einhergehend steigert sich die Intensität des Singens und des Tanzens, wie im Videobeispiel 5 zu sehen ist. Es ist der elfte Teilgesang. Die zunehmende Intensität hat auch zur Folge, dass die Tonhöhe angehoben wird, bzw. der Bezugston sich um eine Quarte erhöht (vgl. TB 27). Während die beiden männlichen Ritualleiter nun schneller voran schreiten, beginnen die Frauen zu springen, wie sie sagen. So äußern sie mir gegenüber später, dass sie diese Choreographie als *brincar- bzw. apurun*-Phase bezeichnen (Abb.45).

Nicht jeder Partizipant macht diesen Wechsel mit. Doch die Mehrzahl der Teilnehmenden springt mit einem Fuß ab, um dann vom anderen Fuß abzuspringen. Gelandet wird auf beiden Füßen, wobei zuweilen auch ein kurzer Zwischenschritt eingelegt ist. Andere springen vom rechten Fuß ab, landen auf beiden und springen dann vom linken Fuß, um dann wiederum mit beiden Beinen den Boden zu berühren. Einige Teilnehmerinnen scheren aus. Sie wanken und versuchen Halt zu finden, zumeist an den Wänden oder an der im Raum befindlichen Säule (VB 5). Während des folgenden Liedes (TB 26, VB 6) fallen einige Teilnehmende in Trance. Eine Frau geht auf die Knie, eine andere bewegt sich nicht. Zwei weitere halten sich mit einer Hand an der Wand und stützen sich mit der anderen in der Hüfte ab. Dabei springen sie in kleinen Schritten jeweils im geringen Abstand von links nach rechts.

Die Männer "springen" während dieses *cho'chiman*-Rituals nicht. Dagegen sinken die meisten Frauen erschöpft zusammen. Raimundo ereilt jedoch der *dapon*[149], was ich aber nicht wahrnehmen kann und was auf der Aufnahme auch nicht zu erkennen ist, da er sich weiter im Kreis bewegt und dabei sogar den Chorgesang anführt.
Während des 12. Gesangs (TB 26) verlangsamt Raimundo das Tempo und stoppt den Tanz, singt aber weiter. Er leitet in den 13. Teilgesang (TB 27) über und führt gemeinsam mit seinem Enkel die Tanzenden an, die nicht in Trance verfallen sind oder sich schnell erholt haben. Andere brauchen noch eine Zeit, um zurückzukehren, und reihen sich langsam wieder ein. Gesang und Tanz steigern sich erneut zur Ekstase während des 18. Teilgesanges (TB 32).
Wieder wird die Intensität gesteigert, und die Frauen wechseln vom Schreiten zum Springen. Dieser 18. Teilgesang ist derselbe, der bereits während der ersten Sprungphase gesungen wurde und innerhalb des Rituals eine gesonderte Rolle spielt[150]. Es folgt kurz ein anderer Teilgesang (TB 27), um dann wiederum die bekannte Periode zu wiederholen. Die Frauen fallen in Trance, ein Zustand, der bei ihnen deutlich sichtbarer ist als bei Raimundo.
Einige singen nun nicht mehr mit. Raimundo ist zum Teil allein zu vernehmen. Er macht diesmal keine Pause, sondern tanzt und singt unbeirrt weiter. Die meisten Frauen sind in Trance gefallen und bewegen sich in dieser Phase wieder in kleinen Schritten, an der Wand gestützt, von links nach rechts, sacken auf die Knie oder setzen sich bequem auf den Boden.
Raimundo singt weitere zehn Lieder aus seinem *cho'chiman*-Repertoire. Ab und an stimmen die Frauen wieder mit ein, was abhängig von ihrer körperlichen Verfassung ist. Auch reihen sie sich nach und nach wieder in die Tanzformation ein.
Raimundo und Marko stoppen. Die letzten Gesänge werden angestimmt, die ohne die Fußbetonung zu hören sind, da sie still auf der Stelle stehen. Nach diesen letzten zwei Gesängen geht Raimundo auf die Knie (VB 8). Einige Frauen folgen, so sie denn in der Lage dazu sind und sich nicht noch an der Wand festhalten müssen. Marko steht erschöpft an der Säule im Raum.

[149] *Dapon i*st die „Bank“ eines jeden *orekok*. Er befindet sich im Paradies und wird während des Rituals von den übernatürlichen Agenten „herunter“ gebracht (vgl. Kapitel 6.8.5.)
[150] Vgl. Anhang 2: TB 58 (26, 30, 32).

Den Abschluss bilden die Gebete für die Jungfrau Maria, die gemeinsam in spanischer Sprache aufgesagt werden. Das letzte Wort des Rituals ist "Amen", womit der *cho'chiman* an diesem ersten Weihnachtsfeiertag beendet wird.

5.1.3 Die cho'chiman-Rituale im Jahre 2007

"Kavanayén hat eine neue *cho'chi*" notiere ich in meinem Tagebuch. Ich bin Anfang Oktober 2007 zum Patronatsfest eingetroffen. Dieser neuen *cho'chi* ist der Name Tarikiran verliehen worden. Dies bedeutet "Funkgerät bzw. Telefon" und war zugleich der Name eines bedeutenden Ritualleiters des *areruya* in dieser Region. Nach ihm ist auch ein *areruya*-Ritual benannt, bei dem hauptsächlich Gesänge dieses verstorbenen *ipukenak* intoniert werden. Meine Nachfragen ergeben das erstaunliche Resultat, dass der Besitzer einer sehr rentablen Bodega im Ort die *cho'chi* hat errichten lassen. Es war der letzte Wille seiner zuvor verstorbenen Ehefrau, der *orekoton*-Gemeinde eine eigene „Kirche“ zu hinterlassen.
Ähnlich wie sich Nicolás López 1985 gegenüber Kersten (1988:103f.) äußert, werden jetzt an den Wochenenden wieder regelmäßig *cho'chiman*- und *areruya*-Rituale aufgeführt. In Abstimmung mit der katholischen Messe, die am Samstag und Sonntag um 8.00 Uhr stattfindet, werden die Rituale auf 3.00 Uhr morgens anberaumt.
Im Vergleich zum ersten Weihnachtsfeiertag im Jahre 2005 sind nun fast regelmäßig 50 bis 60 Partizipanten anwesend. Ein Grund dafür ist die Errichtung der *cho'chi* selbst, was eine Aufmerksamkeit im Dorf erzeugt hat. Auch ist diese *cho'chi* vom katholischen Priester geweiht worden. Ältere Partizipanten, die über einen Zeitraum von mehreren Jahren nicht mehr am Ritual teilgenommen haben, erscheinen nun regelmäßig und bringen ihre jüngeren Familienangehörigen mit. Dies führt zu einigen ungewöhnlichen Momenten. Wie in den Videobeispielen aus dem Jahre 2005 zu sehen ist, haben die Frauen ihre Babys im Arm. Kinder im Alter zwischen in etwa vier bis zehn Jahren wurden entweder an die Hand genommen, oder sie bewegten sich frei im Raum, ohne der Choreographie des Rituals Folge

leisten zu müssen. Bezüglich der Tradierung des Rituals hat dies aber eine entsprechende Erfahrungsbildung zur Folge. Die nun im Jahre 2007 anwesenden Jugendlichen im Alter von 10 bis 18 Jahren, die zum ersten Mal mit ihren älteren Verwandten zum Ritual erscheinen, haben als Kinder keinerlei Ritualerfahrung gesammelt und beginnen nun erst mit der Praxis.

Ich habe Schwierigkeiten, Aufnahmen zu machen. Nicht nur die große Menge der Teilnehmenden macht es zunehmend komplizierter, meine Aufnahmegeräte zu positionieren, auch meine Präsenz wird durch einige Pemón nicht gewünscht. Mir erscheint es während meiner Anwesenheit zunächst als Paradoxon, denn die erfahrenen Partizipanten und Ritualleiter bitten mich ausdrücklich um Aufnahmen. Es gibt jedoch einen Konflikt vor allem mit der Familie des Bodegabesitzers, die die "*cho'chi*" im Diskurs mir gegenüber als ihr "Eigentum" bzw. als das "Eigentum der Pemón" betrachtet. Ich werde jedoch zunächst als "Gast" akzeptiert, was auf das Einwirken meiner Gastfamilie zurückzuführen ist, so dass ich zwar am Ritual teilnehmen, aber nicht aufnehmen darf, zumindest nicht in der *cho'chi* in Kavanayén.

Raimundo, Elvira und Diego sind als erfahrene Partizipanten und Ritualleiter unverzichtbar für die Durchführung der Rituale. Interessanterweise wird auch der neu eingetroffene *ipukenak* von den "*cho'chi*-Besitzern" als "Gast" bezeichnet. Er hält sich seit einiger Zeit in Kavanayén auf und war erst vor kurzem aus El Dorado gekommen. Zusammen mit Elvira und Raimundo leitete er das Ritual. Er war der eigentliche Grund für den erhöhten Zulauf an Ritualteilnehmenden. Dieser neue "Gast" war nicht nur *ipukenak*, sondern auch ein neuer Prophet. Ihm war eine Vision zuteil geworden, wie sie auch Pichiwön oder Lucencia widerfahren ist[151].

Antonio hatte einen besonderen Kontakt zu San Francisco de Asís. Dieser übernatürliche Agent teilte ihm auch neue Lieder mit, die er gerne aufnehmen wolle, was wir dann während des Patronatsfestes in San Rafael de Kamoirán machen.

[151] Pichiwön gilt als der Gründer des *areruya* (Butt 1960, siehe Kapitel 6.1.1). Der Prophetin Lucencia wird der Beginn der „San-Miguel-Bewegung“ zugesprochen (Thomas 1976, siehe Kapitel 6.1.3). Beide waren Propheten, wie sie bis heute in den *orekoton*-Ritualen anzutreffen sind.

Die neue *cho'chi* in Kavanayén enthält neben Bildern von der Jungfrau Maria, Jesús und dem Erzengel San Miguel einen Altar, auf dem *kashíri* und Wasser neben Kerzen und einer Statue von José Gregorio[152] stehen.

Die Sequenzierungen der Rituale entsprechen denen von 2005. Neben Ort und Uhrzeit sind die Unterschiede vor allem die erhöhte Zahl der Teilnehmenden sowie die *aguinaldo pemon*, die am Ende eines Rituals in der Beruhigungsphase gespielt wurden.

Alle treten von Süden her in die *cho'chi* ein, ziehen die Schuhe aus und reihen sich ein. Pünktlich um drei Uhr beginnt Antonio mit den ersten Gesängen, dem folgen die bekannte Eröffnungschoreographie und die erste Tanzphase, wobei er zusammen mit seiner Frau die Partizipanten anführt. Während dieser ersten Phase kommen mehr und mehr Partizipanten und reihen sich in besagter Choreographie ein. In Zweierreihen hintereinander, untergehakt mit dem Lebenspartner oder mit den Kindern, Schwestern bzw. Mutter und Tochter oder Großmutter bzw. Großvater mit dem Enkelkind. Auch jüngere Paare formieren sich, was die unterschiedlichen Intentionen der Partizipanten zum Ausdruck bringt.

Zum ersten Mal sehe ich einen *ipukenak* in eine wahrnehmbare stärkere Trance fallen, wobei er, am Boden sitzend, mit dem Rücken aufrecht an den Stützpfeiler gelehnt, die Augen halb geschlossen hat. Leonarda berührt ihn und hält seine Hand. Eine typische Geste zur Beruhigung eines in Trance befindlichen Teilnehmers. Zu meinem Erstaunen leitet Antonio immer noch das Ritual. Das bedeutet, dass er die Liedwechsel angibt, und sich alle an seinen Repetitionsformen orientieren, die im Moment der Aufführung von seiner Entscheidung abhängen. Auch werden während der Beruhigungsphase *kashíri* und Wasser gereicht.

An den Seite sind Bänke aufgestellt, auf denen einige vor allem ältere Akteure zum Teil während des gesamten Rituals sitzen und mitsingen oder einige noch nicht so erfahrende Teilnehmende sich während der Sprungphase zurückziehen.

[152] José Gregorio Hernández (1864-1919) war ein Arzt, der sich um Heilung von sozial schwachen Menschen in und um Caracas einsetzte. Nach seinem Tod wurde er zunehmend als Heiliger verehrt, der als übernatürlicher Agent vor allem im María Lionza Kult als Heiler angerufen wird.

San Rafael de Kamoirán

Während des Patronatsfestes in San Rafael, zu dem die gesamte *cho'chiman*-Gemeinde aus Kavanayén gereist ist, führt Antonio auch das *cho'chiman*-Ritual an. Ich darf es mit der Kamera aufnehmen, wobei zur Auswertung nur die Audioaufnahmen verwendet werden können, da die Lichtverhältnisse um 3 Uhr morgens keine Filmaufnahmen ermöglichen und das Licht der wenigen Kerzen im Raum nicht ausreicht.

Die *cho'chi* ist in baulich schlechtem Zustand, da das Dach eingestürzt ist, was den verantwortlichen Francisco sehr besorgt.

Als Alternative werden alle Stühle und Bänke der katholischen Missionskapelle (Abb.3) auf die Straße gestellt, damit getanzt werden kann. Pünktlich zur Messe, noch vor dem Erscheinen der Missionare, ist der vorherige Zustand jedoch wiederhergestellt. Unabhängig davon werden die katholischen Priester informiert.

Diego beginnt *aguinaldo pemon* zu intonieren und spielt dazu auf seinem *cuatro.* Die ankommenden Partizipanten setzen sich auf einige im Raum verbliebene Bänke und stimmen mit ein. Nach und nach füllt sich der Raum, mit Teilnehmenden jeden Alters. Antonio hält zu Beginn des Rituals eine Ansprache. Er hatte geträumt, dass in San Antonio in drei Wochen ein Wirbelsturm große Schäden anrichten würde[153]. Auch teilt er die Tage mit, an denen San Francisco Medizin überbringen würde, das heißt, an welchen Tagen er als Heiler zur Verfügung steht. Nach einem kurzen Ave Maria in spanischer Sprache beginnt er mit dem Eröffnungsgesang (TB 47). Es folgen die Eröffnungschoreographie (TB 49) und der Übergang in die erste Tanzphase, die der beschriebenen Choreographie in Kavanayén gleicht. So stampfen die Partizipanten mit dem rechten Fuß bei jedem zweiten Schritt auf den Fußboden und sind paarweise hintereinander in Zweierreihe aufgestellt. Zuvor haben alle beim Eintreffen die Schuhe ausgezogen. Dann beginnt die Sprungphase (TB 54), bei der allmählich individuell in die Trancephase übergegangen wird.

[153] Zur Information sei bemerkt, dass diese Voraussagen sich tatsächlich einstellten. In San Antonio de Morichal in der Nähe von Santa Elena stürzten aufgrund von Unwettern Häuser ein bzw. wurden diese stark beschädigt.

Es folgt die Beruhigungsphase, wobei die Partizipanten, die sich in Trance befinden, allmählich in die irdische Realität zurückkehren (TB 69).
Die *aguinaldo pemon* stehen entweder am Anfang oder am Abschluss bei allen von mir beobachteten *cho'chiman*-Ritualen im Jahre 2007. Auch sie werden aneinander gereiht, das Händeklatschen markiert die Übergänge. Es kann vorkommen, dass während der *aguinaldo*-Phase bei einigen Teilnehmenden erneut der Trancezustand eintritt. Unabhängig davon wird immer gewartet, bis jeder Einzelne bzw. jede Einzelne sich beruhigt hat, das heißt, sie oder er in das Hier und Jetzt (*serewarö*) zurückgekehrt ist. Das Ritual wird mit einem Gebet vom *ipukenak* abgeschlossen, wobei einige Partizipanten knien, am Boden liegen oder stehen.
Am Ende reihen sich alle Partizipanten außerhalb der Missionskirche auf und wünschen sich “paz” (span. Frieden) per Händedruck.

Dass die *aguinaldo pemon* während meiner ersten Teilnahme des von Raimundo geführten Rituals im Jahre 2005 fehlten, ist auf den Umstand zurückzuführen, dass parallel eine Messe in der Missionskirche in Kavanayén stattfand, bei der Diego, der Sohn von Raimundo *aguinaldo pemon* mit seinem *cuatro* intonierte. Da er der Spezialist für diese Gesänge in Kavanayén ist, musste auf dieses Element im Rahmen des *cho'chiman* an diesem Tag verzichtet werden. Nach dem Bau der neuen *cho'chi* (2007) folgte die zeitliche Tagesplanung den Vorgaben der katholischen Kirche. Die übliche Zeit für das *cho'chiman*-Ritual war demnach um 3.00 Uhr morgens. Die Performanz dauerte bis zum Sonnenaufgang, also bis ca. 6.30 Uhr an, so dass Diego in der Regel immer die *aguinaldo*-Phase leiten konnte.

5.2 Das *areruya*-Ritual

Hallelujah is not just an assembly of ideas and customs derived from two distinct cultures. In the amalgamation an originality has emerged: a re-interpretation of the universe and of man's activities and being, created through the profund thought and revelations experienced and propagated by indigenous „wise men and women," or „prophets (ipu kena'ton: wisdom possessors).

(Butt Colson 1985:104)

Die *areruya*-Praxis breitete sich vom Gebiet der Makuxi in die nördlichen Rupunini-Savanne über den Cotinga-Fluss zu den Akawaio und Taurepán und Arekuna am Roraima aus. Umkreist man dieses Gebiet, entspricht dies einem Durchmesser von ca. 400 Kilometern.

Über die letzten 130 Jahre ist eine Transformation sowohl am Ablauf, der Choreographie, dem Inhalt und der Form der Tanzgesänge (Gebete) zu beobachten, die auf die Art und Weise der Überlieferung schließen lassen. Ich bin der Ansicht, dass es neben örtlichen und zeitlichen Unterschieden vor allem die menschlichen Agenten sind, die das Ritual kreieren und verändern. Es gibt eine Vielzahl von Propheten bzw. *ipukenaton*, die über die Vision das Ritual schufen und schaffen sowie immer wieder mittels Komposition verändern, vor allem in Bezug auf Tanz und Gesang.

Wie bereits im Kapitel 1.8 zum Forschungsstand angedeutet, findet sich der indigene Diskurs bei Butt (1960) bzw. Butt Colson (1985) und Henfreys (Butt Colson 1971). Ihre Informationen basieren auf Darstellungen von Kapón-Informanten (Butt 1960, 1971). Bis auf wenige Abweichungen decken sich diese Beschreibungen mit denen der nördlichen Pemón. Butt Colson rekonstruiert aus diesen Informationen die Transmission von *areruya*. Sie unterscheidet zwischen einer nördlichen und einer östlichen Route (Butt-Colson 1985:110f.).

Der erste Referenzpunkt ist die Vision des ersten Propheten Pichiwön[154] (Butt Colson 1985:111). Dieser stammte aus dem Kanuku Gebirge (Abb.1), das die nördliche und südliche Rupununi Savanne trennt. Seine Vision machte er wahrscheinlich im damaligen Britisch Guyana[155]. Er wurde von englischen Missionaren in eine größere Stadt gebracht[156] und in einem Fluss getauft, welcher der Demerara gewesen sein könnte. Butt Colson vermutet, dass es sich um die Muritario Missionsstation gehandelt hat. Demnach hatte Pichiwön seine Vision „somewhere behind Geogetown" (Butt Colson 1985:112). Dort kam er auch mit der Bibel beziehungsweise mit Papier in Kontakt, ein Medium, das als Entität eine Rolle innerhalb der Vorstellungswelt des *areruya* spielt und auch Inhalt seiner Vision war. Die Argumentation von Butt (1960:71) bzw. Butt Colson (1971:48f., 1985:113) beruht auf den Aussagen ihrer Informanten. Auch unternehmen in der Zeit zwischen 1863 und 1873 von dieser Station aus die anglikanischen Missionare Touren entlang der Flüsse und beginnen ihre Arbeit mit dem Verbreiten verschiedener Schriften, wie 1000 Kopien von Traktaten in der Akawaio Sprache. Ein Band unter dem Namen „Simply Truth" wird seit 1871 verteilt. Zwei Jahre später erscheinen Auszüge aus der Bibel, die: „First part of Genesis and the Gospel of St. Matthew, with supplementary extracts from the other Gospels, including the Parabels of Our Lord" (Butt Colson 1985:113) enthalten. Auch Koch-Grünberg (1917:102) trifft auf Fragmente aus dieser Zeit. Im Jahre 1911 zeigt ihm Kapötelény[157] ein Buch mit dem Titel „Church service for the Muritario Mission, Georgetown 1885", was in Akawaio verfasst ist. In Muritario lebten in dieser Zeit

[154] Die Schreibweise variiert. Butt Colson schreibt auch „Bichiwung" mit dem Verweis auf ebenso differierende Aussprachen, wie: Pichiwung, Bisiwung oder Pisiwung. Der englische Name war Idam, Dam bzw. Idang (Butt 1960:69). Bei einigen Makuxi auch: Chiwön (von sewön, eseön – „spirit master or mistress" einer natürlichen Spezie oder Quelle, kontrolliert Macht und Energie und ist hierbei personifiziert - Butt Colson 1985:111).

[155] Einige Patamona und Akawaio gaben an, dass er nach England mitgenommen wurde. Die Pemón bezeichneten das damalige Britisch Guyana als „Engran", was als „England" zu verstehen war (Butt Colson 1985:111).

[156] Die Migration von Kapón und Pemón aus den Gebieten Brasiliens und Venezuelas nach Britisch Guyana entlang der Hauptflüsse setzte wahrscheinlich schon im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert ein. Sie boten ihre Arbeitskräfte an und tauschten ihre Produkte wie Hängematten, Urucu-Farbstoffe, Erzeugnisse des Kunsthandwerks oder Tiere gegen Produkte, wie Metallwerkzeuge, Gewehre, Kleidungsstücke, Salz, Parfum oder Musikinstrumente ein (Butt Colson 1985: 111). Ihr wichtigstes Kapital bis heute sind ihre Kenntnisse über das Gebiet, was ihnen Einkünfte als Expeditionensführer sichert.

[157] Kapötelény ist der indianische Name von Selemelá (Koch-Grünberg 1917:102).

hauptsächlich Makuxí, aber auch Arekuna aus der Gran Sabana sowie Akawaio und Patamona (Butt Colson 1985:113).

Eine genaue Datierung des Visionsereignisses ist nicht möglich. Butt (1960:84f.) gibt als möglichen Zeitraum die 70-er und 80-er Jahre des 19. Jahrhunderts an. Berücksichtigt man den Einfluss der ersten anglikanischen Mission am oberen Rupununi (1838-1841), so könnte man die Entstehung bereits um 1845 datieren. Es ist davon auszugehen, dass Pichiwön älter als Abel war, dessen Geburtsjahr Butt (1960:84) in der Zeit um 1836 vermutet.

Unter Berücksichtigung der schriftlichen Quellen Im Thurns (1885) sind die 1880er Jahre jedoch am wahrscheinlichsten. Er berichtet von einem: „besonderen christlichen Gottesdiensts“ während seines Besuches am Roraima, welcher auf die Praxis von Abel schließen (Butt 1960:85) lässt, dem zweiten populären Propheten neben Pichiwön.

Ein weiterer wichtiger Visionär dieser Zeit ist Pöregaman[158]. Er stammt aus der mittleren oder unteren Region des Ireng-Flusses, wo sich auch Pichiwön aufgehalten haben soll. Die Beziehung zwischen diesen beiden wird von den Informanten Butt Colsons mit dem Ausdruck „*yakon*“ für „jüngerer Bruder“ beschrieben (Butt Colson 1985:115), was jedoch keine konsanguine Verwandtschaft bedeuten muss, da sich bis heute alle *orekoton* als Brüder und Schwestern untereinander bezeichnen.

Für die östliche Ausbreitung des *areruya* sind die Akawaio am oberen Cotinga Fluss ins Feld zu führen, welche die Praxis von den Pichiwön-Anhängern übernommen hatten. Diese gründen am Kukui-Fluss die Siedlung Pötökwai, in der Nähe von Pilipai, was wiederum zweieinhalb Stunden Fußmarsch entfernt von Amokokupai ist. Sie werden als „Kwatin people“ (Butt 1960:78f.) bezeichnet, da sie im nördlichen Raum des Cotinga-Flusses zu finden waren. Sie reisten zweimal zum Ireng River, um sich von Pichiwön unterrichten zu lassen. Unter dem Einfluss

[158] Der Name Pöregaman (Pölegaman, Prega, Plega, Pörekaman) war wahrscheinlich abgeleitet von „Prayer Man“ oder „Pray God Man“ (Butt Colson 1985:115). Er starb auf dramatische Weise. Laut den Berichten der Informanten von Butt Colson sang er seine *areruya*-Gesänge, die er in seinen Träumen erhalten hatte. Die Leute schenkten ihm jedoch keinen Glauben, so dass er „sie verließ“. Dies geschah in der Art und Weise, dass er sich „zu Tode“ tanzte. „His body sagged to the ground and his spirit soared“ (Butt Colson 1985:115). Er hat demnach die Erde verlassen und ging zu Gott.

dieser Gruppe erlernte wahrscheinlich „Abel[159]“ die *areruya*-Praxis. Er wohnte in Amakokupai und gilt als „Gründer“ der *areruya*-Bewegung unter den Akawaio. Eine zwiespältige Rolle nimmt der Prophet „Krais“ ein, der als „böser“ Mensch dargestellt wird. Er stammt aus Pötökwai und ist offenbar als eine Art Konkurrent von Abel anzusehen. Den Austausch und die Weitergabe des *areruya*-Wissens hat Butt (1960) zusammengestellt. Ihre Informationen stammen hauptsächlich vom vierten Propheten aus Amokokupai (Kwiabong), den sie zwischen 1951 und 1952 befragte und dessen Nachfolger Aibilibing (Aipiripin), mit dem sie während ihres zweiten Aufenthaltes 1957 Gespräche führt (Butt 1960:87f.). In der Abfolge der Propheten in Amokokupai fehlen John William und William, welche die Lücke zwischen Abel und Kwiabong füllen. Mit diesen beiden kam jedoch Cary Elwes während seines dortigen Aufenthaltes im Jahre 1917 (Bridges 1985:105) in Kontakt.

Ein weiterer Ort ganz in der Nähe von Amokokupai ist Chinawieng. Der dortige *ipukenak* namens Kragik hat sein Wissen auch von Pichiwön, was er an seine Tochter Lydia[160] weitergibt. Diese steht im Austausch mit Abel und Queen Mule. Letzterer ist ihr Mann, der ebenfalls in Chinawieng aktiv war und auch über Abel an das *areruya*-Wissen gelangte. Er unterrichtete Austin, der auch von seinem Vater Austin Senior beeinflusst worden war, der nun wiederum mit Abel in Kontakt gestanden hatte (Butt 1960:95).

William und John William aus Amokokupai tradieren ihr Wissen an Joseph Grant in U'wi, der auch die Lehren von Krais weitergab. Neben Besuchern der Patamona gab es einen Austausch mit Edmund aus Imbaimadai, von dem wiederum William in Apiopa unterrichtet wurde. Eine weitere Tradierungslinie ist die Verbindung von Cole aus Amitsukwa in der Nähe von Amokokupai, der sein Wissen an John Charlie in Kataima vermittelt. Dieser wiederum steht mit dem Propheten Henry in Verbindung, von denen nachfolgend Abraham und Adam in Jawalla ihr Wissen beziehen, beziehungsweise auch direkt von John Charlie (Butt 1960:90ff.).

---

[159] Weitere Personenbezeichnungen waren: Wetnapa, Etnapa, Uraiak. Diese Akawaio-Namen erscheinen in Akawaio Gesängen des *areruya*. Im Zusammenhang mit Abel finden sich die Varianten: „Apel, Abelu und Apelupu“ (Butt 1960:78). Bei Cary Elwes heißt er „Iperu“ (Bridges 1985:105).

[160] Butt (1960: 94) hatte Lydia vor ihrem Tod 1952 noch kennengelernt.

Die Ausbreitung in den Raum der Arekuna und Taurepán führt Butt auf den Kontakt mit den Makuxí zurück. Aufgrund der Sprachverwandtschaft vermutet sie, dass das *areruya*-Wissen von den Makuxí zu den Arekuna gelangte. Neben den zunehmenden Expeditionen nach der „Entdeckung" des Roraima durch Europäer in dieser Zeit gibt es einen regen Austausch über den Handelspfad vom Roraima in das südliche Makuxi-Gebiet, den auch Koch-Grünberg beschritten hatte. Die Übernahme des *areruya*-Wissens durch zwei Propheten der Arekuna datiert Butt (1960:98) in dieselbe Zeit wie die Akawaio-Makuxi-Beziehung durch Pichiwön und Abel.

Einer dieser Propheten ist Auka[161], der aus dem Yuruani- Gebiet[162] stammt. Er ist bekannt für seine besondere Abneigung gegenüber dem „weißen Mann", auch wenn er einige Praktiken der Sieben-Tage-Adventisten in seine Lehren übernimmt, wie das Verbot des Essens von Wildschweinen und des Trinkens alkoholischer Getränke. Butt (1960:99) ist zunächst der Ansicht, die beiden Propheten seien Taurepán gewesen. Sie korrigiert (Butt Colson 1985:129) ihre Vermutungen aufgrund der Forschungsergebnisse von Urbina (1979:20), der herausgefunden hatte, dass Auka in Parueta in der Nähe von Kavanayén geboren worden war und demnach als Arekuna „kategorisiert" werden müsse. Auka gründete verschiedene Siedlungen wie Uraparu, Araparikén und Waipapupai, in denen überall eine *cho'chi* erbaut wurde. Der letzte Ort seines Wirkens war Wanapupai[163], eine Siedlung zwischen San Rafael de Kamoirán und Tuaukén, wo er um 1922-23 auch stirbt (Butt Colson 1985: 130).

Sein *areruya*-Wissen hatte er wahrscheinlich von Krais erlangt, der eine Schlüsselrolle bei der Wissenstransmission zwischen den Akawaio und den Pemón spielte. Auka kontaktierte ihn in seinem Wohnort Kada'pe am mittleren Kamoirán. Es wird berichtet, dass sie gemeinsam Amokokupai und die Kukui-Flussregion besuchten (Butt Colson 1985:130), auch wenn sie keine konsanguinen Verwandten waren. Krais stammt ursprünglich aus dem Gebiet des mittleren und unteren

[161] Butt (1960:99) schreibt „Akwa" (Akawaio), später (Butt Colson 1985:130) auch „Auka".
[162] Butt (1960:99) schreibt „Eruwani River Group". Diese finden sich in der Nähe des Roraima, zur Oientierung sei die Ortschaft San Francisco de Yuruaní erwähnt. Ein alter Bewohner aus San Rafael de Kamoirán erinnert sich an die Verkündungen Aukas. So hätte er den Bau einer asphaltierten Straße vorausgesagt, an der sich die Ortschaft heute befindet.
[163] Cary Elwes (Bridges 1985: 143) schreibt „Manapupai".

Kamoirán-Tals, was von Akawaio bewohnt wird. Im oberen Gebiet des Kamoirán siedeln Arekuna.

Butt Colson (1985:130ff.) verfolgt die Linie der Propheten bis in das Jahr 1974. Zwei Agenten spielen hierbei eine Rolle, zum einen Incheru[164] (Enjeri) und Engran. Incherú war ein Akawaio vom Kukui-Fluss. Er kam mit seinem älteren Bruder namens Moche Krai (Moses Christ) in die Gran Sabana, wobei es sich wahrscheinlich um Queen Mule gehandelt hat (Butt Colson 1985:131f.). Damit hatte Incherú Zugriff auf das Wissen von Lydia, der Frau von Queen Mule und Tochter von Kragik, der wiederum direkten Kontakt zu Pichiwön hatte. Des Weiteren steht er im Austausch mit Abel in Amokokupai und Krais. Er praktiziert das Ritual in den 1920er und 1930er Jahren bis zu seinem Tod im November 1938 in Warapai am mittleren Kamoirán. Seine Frau hieß Adelik und war vor allem unter dem Namen Püreri Pachi[165] bekannt, die am oberen Kamoirán[166] lebte. Sie soll auch mit Kradin verheiratet gewesen sein, dem Sohn der Schwester von Auka. Sie lebten in der Nähe von San Rafael de Kamoirán und besuchten regelmäßig Amokokupai. Nachdem Kradin in der Nähe von Kavanayén um 1931 verstarb, ging Adelik in ihr Geburtsgebiet am oberen Mazzaruni zurück. Sie besuchte von Zeit zu Zeit die Gran Sabana und verstarb in den späten 1950er oder zu Beginn der 1960er Jahre (Butt Colson 1985:133).

Die vierte Agentenpersönlichkeit in diesem Gebiet war Engran, neben Auka, Incherú und Püreri Pachi. Er bezog sein Wissen von Krais und Incherú. Auch war er zunächst in der Kamoirán Region bei Warimabia aktiv, bis er sich unter zunehmenden Druck der Sieben-Tage-Adventisten in Richtung Luepa begab, wo ihn Armellada im Jahre 1933 antraf. Zu diesem Zeitpunkt ist er 33 Jahre alt und wird auf den Namen Hernán de Jesús getauft (Butt Colson 1985:135). Er wirkte in der Umgebung von Kavanayén; zum einen in Chikandantei, was im Becken von

[164] Die Schreibweisen für Incheru sind: „Enejeri, Ensheri, Ansheri. Der ist aus dem Englischen „Angel“ entlehnt. Der *ipukenak* wurde auch Krai Pöreri (Christ Prayer) oder Krai Pre (Christ Pray) genannt.
[165] Butt (1960:98) schreibt „Pre-ri Ba-shi“.
[166] Butt (1960:98) schreibt „Kamarang River“.

Kavanayén gelegen war, und später ganz in der Nähe, in Yumé. Dort legt er sich den Namen Tarikiran zu. Die im Jahre 2007 erbaute *cho'chi* in Kavanayén ist, wie bereits erwähnt, nach ihm benannt. Später siedelt er in Richtung Kamarata und gründet Pirmokopán am Aicha Fluss. In seinem letzten Dorf namens Sarawaraipa am Carrao-Fluss in der Nähe von Kamarata verstirbt er im Jahre 1963. Armellada und Butt Colson treffen auf seine Witwe und seinen Sohn im Jahre 1974 in dieser Region, die nach wie vor *areruya* praktizieren. Ich erhielt die Information, dass er mit seinem kompletten Körper zum Himmel gegangen sei, da ein Leichnam von ihm nie gefunden wurde.

Ein wichtiger Punkt für die Ausbreitung der *areruya*- Praxis unter den Arekuna und Kamarakoto ist das Entweichen vor dem Einfluss der Sieben-Tage-Adventisten, die sich im Gebiet des mittleren Kamoirán festsetzen und in Pürima ihr Zentrum errichten. Die Ritualagenten und ihre Anhänger ziehen sich auf katholisches Gebiet zurück, da im Gegenzug die katholischen Kirche die *areruya*- bzw. *orekoton*-Bewegung als eigenständige Pemón-Praxis akzeptiert und sich heutzutage um eine Ökumene bemüht.

Butt Colson beschreibt leider kein *areruya*-Ritual. Die wenigen Hinweise zu Ablauf und Rahmung finden sich für die Taurepán und Makuxí bei Koch-Grünberg (1917, 1923) und für die Arekuna bei Cary Elwes (Bridges 1985).[167]

Bezüglich der Quellenlage zum *areruya* gilt es zwischen den schriftlichen Quellen der ersten europäischen Reisenden und den mündlichen Diskursen der Indigenen zu unterscheiden, die Butt (1960) bzw. Butt Colson (1971, 1985) zusammenstellen. Zur erstgenannten Kategorie zählen die Aufzeichnungen von Im Thurn (1885), Koch- Grünberg (1917, 1923) und Cary Elwes (Bridges 1985).

Im Thurn gelangt während einer seiner Reisen durch British Guyana nach Konkarmo, einem nördlich gelegenen Makuxi-Dorf im Ireng-Flussbecken. Dort stößt er auf ein Kirchen-ähnliches Gebäude, was ihn zu der Aussage veranlasst,

[167] Die Feldforschung von Antonio Alexandre Bispo zu Beginn der 1990-er Jahre auf dem Gebiet der Makuxí zeigt, dass auch hier noch kulturelles Wissen zum *areruya* vorhanden ist. Bispo (1996) veröffentlichte einen Beitrag über seine Feldforschung bei den Makuxi. Ein Fragment eines *areruya*-Teilgesanges wurde von David Duck besprochen und analysiert. Einige Angaben zur Performanz des *areruya*-Rituals macht Stela Abreu de Azevedo (1995) für die Ingarikó in einem Dorf namens Serra do Sol auf dem indigenen Gebiet Reposa do Sol. Sie besuchte im Jahre 1994 diese Gruppe auf brasilianischem Territorium.

dass die Bewohner des Ortes und ihre Nachbarn eine: „extravagant and perfectly unintelligent imitation of such church services as some few of the party had seen, when on their travels, at the distant mission“ (Im Thurn 1885:6) betreiben würden. Von dort gelangt er über die Flüsse Ireng und Cotinga in die Gran Sabana in einen Ort, den er „Teroota“ nennt. Im Thurn erwähnt erstmalig den Begriff „Areruya“ bzw. „Hallelujah“ für die Roraima-Region:

„*The closing day of my stay there was last Christmas Day, which we spent in Teroota, the Arecoona village at the foot, and from which is the most astoundingly magnificent view of the twin mountains of Roraima and Kookenaam... Then, when night fell and hid this, the Indian around us, under the influence of a most remarkable ecclesiastical mania which had just spread in a wonderful way into those distant parts, raised- as they kept Christmas with much drinking, without intermission from sunset to the next dawn- an absolutely incessant shout of 'Hallelujah! Hallelujah!'*“
(Im Thurn 1885: 266)

Die Vermutung liegt nahe, dass es „Te'wono“[168] ist, an dem sich Cary Elwes (Bridges 1985:38f., 82f.; Butt Colson 1985:107) in der Weihnachtszeit 1911 aufhält. Der Missionar ist in einem vor diesem Ort liegenden Dorf auf „Jeremiah“ getroffen. Es kann sich hierbei um „Selemelá“ gehandelt haben, der in Kaualiánalemóng den eingangs zitierten *areruya* für Koch-Grünberg (1917:107) aufführte.

Der deutsche Völkerkundler hat bereits in Koimélemong (1917:63) einen *areruya* beobachtet. Er war Teil des *parishara*-Tanzfestes und wurde am letzten Tag dieses mehrtägigen Festes aufgeführt. Die Wapixana tanzten getrennt von den Makuxí und den Taurepán. Er bespielte wahrscheinlich in diesem Zusammenhang die drei Wachswalzen (Walze 41, 42, 43) und gibt folgende Beschreibung:

Die Tänzer bilden eine geschlossene Runde. Zu zwei oder drei, paarweise oder meist nach dem Geschlecht getrennt, schreiten sie Arm in Arm oder die rechte Hand auf der linken Schulter des Partners, hintereinander her, wobei sie mit dem rechten Fuß aufstampfen. Dazu werden mit indianischem oder verdorbenem englischen Text verschiedene Melodien gesungen, kriegerische Weisen in flottem Marschtempo, offenbar englische Kirchenlieder...

[168] Butt Colson schreibt Te'wono (1985: 103 ff.), Cary Elwes schreibt „Töwöno“ (Bridges 1985: 38f, 82f.).

...Bisweilen drehen sich die Vortänzer um, und dann tanzen die beiden Hälften der Runde gegeneinander, kurze Zeit, die eine vorwärts, die andere rückwärts schreitend, indem sie die Oberkörper heftig vor- und rückwärts werfen. Am Schluß eines Liedes stehen alle eine Zeitlang still, nach dem Inneren des Kreises gewendet, bis die Vortänzer ein neues Lied beginnen....

... So geht es fort bis zum frühen Morgen. Es herrscht harmlose, kindliche Fröhlichkeit unter Jung und Alt. Singen und Lachen, Kirmestrubel.

(Koch-Grünberg 1917:63)

Seine Feldbeschreibung bezüglich dieser Performanz ergänzt er im dritten Band zur Ethnographie (Koch-Grünberg 1923:161) um die Hinweise, dass nach der Drehung des Vortänzers dieser vorwärts schreitet und den nachfolgenden Teilnehmenden entgegen geht. Diese behalten die Körperrichtung bei und gehen rückwärts. Nach einigen Schritten wendet sich der Vortänzer und setzt den Tanzgesang in die vorherige Richtung fort. Diese beschriebene Szene erinnert an den *cho'chiman*, wie ich ihn in Kavanayén und San Rafael de Kamoirán angetroffen hatte. Zum Gesang schreibt er, dass es sich um verschiedene Lieder handelt, die an englische Kirchenlieder erinnern und „indianische“ oder „verdorbene englische Texte“ beinhalten. Als Vergleich zur Beschreibung des zunächst erwähnten Marschtempos zieht er die Gesänge der Heilsarmee heran (Koch-Grünberg 1923:161f.).

Den bedeutenden Ort Amokokupai hatte Cary Elwes zweimal besucht. Unter der Überschrift „Headquater of 'Aleluja'“ hielt er das Gesehene in seinem Tagebuch im Jahre 1917 fest:

The following day (it was White Monday) a horn was blown at 2.15 a.m. A quarter of an hour later the performance began. The leader rose. After singing for some time he began bending the knees and rising again in time with the music. All imitated him, keeping perfect time. By now there was a crowd of 70 men and women, drawn up in circle, the right hand each dancer resting on the left shoulder of his neighbour. After stepping backwards and forwards for about three minutes, the leader led them round in a circle, all the time dancing, two steps forward and one step back, chanting all the time.. ... Every ten minutes or so they started a new phrase. After about an hour the leader starts bending his knees and rising again as he did at the beginning. Fewer and fewer sing with him till at last he is only humming. Slower and slower he sings and eventually stops altogether. Then all except him fall on their knees while he gives out a prayer which they repeat after him with great rapidity – it is evident the prayer is known by heart. It ends up with a regular litany: Noah, Moses, David, Elijah etc., Mary, Joseph and the Holy Name. Then after a few minutes' interval the whole process begins over again to a slightly different chant.

(Bridges 1985:104)

Bevor die Beschreibungen dieser beiden Quellen näher betrachtet werden, gilt es, sich den heutigen Performanzen des *areruya* zuzuwenden. Zum einen konnte ich diese Ritualpraxis in San Luis de Awarkay und zum anderen in San Rafael de Kamoirán filmen. In der beiliegenden CD finden sich die Teilgesänge zur Ritualpraxis in San Luis de Awarkay. Es ist das Gebiet, indem einst Püreri Pachi, Tarikirán (Incheru) und Auka wirkten und ihren Einfluss hinterlassen haben.

5.2.1 Das *areruya*-Ritual in San Luis de Awarkay - Tarikiran

San Luis de Awarkay (Abb.3) liegt eine halbe Stunde Fahrtweg entfernt von der Bundesstrasse 10, wobei die Abbiegung in Richtung Kavanayén vom Armeestützpunkt Luepa zu nehmen ist. Es besteht aus ein paar einzelnen Gehöften, die zum Großteil von nur einer Familie bewohnt werden. Ich habe das Tanzgesangsritual am 21. Mai 2005 in Bild und Ton aufgezeichnet.

Areruya-Tanzgesangsrituale finden während meiner Anwesenheit am Wochenende, samstags und sonntags, sowie an katholischen Feiertagen wie in der Semana Santa, während des Patronatsfestes, zu Weihnachten oder Corpus Christi statt. Der Ort ist immer das Ritualhaus, die *cho'chi* (Abb.14).

Es handelt sich hierbei um ein Rundhaus. Der Eingang ist nach Nordwesten ausgerichtet, eine größere Fensteröffnung ist nach Norden angebracht. Ein weiteres Fenster ist Richtung Süden ausgerichtet. Der Altar (Abb.19) befindet sich in Richtung Osten. An den Wänden hängen die Holzkreuze, und es sind Heiligenbilder von der Jungfrau Maria und José Gregorio an den Wänden angebracht.

Pedro schlug die *kampána*[169] (Abb.15), die neben der Eingangstür befestigt ist, zweimal im Abstand von 10 Minuten. Nach dem zweiten Schlagen dieser Glocke finden sich die Partizipanten nach und nach ein. Es sind alle Generationen

[169] *Kampána* (auch: *tentenpan*, Armellada 2007:249) leitet sich vom spanischen Wort für „Glocke“ (campana) ab. Es handelt sich hierbei zwar um ein Aufschlagidiophon, jedoch entspricht es nicht der bekannten Glockenform, in der sich ein Schlegel befindet, der den unmittelbaren Klang erzeugt. Der Spieler hält in der linken Hand einen Metallschlegel, mit dem er auf das metallische Aufschlaggefäß schlägt (Hornbostel, Sachs 1914:164).

vertreten. Die Partizipanten bringen Plastikstühle mit. In der *cho'chi* befinden sich an den Seiten einzelne Holzbänke, wozu auch die Stühle gestellt werden, auf denen die Teilnehmenden zunächst Platz nehmen.

Der Altar enthält das Abbild Marias an oberster Position. Links und rechts stehen Blumen, während vor dem Bild Kerzen entzündet sind. Im unteren Bereich ist der vorbereitete *kashíri* neben Wasserflaschen, Verbandsmaterial und Kruzifixen aufgereiht. Auch sind die *maracas* dort abgelegt. Das *cuatro* steht daneben. Während die Partizipanten eintreffen, werden die ersten beiden *aguinaldos* intoniert.

Die beiden *cuatro*-Spieler (Abb.20) begleiten ihren Gesang mit dem Gesicht zur Wand gedreht neben dem Altar. Der *maraca*-Spieler, ein Bruder von Pedro und dem *ipukenak*, sitzt auf einem Stuhl.

Während der dritte *aguinaldo* intoniert wird, beginnt die Waschung der Füße (Abb.18). Hierzu wird Wasser in eine Plastikschüssel gefüllt und zusammen mit einem Stuhl neben dem Altar platziert. Auf diesem Stuhl nimmt zunächst die Frau des *ipukenak* Platz, und ihr Mann beginnt mit der Reinigung.

Dann übernimmt der Ritualleiter die Waschung der Füße aller Partizipanten, wobei keine etwaige hierarchische Abfolge zu erkennen ist. Die Schuhe hatte jeder vorher auszuziehen.

Der sechste *aguinaldo* wird gespielt, und die Frau des *ipukenak* beginnt bereits mit den Tanzelementen der Sprungphase. Sie hat ihren linken Arm senkrecht nach unten gerichtet, im Rechten hält sie das Holzkreuz, während sie jeweils zwei Sprünge auf dem rechten Fuß, dann zwei Sprünge auf dem linken Fuß ausführt.

Sie tanzt, ohne zu singen, zur Begleitung der *aguinaldo*-Gesänge einige Zyklen innerhalb des gesamten Raumes der *cho'chi.* Sie bewegt sich zum siebten *aguinaldo* vor dem Altar jeweils einige Schritte nach vorn und wieder zurück. Dann fällt sie in Trance, wobei sie neben den Altar stürzt. Pedro eilt herbei, um sie zu berühren und zu beruhigen. Der *ipukenak* setzt die Waschung der Füße der Partitzipanten fort, ohne weitere Notiz vom Zustand seiner Frau zu nehmen. Ein Bruder des *ipukenak* kommt ihr zu Hilfe. Gestützt auf das Kreuz tanzt sie nun

weiter auf der Stelle. Sie war mittels der Musik eines *aguinaldo pemon* in Ekstase geraten.

Sie erholt sich schnell und füllt nun zusammen mit einer weiteren Frau *kashíri* in zwei Plastikbecher (Abb.17). Zur Entgegennahme werden zwei Reihen gebildet, wobei links die Frauen und rechts die Männer sich in zugehörigen Paaren aufstellen. Nachdem die beiden Frauen dem jeweiligen Partizipanten den mit *kashíri* gefüllten Becher gereicht haben und die Person den gesamten Inhalt getrunken hat, ist die nächste an der Reihe, wobei wiederum der Becher gefüllt und dargeboten wird.

Wie in Abbildung 16 zu sehen, stehen die Männer rechts im Bild in einer Reihe und die Frauen links, am Ende der Schlange ist die Ethnologin Claudia Uzcátegui zu sehen, bevor ihr der *kashíri* gereicht wird. Der Autor ist mit dem Rücken zur Kamera gedreht. Vor dem Altar steht mit gelber Baseballmütze der *ipukenak*, der den ersten Gesang des *areruya* intoniert. Die Frau des *ipukenak* und ihre Schwester geben in einem Becher zuerst der Frau und dann dem Mann den *kashíri.*

Nachdem alle Partizipanten den fermentierten Trunk zu sich genommen haben, gibt der Ritualleiter die Anweisung, sich in einer Reihe aufzustellen. Er beginnt nun mit dem ersten und zweiten Teilgesang (Abb.21). Nach und nach stimmen seine Frau sowie seine näheren Verwandten, die die Spitze der Tanzreihe bilden, in den Gesang ein.

Im darauf folgenden dritten Teilgesang (TB 73) beginnt die rhythmische Einbeziehung des Körpers, der Beginn des Tanzes. Hierzu erfolgen die Eröffnungsschritte, wobei zunächst ein Schritt nach vorn mit dem rechten Bein vollzogen wird. Der rechte Fuß stampft auf den Boden und markiert somit einen Akzent. Das linke Bein wird unbetont nachgezogen. Dann wird das rechte Bein nach hinten geführt und das linke wiederum nachgezogen. Diese Eröffnungsschritte werden vier Mal vollführt, abzulesen anhand der Transkription (Abb. 42). Diese Schritte begleitet die Intonation der A-Phrase (Anhang 2, TB 73). Am Ende der Wiederholung dieser A-Phrase (b-Subphrase) beginnt der *ipukenak*, auch beim Zurückschreiten mit den rechten Fuß auf den Boden zu stampfen. Dieser

markierende Akzent setzt sich in der darauf folgenden Choreographie durchgängig fort. Hierbei weitet die Bewegung der Tanzenden sich auf den Raum der *cho'chi* aus. Die Laufrichtung entspricht dem seitlich gewandten Körper, wobei der rechte Fuß nach vorn geführt wird (Abb.22), dann der linke (Abb.23), was einem Fortschreiten gleichkommt. Der Akzent ist durch das Aufstampfen des rechten Fußes zu vernehmen. Das Vorführen des linken Beines bleibt unbetont. Diese Folge wird zweimal wiederholt (Abb.24, 25, 26), beim darauf folgenden Schritt kreuzt das linke Bein hinter dem rechten in fortlaufender Richtung (Abb.27). Die in Reihe aufgestellten Partizipanten tanzen nun in Kreisformation entgegen dem Uhrzeigersinn. Ein Zyklus zählt zwischen 24 bis 30 Schritten (Abb.43), je nach dem, wie groß der Raum ist. Der Oberkörper ist leicht nach vorn geneigt, die Partizipanten haken sich mit dem rechten Arm unter den linken des Vordermannes. Ebenfalls im linken Arm führen sie das Holzkreuz mit sich, nur der *ipukenak* trägt es im rechten. Am Anfang dieser Reihenformation stehen der Ritualleiter und seine Brüder mit ihren Frauen, wobei sich eine Frau beim Mann unterhakt. Das Ende der Tanzformation bilden die jüngeren Frauen, die sich ebenfalls unterhaken. Der Kreistanz führt dicht an den räumlichen Seiten der *cho'chi* entlang, an denen noch einige Partizipanten sitzen und zum Teil mitsingen. Zu erwähnen sind vor allem die Älteren, die die Anstrengung des Tanzes nicht mehr aufbringen können. Die nun folgenden 24 Tanzgesänge (TB 74–97) werden mit dieser Choreographie absolviert. Nach dem 12. Teilgesang (TB 83) wird eine kurze Pause zur Erholung eingelegt. Die Partizipanten trinken Wasser und ziehen sich an die Seite auf die Sitzgelegenheiten zurück. Im folgenden 13. Teilgesang (TB 84) tanzt der *ipukenak* allein, jedoch nicht wie zu Anfang zunächst auf der Stelle, sondern er eröffnet direkt mit dem Schrittmuster der Phase III der Kreistanzbewegung. Wieder haken sich die Partizipanten ein. Dieses Einhaken beim Vordermann ist nicht unbedingt notwendig. So kommt beim fünften Gesang eine Frau mit ihrer Tochter hinzu, welche die Schrittfolge unabhängig von den anderen Partizipanten vollführt. In der linken Hand hält sie das Holzkreuz, mit der rechten Hand hat sie ihre Tochter angefasst, die neben ihr her geht.

Während des 28. Teilgesangs (TB 98) erfolgt ein weiterer Wechsel der Tanzformation. Die bis zu diesem Zeitpunkt getanzte Choreographie, gekennzeichnet durch die Sechs-Schritt-Kombination und das Untergehaktsein, wird aufgelöst. Die Partizipanten trennen sich in zwei Fraktionen. Eine Fraktion beginnt mit dem Springen, die andere formiert sich zu Paaren und schreitet weiterhin untergehakt im Kreis, ähnlich der *cho'chiman*-Choreographie.

Der Bruder des *ipukenak*, der nun den Gesang anführt, vollführt die Sprungphase als einziger männlicher Teilnehmer, sonst sind es die verbliebenen Frauen. Andere Teilnehmende haben sich auf die Sitzgelegenheiten zurückgezogen, so auch der *ipukenak*, der bis zu diesem Zeitpunkt die Tanzenden anführte.

Das Kreuz wird nach wie vor in der Hand gehalten, während nun abwechselnd von einem Bein auf das andere gesprungen wird (Abb.28-31). Ein kurzer Sprung mit beiden Beinen wird eingefügt. Nach wie vor tanzen die Teilnehmenden gegen den Uhrzeigersinn. Jedes Auftreffen des Fußes auf den Boden ist nun akzentuiert, was sich anhand der Transkription ablesen lässt (TB 98, Abb.45).

Während des 29. Teilgesangs (TB 99) ereilt die erste Partizipantin der *dapon*, ihr folgen weitere Teilnehmerinnen. Das Eintreten dieses Zustandes ist daran zu erkennen, dass sich die Teilnehmenden nun in der Nähe des Altars aufhalten und sich nicht mehr an der Kreisbewegung orientieren. Zu beobachten ist ein vor oder seitlich des Altars ausgeführtes Vor- und Zurückspringen (Abb.46), wobei sich mit dem Körper vorwärts gewandt auf den Altar zu bewegt wird. Dann springen sie rückwärts zurück (Abb.32-38). Ein weiteres Indiz ist das sichtlich abnehmende Springen auf der Stelle, wobei sich die Partizipantinnen auf das mitgeführte Kreuz stützen. Die Schrittbewegung entspricht der bereits beschriebenen, wobei nun nicht mehr in großen Abständen im Kreis gesprungen wird, sondern von einem Bein auf das andere, entweder ein bis zwei Schritte vor und zurück oder seitlich, wobei der Zwischenschritt auf beiden Beinen beibehalten wird. Der Oberkörper der im *dapon* befindlichen Partizipantinnen ist nun stark nach vorn gebeugt.

Zu den Frauen, die sich in dieser Form der Ekstase befinden, gesellen sich vertraute Personen, die sie berühren und darauf acht geben, dass sie sich nicht verletzen. Die Berührung hat die Intention, die Partizipantin zu beruhigen.

In der Zeit des 32. Teilgesangs (TB 102) stoppt die Fraktion der Tanzenden, die nicht die Sprungphase vollführt hat, um sich an den Rändern zu platzieren.

Der *ipukenak* tanzt und singt noch einige Runden, beendet den 33. Teilgesang und setzt sich dann an die Seite. Nun springen lediglich die vom *dapon* ereilten Frauen vor dem Altar, gestützt auf das Kreuz. Es ist das Aufstampfen mit den Füßen auf den Boden zu vernehmen, das nach wie vor die rhythmische Orientierung liefert. Nach einer Minute beginnt der *ipukenak* mit dem 34. Teilgesang (TB 104). Eine Frau wird von Cruz, einer Tochter von Diego, und vom *ipukenak* gehalten. Cruz ist nicht mit ihr verwandt, vermag aber, sie zu beruhigen. Die im *dapon* befindlichen Teilnehmerinnen atmen schwer und hecheln zum Teil, was auf die enorme körperliche Anstrengung zurückzuführen ist. Sie sind nicht mehr in der Lage zu singen. Dies taten die Partizipanten, die am Rand Platz genommen haben und abwarten, dass die Ekstase der Tanzenden vorüber geht.

Im 36. Teilgesang (TB 106) hören die Partizipanten allmählich auf, die Akzentuierung vorzugeben, indem sie nach und nach das Springen einstellen und auf die Knie sinken.

Der 37. Teilgesang (TB 107) läutet die Abschlussphase ein, lediglich eine Teilnehmerin befindet sich in einer intensiven Ekstase und wird von ihrer Tochter (Abb.39) gehalten.

Es erklingt der 38. Gesang, als diese letzte im *dapon* befindliche Partizipantin auf einen Stuhl gesetzt wird. Sie zittert stark, und Cruz streicht ihr beruhigend durchs Haar, wobei sie diese zu einem Zopf zusammen bindet, damit sie nicht in ihren Mund fallen, was zu Komplikationen führen kann. Während sie sich beruhigt und offenbar auf dem Weg in die irdische Realität ist, beginnt der *ipukenak*, den letzten Gesang anzustimmen. Das letzte Wort ist: Amen. Nun werden die Fenster und die Tür wieder geöffnet (Abb.40, 41).

Nachdem dieser Gesang verklungen ist, reihen sich der *ipukenak* und seine Frau, gefolgt von seinen Brüdern und deren Frauen, neben dem Ausgang der *cho'chi* auf, um jedem Partizipanten die Hand zu geben, wobei sie das spanische Wort für Frieden, „paz“ aussprechen.

Damit ist das Tanzgesangsritual nach ca. zweieinhalb Stunden beendet.

5.2.2 Das *areruya*-Ritual in San Rafael de Kamoirán – Püreri Pachi

In San Rafael ist die Affinität zur Praxis des *arerura*-Rituals besonders ausgeprägt. Jeden Morgen treffen sich die Anhänger des *areruya* zum Gebet und zu Traumberichten und gemeinschaftlicher Traumdeutung in der *cho'chi*, wobei *aguinaldos* Teile der musikalischen Rahmenhandlung bilden.[170]

An Samstagen und Sonntagen werden diese Rituale im Anschluss an die katholische Messe in der kleinen Kapuzinerkapelle abgehalten. Danach findet das *areruya*-Tanzgesangsritual statt.

Die *cho'chi* ist während meines Aufenthalts im Jahre 2006 noch im besten Bauzustand, später stürzte das Dach ein, wie bereits im Kapitel zum *cho'chiman* beschrieben.

Im Vergleich zu San Luis ist hier der Durchmesser der *cho'chi* ungefähr doppelt so groß. Aus diesem Grund befindet sich in der Mitte des Raumes ein Stützpfeiler, der das mit den Blättern der Moriche Palme abgedeckte Dach trägt. Im Vergleich zu San Luis hat diese *cho'chi* zwei Türen, wobei eine, an deren Seite ebenfalls eine *kampána* angebracht ist, nach Südosten ausgerichtet ist, die andere nach Nordwesten. Es gibt zwei Fenster, eines ist nordöstlich, ein anderes nordwestlich gelegen.

Während in San Luis die Waschung der Füße den ersten Teil des Rituals bildet, ist es in San Rafael die Wässerung des Fußbodens der *cho'chi*. Hierzu schüttet Francisco aus einem Plastikeimer Wasser auf den Boden. Er schlägt die *kampána*, und die ersten Partizipanten treffen ein. Deren Zahl erhöht sich nach dem zweiten Schlagen der Glocke.

---

[170] In San Rafael lebte zu meiner Anwesenheit im Jahre 2006 eine Prophetin, deren Träume häufig im Zusammenhang mit der Apokalypse standen. Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht im vollen Umfang darauf eingegangen werden. Es sei aber an dieser Stelle auf einen besonderen Traum hingewiesen, der charakteristisch für die *orekoton*-Bewegung ist. So träumte sie einmal von 200.000 Reitern, was sie auf das Kapitel der Offenbarung des Johannes bezog. So heißt es in der 9. Offenbarung: "Und die Zahl des reitenden Heeres war vieltausendmal tausend; ich hörte ihre Zahl“. Die Prophetin machte daraus die konkrete Zahl 200.000. Laut der 9. Offenbarung geht es nach ihrer Interpretation um die ersten sechs Posaunen. Die Zahl 6 spielte im Traum der Frau die entscheidende Rolle. Die Rechnung erfolgte aus den 200.000 Reitern, wobei 2 Nullen wegfallen und weitere 6 Jahre addiert werden. Monat und Tageszahl werden mit der Zahl 2 in Verbindung gebracht. So sagte sie voraus, dass am 6. 6. 2006 der Weltuntergang zu erwarten sei, mit Sicherheit sei jedoch mit 3 Tagen Dunkelheit zu rechnen, und die Gemeinde wurde aufgefordert, Kerzen zu besorgen, zu beten bzw. *areruya* zu tanzen.

Der *ipukenak* führt einige Worte bei seiner Eröffnung über die Anwesenheit der Ethnologin Claudia Uzcátegui und mir ins Feld. Dann beginnt der *areruya*-Tanzgesang, ohne dass zuvor *aguinaldos* gespielt wurden.

Der *ipukenak* singt den ersten Teilgesang, hinter ihn stellt sich seine Frau. Auch hier reihen sich nach und nach die ersten Partizipanten ein.

Noch sind nicht alle eingetroffen. An den Seiten sitzen einige Kinder sowie Cruz Pérez und Claudia Uzcátegui. Ebenso wie in San Luis stellen sich die Partizipanten in einer Reihe auf. Der *ipukenak* und seine Frau nehmen ihr Enkelkind an die Hand.

Im dritten Gesang beginnt der Ritualleiter mit der typischen Schrittfolge der Eröffnung des Tanzgesanges. Ähnlich wie in San Luis geht er mit dem rechten Bein nach vorn. Mit dem Fuß stampft er auf den Boden, was den Akzent markiert. Das linke Bein wird nicht nachgezogen. Es verweilt an der Position. Der Fuß wird nur minimal angehoben. Es erfolgt das Zurückführen des rechten Beines, worauf sich ein Zwischenschritt auf dem linken Bein anschließt. Der Akzent ist nur beim Vorführen des rechten Beines zu vernehmen, so dass bei einem Takt die erste Zählzeit betont ist. Nach vierzehnmaliger Wiederholung dieser Schrittfolge, was der Wiederholung einer Periode entspricht, beginnt der *ipukenak,* sich in Uhrzeigerrichtung entgegen der Reihe der Partizipanten zu bewegen, die dieses Zeichen wahrnehmen und in dieselbe Richtung schreiten. Hierzu wird das linke Bein seitlich geführt. Der rechte Fuß markiert nach wie vor den Akzent. Nach fünfmaliger Wiederholung dieser Schrittfolge findet ein Richtungswechsel statt, und der *ipukenak* bewegt sich wie in San Luis entgegen der Uhrzeigerrichtung mit dem bekannten Schrittmuster der Kreistanzbewegung im Raum jeweils zwei Schritte in seitlich gewandter Richtung. Beim dritten Schritt wird das linke Bein hinter dem rechten vorbei geführt (Abb.43). Der rechte Fuß markiert den Akzent. Wie auch in San Luis haken sich die Teilnehmenden beim Tanznachbarn unter den Arm.

Ein Zyklus umfasst zwischen 40 und 44 Schritte, was im Vergleich zu San Luis auf den größeren Durchmesser der *cho'chi* zurückzuführen ist. Es finden sich allmählich mehr Partizipanten allen Alters ein. Den Kopf bilden der *ipukenak* und seine Frau, gefolgt von einem weiteren älteren Paar. Er hält das Holzkreuz in der

rechten Hand, seine Frau trägt es in der linken. Auch die jüngeren männlichen Teilnehmer haben sich wie die Mädchen und die Kinder untergehakt. Unabhängig von dieser Formation bewegen sich einige Frauen verschiedener Generationen, so eine ältere Frau, die ihre Enkelkinder mitführt, oder eine junge Mutter, die ihr Baby tanzend im Arm hält.

Bis zum siebten Tanzgesang wird dieses Schrittmuster fortgesetzt. Dann schließen die Verantwortlichen alle Türen und Fenster. Die *cho'chi* ist nun fast vollständig abgedunkelt, was die Filmaufnahmen erschwert. Nach sechs Perioden dieses Tanzgesanges beginnt die Sprungphase (Abb.45). Die Frau des *ipukenak* springt zunächst allein mit dem linken Bein ab, um auf dem rechten Bein zu landen, dann zieht sie das linke nach, wobei ein kurzer Zwischensprung auf beiden Beinen eingefügt wird. Es erfolgt der Absprung mit dem rechten Bein, um auf dem linken zu landen. Bei jeder Bodenberührung stampft der jeweilige Fuß auf den Boden, was einer Akzentuierung jeder Zählzeit entspricht. Wie in San Luis teilen sich die Partizipanten in zwei Tanzfraktionen. So tanzt eine die typische Choreographie der Sprungphase. Vor allem die Jugendlichen und Kinder, die noch nicht so erfahren sind, den *dapon* zu erhalten, reihen sich paarweise untergehakt hintereinander ein und schreiten im Kreis weiter, ähnlich der *cho'chiman*-Choreographie (Abb.44).

Auch der *ipukenak* vollführt die Sprungphase und leitet den Gesang weiter. Dann verweilt er etwas abseits singend in seinem *dapon*. Er hat sich auf das mitgeführte Holzkreuz gestützt und markiert, abwechselnd mit dem rechten Fuß auf den Boden oder mit beiden Füßen aufstampfend, die Akzente der Sprungphase. Ein anderer *ipukenak* übernimmt die Fraktion der in *cho'chiman*-Choreographie Tanzenden. Er absolviert im 13. und 14. Gesang sogar die Gegenbewegung, das heißt, er und seine Partnerin drehen sich um 180° und tanzen den Partizipanten entgegen, die sich nicht wenden, sondern rückwärts gehen. Das *ipukenak*-Paar dreht sich dann wieder und setzt den Tanz gegen den Uhrzeigersinn fort. Diese Wende wird jedoch nur zweimal vollzogen.

Die Teilnehmenden, die der *dapon* ereilt, bewegen sich genau wie in San Luis vor dem Altar (Abb.46) oder halten sich an dem in der Mitte befindlichen Stützpfeiler. Auch hier ist das Verlieren des Gleichgewichtes aufgrund der Ekstase zu

beobachten. Zu Stürzen kam es jedoch nicht. Das Ende der *dapon*-Phase stellte sich nach und nach bei den Partizipanten ein, was am Niederknien zu erkennen ist. Der *ipukenak* beendet den Tanz auf seiner Position. Er macht eine ca. einminütige Pause und beginnt dann mit den Abschlussgesängen. Zum Ende setzt sich die Fraktion der "*cho'chiman*-Choreographie", die der *dapon* nicht ereilte, auf den Boden. Die Frauen, die sich in Ekstase befanden, knien weiterhin. Der *ipukenak* beendet den Tanzgesang mit den Worten "*Chichek Kürai*".

Dann gibt es die Anweisung, *aguinaldo pemon* zu intonieren. So werden den jugendlichen Spielern die Gitarre und das *cuatro* übergeben, und die Gemeinde beginnt im Chor zu singen. Die meisten sitzen dabei erschöpft auf den Bänken oder mitten im Raum. Nach vier bis fünf *aguinaldos* ist das Ritual beendet.

Beim Verlassen der *cho'chi* reihen sich wiederum alle neben der Eingangstür auf, und es wird "paz" (span. Frieden) gewünscht. Den Abschluss bildet das gemeinsame Essen von *tuma* und das Trinken von *kashíri.*

5.3 Zur Liedgattung der *aguinaldo pemon*

Wie bis hierhin zu sehen, bilden die *aguinaldo pemon* eine Phase innerhalb des *cho'chiman*- und *areruya-Rituals*. So ist allgemein festzustellen, dass 3 bis 10 Lieder hintereinander intoniert werden, zumeist in derselben Kadenzfolge. Alle Lieder formen die vollständige Phase innerhalb eines *orekoton*-Rituals.

Diese *aguinaldo*-Phase wird entweder zu Beginn eines *areruya* wie in San Luis de Awarkay aufgeführt, hier während der Waschung der Füße, oder aber an das Ende des Rituals gestellt, wie beim *areruya* in San Rafael im Jahre 2006.

Am gleichen Ort wird ein Jahr später zu Beginn des *cho'chiman* das *aguinaldo*-Repertoire aufgeführt, während der *ipukenak* Antonio drei Wochen zuvor bei beiden *cho'chiman* in der neu erbauten *cho'chi* in Kavanayén am Ende die jugendlichen Spieler zum *aguinaldo*-Spiel anhielt, während er zusammen mit seiner Gemeinde erschöpft am Boden hockte und sang.

Vom Repertoire her gibt es jedoch keine Unterschiede innerhalb der *orekoton*-Rituale. Zumeist wählt der *ipukenak* die *aguinaldos* aus. Auch können andere die musikalische Leitung übernehmen. Diego Pérez ist kein *ipukenak.* Er führt aber im *cho'chiman*-Ritual in San Rafael und Kavanayén die Gemeinde während der *aguinaldo*-Phase an, da er das Repertoire der *aguinaldo pemon* sehr gut beherrscht. Sein Vater Raimundo hingegen kennt kaum Lieder dieses Genres. Auch spielt er nicht *cuatro*. Da, wie bereits erwähnt, sein Sohn Diego während meiner ersten Anwesenheit bei einem *cho'chiman*-Ritual am 25.12. 2005 zum selben Zeitpunkt in der katholischen Messe sang, wurde auf die *aguinaldos* verzichtet.
In den bisherigen Analysen von *cho'chiman*, *areruya* und „San-Miguel-Bewegung“ wird diese Form der musikalischen Praxis nicht erwähnt. Es ist der Einfluss von Ramon Oronóz, der zu Ende der 70-er Jahre des 20. Jahrhunderts diese musikalische Form für die Pemón kreiert, appropriiert und transformiert.
Um zu verstehen, wie und in welcher Form die *aguinaldos* Eingang in die Ritualpraxis fanden, sind weitere Performanzen zum *aguinaldo pemon* im Umfeld dieser Tanzgesangsrituale zu betrachten.

5.3.1 Die Weihnachtsmesse *misa de aguinaldo* - 2005 im Dorf Kavanayén

Bevor ich das erste Mal einem *cho'chiman* am 25. 12. 2005 in Kavanayén beiwohnte, lag mein Hauptaugenmerk auf der Praxis der *aguinaldos* und deren Aufführungspraxis während der *misa de aguinaldos,* die in der Missionskirche sowie auf dem Hauptplatz zu beobachten waren. Die *misa de aguinaldos* ist eine Sonderform der katholischen Messe, die vom 16. Dezember bis zum 25. Dezember in großen Teilen Venezuelas abgehalten wird, so auch im Missionsgebiet der Gran Sabana.
Dort findet die Messe täglich statt. Sie beginnt in der Woche um 6.30 Uhr und sonntags um 8.00 Uhr. Am Nachmittag ist das Rosenkranzbeten (span. Rosario).
Innerhalb der *misa de aguinaldos* markiert die Aufführung einzelner *aguinaldos* die einzelnen Phasen des Gottesdienstes. Ich begebe mich an einem Freitag, dem 16.12.

2005 um 8.00 Uhr morgens in die Kirche der katholischen Mission. Da die Gruppe der Kleinsten den Auftakt gestaltet, ist die Messe später als üblich.
Das Repertoire konzentriert sich auf venezolanische *aguinaldos*, wie "La Jornada (din, din, din)" und "La luz de Israel". Für die musikalische Begleitung sind die 17- bis 18-jährigen zuständig. Es handelt sich dabei um eine Gruppe, welche die jeweilige Schülergruppen vom 16.12. bis zum 21.12 begleitet. Ihre Mitglieder sind Nestor, Antonio und Carlos. Nestor gehört zur Familie Pérez. Er ist ein Sohn von Diego und somit Enkel von Raimundo. Nestor ist zugleich Stimmführer, an dem sich die Kleinen orientieren. Sein Signal ist der Einsatz des Intros mit dem *cuatro*-Spiel. Es folgen *tambor criolla* und *charrasca.*

Vorbereitung zur Messe

Die Messe bereiten der Priester und der Ordensbruder vor. Letzterer läutet die Glocken, und die Gemeinde erscheint. Die Instrumente werden entweder von den Messdienern von ihrem Aufbewahrungsort, dem örtlichen Restaurant, zur Kirche gebracht. Das geschieht nach meinen Beobachtungen in einem so kleinen Zeitfenster, dass die Messdiener jeden Morgen im Laufschritt ihre Aufgaben erledigten (Abb.50). Zum anderen sind die Instrumentalisten selbst für die Besorgung des Instrumentarium verantwortlich. So besitzen die meisten *cuatro*-Spieler auch ihr eigenes Instrument, beziehungsweise hatte Nestor das seines Vaters dabei.

Ablauf

Der Ablauf der Messe entspricht der Liturgie einer katholischen Messe. Die einzelnen Abschnitte werden von *aguinaldos* sequenziert, wobei die Priester die Ritualführung innehaben. Auch der Ordensbruder oder einer der Terzarios kann bei Abwesenheit die Messe halten, allerdings entfällt hierbei die Eucharistie.
Bevor der Priester im Messgewand erscheint, beginnt der Chor mit dem ersten *aguinaldo*. Während in der venezolanischen Gesellschaft häufig eine Einteilung nach Berufsständen oder Straßenabschnitten vorgenommen wird, ist in Kavanayén die Altersabgrenzung das entscheidende Merkmal. Den Anfang (Tab.1) machen die Kleinsten der *pre-escolar*, gefolgt von den einzelnen Klassenstufen (Abb.51), wobei an einem Tag immer zwei Klassenstufen gemeinsam die Messe musikalisch gestalten.
Einzige Ausnahme bildet der Coral Kavanayén, der sich aus Mitgliedern verschiedener Klassenstufen zusammensetzt, dem jedoch keine Vertreter der ersten und zweiten Altersgruppe angehören. Höhepunkte der *misa de aguinaldos* sind die Messe am Heiligen Abend, dem 24. Dezember und die Weihnachtsmesse am 25. Dezember, deren musikalische Gestaltung den Terzarios (Abb.52) vorbehalten ist.

Repertoire

Die Auswahl der *aguinaldos* sowie die Einteilung der Schülerinnen und Schüler für bestimmte Aufgaben während der Messe, wie das Verlesen der Petitionen und die Übergabe der Opfergaben an den Priester, obliegt dem jeweiligen Lehrer, der für eine bestimmte Klassenstufe zuständig ist.
Wie aus der Übersicht der Tabelle 2 zu entnehmen, wechselt das Repertoire am 17. Dezember in eine andere Richtung. Ich vernahm einen *aguinaldo*, der auf Pemón gesungen wurde. Mein erster Gedanke richtete sich auf den Einfluss der katholischen Missionare wie Cesáreo de Armellada, welche die spanischsprachigen

Verse ins Pemón übersetzt haben könnten. Die Rücksprache mit den Missionaren ergab, dass dies nicht der Fall war. Es handelt sich um eigene Gesänge der Pemón.
Die musikalischen Charakteristika entsprechen denen der venezolanischen *aguinaldos*[171]. Differenzen sind anhand des Textinhaltes und der Textform zu erkennen. Auch beschränkt sich die Mehrstimmigkeit auf den typischen Unisonogesang in Oktavparallelen. Da die Pemón davon ausgehen, dass diese Gesänge in erster Linie von Lucencia und Ramón[172] stammen, bezeichne ich diese Gattung als *aguinaldo pemón*.
Am 17.12.2005 nehme ich die Messe der 1. und 2. Klassenstufe auf. Angeführt von ihren Lehrerinnen, Marianna Contasti und Iris Vasai, singen sie wieder mit der musikalischen Begleitung um Nestor Perez. Die Mehrzahl der *aguinaldos* sind venezolanische wie „Los Pezes en el Rio“, „La Jornada“ und „La Luz que me guía“. Eine Ausnahme ist *kristo ro kinda* (TB 3). Am folgenden Tag, dem 18.12., singen die Schüler der 3. und 4. Klassenstufe ausschließlich *aguinaldo* auf Pemón, ebenso am 19.12. die 5. und 6. Klasse. Die Schüler von *primer* bis *tercer año* intonieren an den darauf folgenden Tagen nur venezolanische *aguinaldos*, ebenso der Coral Kavanayén, der sich aus Sängern der unterschiedlichsten Altersstufen der Schulklassen zusammensetzt. Das Repertoire der venezolanischen *aguinaldos* umfasst u. a.: “Las Campañas”, “A ti cantamos” und “Miramos al cielo“ (Tab. 2).
Alle Tage im besagten Zeitraum sind geprägt von diesen Liedern, wobei die jüngeren Pemón das venezolanische Repertoire wiedergeben. Jede Formation hat

[171] Bei der Betrachtung des spanischsprachigen *aguinaldo* unterscheidet Guilarte zwischen dem *aguinaldo de parranda* und dem *aguinaldo religioso*. Beide werden im Rahmen der *misa de aguinaldo* in der Weihnachtszeit gespielt. Der *aguinaldo de parranda* beinhaltet vorwiegend Themen, die das Religiöse vernachlässigen, besungen wird z. B. die Zubereitung bestimmter Gerichte oder das Zusammenkommen der Familie. Im *aguinaldo religioso* hingegen stehen die religiösen Themen im Mittelpunkt, wie etwa die Geburt von Jesus Christus. In einigen Teilen Venezuelas werden diese Lieder auch: *canciones de nochebuena, villancicos, romances, décimas, plegaria del niño* oder *alabanzas* genannt, was sich nach den Texten richtet. Darüber hinaus wurden diese musikalischen Praktiken auch in die Kunstmusik aufgenommen. Zu erwähnen seien hier die Werke von Vincente Emilio Sojo und seine *aguinaldos polifónicos*. Die typische rhythmische Unterteilung dieses Genres lässt sich in der Regel mit einem 2/4 oder 6/8 Takt beschreiben. Wichtigste Merkmale sind synkopierte Melodieformen, Mehrstimmigkeit, die sich im Singen von Terzparallelen äußert, wie auch der Wechselgesang. Als Perkussionsinstrumente finden sich *pandareta* (Tambourine), *tambora criolla*, *charrasca* (Schraper) und *chineco* (Rassel). Als Saiteninstrumente werden das *cinco* (5-saitige Gitarre), das *tiple* (12-saitige Gitarre) und das *cuatro* (4-saitige Gitarre) gespielt (Guilarte 1998: 35).
[172] Vgl.: Kapitel 6.1.

ihre Favoriten, die sie mit Vorliebe singen. Bereits in den frühen Morgenstunden erklingen die ersten *aguinaldos* von der Plaza. Dem folgt die Messe um 6.30 Uhr. Häufig wird dann auf der Bühne des Hauptplatzes weitergespielt, wobei die Frauen Essen und Getränke reichen. Alles passiert bis in die Abendstunden. Ich konzentriere mich auf die Messe am Morgen und das Treffen danach auf der Plaza.
Der Höhepunkt der *misa de aguinaldos* ist am 24. Dezember.
So nehme ich um 23.00 Uhr die Weihnachtsmesse auf. Eine große Anzahl von Touristen aus dem In- und Ausland sind anwesend (Abb. 52). Die Sänger sind die Terzarios des Franziskanerordens, zu denen Raimundo und dessen Frau genauso gehören wie sein Sohn Diego und seine Frau Leonarda. Zu erkennen sind die Männer an dem grauen Kuttenhemd und der Kordel. Frauen und Männer tragen Amulette mit der Heiligenfigur des Francisco de Asís.
Nach der Messe, bei der alle eine Puppe küssen, die stellvertretend für das Jesuskind steht, singen Diego und seine Familie noch ein wenig auf der Plaza.

5.3.2 Zur Liedgattung *aguinaldos* auf dem Hauptplatz

Parallel zur Messe werden weitere Events aufgeführt. So spielen die Musiker direkt im Anschluss auf der Plaza (Abb.2) weiter. Dazu reichen die Frauen das typische Essen, wie *tuma*, *casabe* und *kumachi*. Sie haben meist auch *kashíri*[173] vorbereitet, der ebenfalls bereits nach der Messe dargeboten wird. Dies findet häufig am Nachmittag statt (Abb.54). Den Auftakt macht am ersten Tag, dem 16.12., der *concurso de aguinaldos.* Dieser Wettbewerb startet mit verschiedenen Formationen auf der im Oktober zum Patronatsfest errichteten Bühne auf der Plaza.
Diese Bühne ist provisorisch konstruiert und wird für jede Festivität neu aufgebaut. Vom Patronatsfest zum Weihnachtsfest im Jahre 2007 wurde sie jedoch stehen gelassen, sonst aber meistens entfernt. Interessant sind die Ausrichtungen der Bühne. War sie im Jahre 2005 in Richtung Mission positioniert, so entschied man sich 2007 für die Blickrichtung zum Gemeindesaal (Abb.2).

[173] Ein aus Maniok und Süsskartoffel hergestelltes fermentiertes Getränk.

Die Konstruktion einer Bühne und die damit verbundene Präsentation vor Publikum sind erst seit einigen Jahren gängige Praxis in Kavanayén und dem Vorbild des „Parque Ferials“ in Santa Elena entlehnt. Neben der Stärkung der Gemeinschaft soll diese Präsentationsform vor allem den Tourismus fördern, so die Idee der hauptverantwortlichen Organisatoren des Dorfes.

Im Vorfeld des Wettbewerbs hatte es bereits einige Vorbereitungen und Proben gegeben, bei denen ich zum Teil anwesend war. So formieren sich jedes Jahr in Kavanayén verschiedene *aguinaldo*-Gruppen. Es entstehen einzelne Musikformationen aus Schülergruppen, angeleitet von ihren Lehrerinnen, wie die Kinder der Vorschule (*pre-escolar*) oder die Jugendlichen des dritten Jahrgangs (*tercer año*). Hinzu kommt eine Gruppe des InfoCentro. In ihr vereinen sich diejenigen, die im Rahmen des Tourismusprojekts *esenemanse* aktiv sind. Aber auch andere zwischen 20 und 40 Jahren schließen sich in dieser Zeit zu Musikformationen zusammen. Nestor Pérez benennt seine morgendliche Begleitgruppe für heute Nachmittag: “*el grupo anónimo*”.

Ich besuchte die Proben einiger Formationen an den Vortagen in der Schule (Abb.53). Auch halte ich mich im InfoCentro auf. Beide Gruppen studieren die Gesänge anhand von CDs ein. In der Schule hat Eduardo, der eine Schülerformation leitet, einen Freund überredet, beim Heraushören zu assistieren. Er transkribiert die Texte, während Eduardo selbst die Akkordbegleitung heraushört und sein Freund Manuel sich auf den Trommelrhythmus konzentriert. Dann wird zur CD mitgespielt und gesungen. Sind sich die Jungen sicher, wird das Gerät ausgeschaltet und der Vortrag eingeübt. Ähnlich verläuft auch die Probe der Formation des InfoCentro.

Am Nachmittag des 16.12.2005 findet der *concurso de aguinaldo* statt. Es ist eine Jury einberufen worden, die aus der Direktorin der Schule, einer Nonne des Dominikanerordens, dem katholischen Priester, der *capitana*, der Hebamme, einem Vertreter von CVG-EDLECA und einem Freund Guadalupes besteht. Letzterer ist in der Tourismusbranche tätig und hat die *piñatas* für die Kinder gestiftet. Durch das Programm führt zunächst Rosa. Sie gehört neben Guadalupe und Basilio zum

Organisationsteam. Auch bei Guadalupe haben im Vorfeld Proben stattgefunden, bei denen sie mit den Kinder gesungen hatte und sie mit Bonbons und Limonade versorgte.

Den Anfang des *concursos* machen wiederum die Kleinen, die ihre venezolanischen *aguinaldos* vom Vormittag wiederholen. Es folgen verschiedene Formationen der Schüler und auch Eduardos Gruppe, die allesamt venezolanische *aguinaldos* zum Besten geben. Das trifft auch für die Formation des InfoCentro zu. Danach folgt die Prämierung der Gewinner. Das sind natürlich die Kleinsten, und alle Kinder dürfen von der *piñata* nehmen, wovon sie auch regen Gebrauch machen. Die Moderation übernimmt der Sohn Aguirres, seines Zeichens der Vertreter der Parkwacht "Imparque" und ein Liebhaber von Festivitäten. So führt er stets durch das Programm, indem er durch die übersteuerte Musikanlage die musikalischen Formationen anpreist, den *capitán general* oder die *capitana* des Dorfes ankündigt oder Witze zum Besten gibt. Mit Vorliebe spielt er auch gleich überall mit, vor allem *furruco*, *charasca* oder die *maracas*. Das Fest wird lebendiger. Die Frauen schenken *kashíri* aus. Die Bodegas freuen sich über den Bierkonsum, der als Zusatz zum *kashíri*-Trinken gesehen werden muss.

Diego Pérez und Familie besteigen die Bühne (Abb.55). Die Gruppe um Leonarda, Marko, Francisca, Carmen und Rosa Angel singen nicht spanisch, sondern ihre *aguinaldo pemon*, die ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht gehört hatte. Erst später verstehe ich, dass diese Gesänge vor allem den *orekoton*-Ritualen zuzuordnen sind.

Resümee

In diesem Kapitel sind die Performanzen von *areruya* und *cho'chiman* beschrieben, die ich als *orekoton*-Rituale bezeichne. Elemente dieser beiden Performanzen finden sich in den Beschreibungen von Koch-Grünberg (1917:63, Kapitel 5.2) für den *areruya*. Hier schreibt er, dass die Tanzenden paarweise hintereinander her schreiten, was an die Choreographie des heutigen *cho'chiman* erinnert. Das Umdrehen und Zurückschreiten, was der Ethnologe beim *areruya* in Koimélemong beobachtet hat, gehört ebenfalls in die heutige Choreographie des *cho'chiman*. Allerdings ist diese Tanzformation für einen kurzen Moment auch beim Wechsel von der gemeinschaftlichen Tanzphase in die Sprungphase beim *areruya* in San Rafael zu beobachten. Die Gruppe, die sich nicht für das „Springen“ entschieden hat, wechselt in die *cho'chiman*-Choreographie, wobei das Umkehren zweimal durchgeführt wird. Angaben zur Umkehrung als Charakteristikum für den *cho'chiman* finden sich auch bei Thomas (1976:104f) und Kersten (1988:106).

Zu beobachten sind noch andere Parallelen. Eine Analogie zur damaligen (Koch-Grünberg 1917:63) und heutigen Performanz des *areruya*, wie er von mir in San Luis de Awarkay, San Rafael de Kamoirán und auch Kavanayén beschrieben ist, lässt sich anhand des Auflegens der rechten Hand auf die linke Schulter des Vortänzers feststellen, was als ein typisches Element des *parishara* gesehen werden kann. Das notiert auch Cary Elwes (Bridges 1985:104). Ein „Stillstehen“ zwischen den einzelnen Liedwechseln, wie es der irische Missionar (Bridges 1985:104) für den *areruya* und Thomas (1976:104f.) für den *cho'chiman* angeben, wird nach meinen Beobachtungen nicht praktiziert.

Mit dem rechten Fuß wird bei allen *orekoton*-Ritualen bei jedem zweiten Schritt aufgestampft. Hier herrscht Einigkeit mit Koch-Grünberg, Kersten und Cary Elwes. Nur Thomas (1976:104f.) schreibt, dass mit dem Fuß bei jedem vierten Schritt auf den Boden geschlagen wird.

Es ist als wichtigste „Neuheit“ im Vergleich zu den bisherigen Ausführungen zum *areruya* und *cho'chiman* festzustellen, dass von den Teilnehmenden das Erlangen des *dapon* über den Trancezustand hergestellt werden soll. Dies wird durch „Springen“ erreicht, wovon lediglich Kersten (1988:105) berichtet. Dass der *kashíri* daran schuld sei, wie er behauptet, wage ich zu bezweifeln, was im folgenden Kapitel 6 ausführlich dargestellt wird.

Zur Eröffnungschoreographie des *areruya*-Rituals schreibt Cary Elwes, dass ca. 3 Minuten lang vor- und zurückgeschritten und dann die Bewegung in den Raum fortgesetzt wird. Auch äußert er sich zur Endphase, die Ähnlichkeiten mit der heutigen Praxis beider *orekoton*-Rituale aufweist. So wird der Vorsänger immer langsamer und am Ende folgen einige Gebete (Bridges 1985:104), wie es beim *cho'chiman* unter der Leitung von Raimundo im Jahre 2005 der Fall war. Dies stellt auch Kersten (1988:105, Kapitel 5.1.1.) für das *cho'chiman*-Ritual fest.

Diese abschließenden Gebete sind nach meiner Ansicht durch die *aguinaldo pemon* ersetzt worden, wie es bei den meisten von mir beobachteten *cho'chiman*- und *areruya*-Ritualen der Fall ist. Ein Indiz ist das Zurückgreifen auf die Form des Gebets, falls die *aguinaldo pemon* entfallen müssen, wie es Raimundo im *cho'chiman* im Jahre 2005 in Kavanayén tat. Die Integration der *aguinaldo pemon* ist eine Neuheit, von der bisher niemand berichtete.

In Kavanayén werden venezolanische *aguinaldos* sowie *aguinaldo pemon* in der Missionskirche und auf der Bühne des Hauptplatzes und im Gemeindehaus aufgeführt, begleitet von *cuatro* (viersaitige Gitarre), *guitarra*, *tambora criolla* (Trommel), *charrasca* (Schraper), *furruco* (Stabreibetrommel) und *maracas* (Rasseln). Im Rahmen der *orekoton*-Rituale werden nur das *cuatro* sowie die *guitarra* gespielt. Vereinzelt kann ich auch das Spielen von *maracas* beobachten. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zum venezolanischen *aguinaldo* ist die Aufführung der *aguinaldo pemon* über das gesamte Jahr und nicht nur zur Weihnachtszeit, wie es für die venezolanischen *aguinaldos* üblich ist.

Die *aguinaldo pemon* verweisen vor allem auf die Beziehungen der Rituale untereinander und somit auf die Formen der „offenen Rahmung“ (Handelman 2006:572). Das bedeutet, dass in anderen Kontexten, wie in der katholischen Messe, aus Blickrichtung der *orekoton* häufig dasselbe Ziel verfolgt wurde. Es handelt sich hierbei um das Erlangen des *dapon*. Um diesen Punkt genauer zu verstehen, ist es notwendig, die Interpretation zu verschiedensten Diskursen hinsichtlich der Ritualpraxis zu reflektieren.

6 Zur Interpretation der *orekoton*-Rituale - Epüremak (Bete![174])

püremambai cho'chiman pök
(Lass uns *cho'chiman* beten, Rosa Angel, 25.12.2005)

Der Begriff *epürema*[175], der uns so oft in den Texten von *cho'chiman*, *areruya* und den *aguinaldo pemon* begegnet, bedeutet „to pray" und ist aus dem Englischen entlehnt (Armellada 2007:59). Er wird aber zugleich für die Handlungen des Singens und Tanzens genauso wie für das Predigen verwendet. Armelladas etymologischer Ausgangspunkt zum Musikbegriff ist um den Begriff *ekama* bezüglich einer Performanz der Lautlichkeit zu erweitern. Der Terminus bedeutet in der alltäglichen Sprache „sagen" oder auch „reden" (Armellada 2007:47). Im Rahmen von *areruya*, *cho'chima*n und den *aguinaldo pemon* wird der Begriff jedoch ebenfalls als „singen" und auch als „beten" verstanden[176]. Aus diesem Grund nähere ich mich der Struktur der Tanzgesänge aus der Perspektive der Sprache, um musikalische Charakteristika zu erkennen, was in den Kapiteln 7 und 8 ausführlich besprochen wird.

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie *epürema* zu verstehen ist, das heißt, welche konkreten Handlungen mit diesem Begriff verbunden sind, wie, warum und wie oft diese vollzogen werden und in welchem Rahmen.

Die Mitglieder der *orekoton*-Gemeinschaft beten regelmäßig. Ob individuell oder gemeinschaftlich, ob mittels *cho'chiman*, *areruya* oder den *aguinaldo pemon*.

Auch für das Beten während der katholischen Messe wird dieser Ausdruck verwendet. Die praktizierten Rituale sind zum Teil miteinander abgestimmt, zum Teil kommen auch Überlappungen vor. Der beschriebene 25. Dezember 2005 ist ein solcher Tag. Diego Pérez konnte nicht am *cho'chiman* seines Vaters teilnehmen, da er die *aguinaldo pemon* während der parallel stattfindenden Messe leitetet. Für die *orekoton* stellt dies kein Problem dar. Katholische Messe, *cho'chiman* und *areruya*

[174] *Epüremak* (bete) ist ein Imperativ (2.P. Sg.) von *epürema* (beten).
[175] *Epürema* findet sich in den Gesängen der *aguinaldo pemon* (TB 1a, 2, 3), des *cho'chiman* (TB 19, 23, 29, 35, 52, 58, 63, 66) und des *areruya* (TB 75, 76, 78, 81, 89, 98, 103, 105, 107, 111).
[176] Der Begriff *ekama* im Sinne von „beten" oder „singen" findet sich in den Gesängen der *aguinaldo pemon* (TB 1,11,12,), des *cho'chiman* (TB 25, 30, 34, 41 ,43, 51, 60, 61) und des *areruya* (TB 77, 82, 83, 86, 87, 97, 100, 101, 106).

dienen demselben Zweck. *Epürema* ist die Aussage, welche die rituelle Handlung beschreibt. Doch sind die einzelnen Handlungen verschieden. Die größte Differenz besteht zwischen den christlichen „spanischen“ Praktiken der Kapuziner und den „christlichen“ Praktiken der Indigenen.

Die Annäherung an den Diskurs erfolgt zum einen über die Ritual- bzw. Gesangstexte. Diese sind selbstreferenziell bzw. Selbstrepräsentationen (Severi 2002:27). Das bedeutet, dass die vorgenommen Handlungen beschrieben werden. Diese Handlungen verweisen auf die Entstehungsmythen und indigenen Diskurse zum Ritual selbst.

Angeführt vom *ipukenak*, der die Teilgesänge vorgibt, können zwei verschiedene Formen der Kommunikationswege unterschieden werden, die nach Austin (1962) als „perlukotive“ Aussagen gewertet werden können. Das bedeutet, dass sie auf eine bestimmte Wirkung zielen, die aber erst im Zusammenspiel mit der Intonation und deren Transposition betrachtet werden können.

Eine erste Gruppe von Teilgesängen zur Beschreibung des Kommunikationsweges ist das direkte Ansprechen des übernatürlichen Agenten.

Zwei weitere Gruppen von Texten gilt es darüber hinaus zu unterscheiden. So richtet in der Eröffnungsphase der *ipukenak* zum Teil seinen Gesang an die anwesenden Partizipanten. Zum anderen sind die Abschlussgesänge an den *dapon* gerichtet, was zunächst ungewöhnlich erscheint. Im Kapitel 6.9 zur Beruhigungsphase wird dies ausführlicher diskutiert. In Tabelle 3 sind die einzelnen Kommunikationswege beschrieben.

Zumindest bei zwei Gesängen ist zwischen dem *ipukenak* und den *orekoton* zu unterscheiden. Im *cho'chiman* in San Rafael de Kamoirán singt der *ipukenak* zunächst allein, so dass man die Aufführung des gesungenen Textes als eine Aufforderung an die Partizipanten lesen kann. Es wiederholen sich diese Aussagen, die von allen Teilnehmenden dann gesungen werden und an sie selbst auch gerichtet sind. Der *ipukenak* ist, wenn alle im Chor singen, auch Teilnehmer (*orekoton-orekoton*). Eine davon zu unterscheidende Kategorie sind die Gesänge, die direkt an die übernatürlichen Agenten gerichtet sind. Hier gilt es zwischen dem *mensajero* (Bote) und dem im *wakü pata* befindlichen *potori* (Gott) zu unterscheiden.

Um diese Kommunikationswege im Rahmen der Vorstellungswelt (Abb.56) zu betrachten, ist es notwendig, sich dem indigenen Diskurs über die Rituale anzunähern. Diese wurden, wie bereits erwähnt, vor allem über die Wiedergabe und Interpretation der Ergebnisse von Gesprächen mit den Ritualspezialisten und aus den Beobachtungen des sozialen Lebens erarbeitet. Wie Severi (2002:26) in Anlehnung auch Hojbjerg, Rubow und Sjorslev (1999) schreibt, sind im sozialen Leben immer wieder Kommentare über das Ritual zu erfahren. Denn nach der Ansicht der Autoren dienen Rituale nicht nur zur Bestätigung der übernatürlichen Dimension, sondern sie fordern sie auch heraus bzw. werden Rituale aufgeführt, um die Wirkung ihrer Macht zu prüfen, was auch immer wieder Zweifel und somit ein reflexives Moment produziert.

6.1 Die Propheten, Heiler und Ritualleiter - Ipukenaton

Jede Zeit hat ihre Propheten. Einige davon tanzen, singen und beten. Einige singen und beten nur. Jeder Prophet und auch jeder ipukenak hat seinen eigenen Stil.
(Balbina Lambós 2007)

Zunächst soll die Rolle der Ritualspezialisten näher betrachtet werden. Die *orekoton* verwenden den erwähnten Ausdruck *epürema* (beten). In den Diskursen zu den Visionen der ersten Propheten ist hierbei die Rede vom „Gebet“. Es ist der Schlüssel zum Vordringen in die Welt der „christlichen Geister“.

Die verwendeten Praktiken der Kommunikation mit der übernatürlichen Agentur sind neben der Aufführung eines Rituals, der Traum und die damit verbundene Traumperformanz. Hierunter wird die öffentliche Beschreibung und Interpretation des Traumes vor Publikum verstanden. Die dritte Form des Kontaktes ist die „Erscheinung“. Der übernatürliche Agent (*mensajero*) ist als Person wahrnehmbar und betritt die irdische Welt (*pata*). Häufig sind alle drei Praktiken anzutreffen.

In allen Fällen dringt der Prophet (menschliche Agent) nicht bis ins Paradies vor und sieht auch nicht die Gestalt „Gottes“. Er kann ihn aber hören. Gott teilt dem

jeweiligen Propheten Verhaltensregeln mit und übergibt ihm die Gesänge bzw. „Gebete“ sowie weitere Utensilien. Neben dem übernatürlichen Agenten „Gott“ spielen weitere Akteure der christlichen Mythologie eine Rolle.
Die Beschreibungen zu den ersten Propheten beschränken sich für das *areruya*-Ritual auf Pichiwön und Abel. Beide waren Schamanen.

6.1.1 Der erste Prophet Pichiwön

He [Pichiwön] certainly became dissatisfied with the teaching and suspected that the white people were deceiving him by not giving him the 'strength' which they had received from God and by not enabling him 'to see' and take God's words immediately and for himself.

(Butt 1960: 74)

Der Entstehungsmythos von *areruya* und die damit verbundene „Gebetspraxis“ wird auf den bereits erwähnten Pichiwön zurückgeführt. Er hatte in der Nähe einer größeren Stadt am Demerara Kontakt zu Gott. Es gibt innerhalb des indigenen Diskurses verschiedene Varianten der Darstellung dieses ersten Kontaktes zwischen ihm und diesem übernatürlichen Agenten (Butt Colson 1985:111).
Ausgangspunkt der Entstehung von *areruya* war aber vor allem ein Missverständnis. Pichiwön überzeugte die Missionare nicht von seinen Fähigkeiten als Christ in ihrem Sinne. Auch er war unzufrieden mit den Lehren der Missionare, da sie ihn nicht „direkt“ zu Gott vordringen lassen wollten. Denn die Erklärungen der anglikanischen Kirchenverteter, das Leben „als Pfad zu Gott“ zu begreifen, muss er aus seiner Perspektive insofern missverstanden haben, dass er diesen Weg als „direkten Weg zu Gott“ aufgefasst hat, ähnlich wie die Liane (*kapeyenkumá(x)pe,* vgl. Kapitel 3) eine Verbindung zur „Geisterwelt“ darstellte.
Die Wahrnehmung und Interpretation bzw. die epistemologische Kategorisierung der Information des Missionars, der Pichiwön in die christliche Vorstellungswelt einführte, basierte auf der Ontologie eines Schamanen. Der Prophet hatte die Worte des Kirchenmannes insofern interpretiert, dass er "Gott" sehen und treffen könne. Die Verneinung des Missionars konnte Pichiwön nicht verstehen. Er fühlte sich

„auf den Arm genommen“ ("fooled", Butt 1960:74), ein Grund, nun erst recht die Fähigkeiten eines Schamanen zu verwenden und „Gott“ zu besuchen.

Laut Darstellungen eines Informanten namens King George aus Kataima, der später nach Chinawieng übersiedelt, hatte Pichiwön tatsächlich einen Pfad betreten, um Gott zu treffen. Später konkretisiert dieser Informant von Butt (1960:74) seine Aussage und ergänzt, dass besagter Pfad auf einen Berg führe. Dort angekommen, begann Pichiwön zu beten und seine Seele begab sich zum Himmel, geführt von drei Begleitern. Diese waren drei Jungen, die, im Himmel angekommen, auch durch die Himmelstür gehen durften. Pichiwön hingegen musste davor verweilen, denn aufgrund seiner Sünden ließ Gott ihn nicht eintreten.

Diese Beschreibung impliziert, dass Pichiwön eine erste Séance abgehalten haben könnte, indem er das „christliche Gebet“ zur Trennung von Körper und Seele anstelle des Tabaksaftes und der schamanischen Lautpraxis verwendete.

Eine Darstellung im Rahmen des indigenen Diskurses besagt, dass Pichiwön während eines Traumes auf Gott getroffen sei, das heißt, seine Seele war zum Himmel hinauf gefahren, wo er vom Himmelsvater direkt „Halleluja“ (Butt 1960:74) erhielt.

Ein weiterer Diskurs eines Akawaio Ritualführers während der Anwesenheit von Butt in Amokokupai hat zum Inhalt, dass Pichiwön Gott direkt getroffen habe und es zu einem Dialog gekommen sei. Es ist demnach die dritte mögliche Form des Aufeinandertreffens mit dem übernatürlichen Agenten, die „Erscheinung“ (Butt 1960:75). Während dieser Begegnung hatte Pichiwön von Gott eine Flasche mit weißer Medizin, Wörtern und Liedern sowie ein Stück Papier[177] erhalten, das als die indianische Bibel angesehen wurde. Abel, den Cary Elwes „Iperu“ nennt, nahm diese Offenbarung später auf und brachte sie den Akawaios. (Bridges 1985:154, Butt 1960:24f.)

[177] Die besondere Bedeutung von Papier innerhalb der Betrachtung der Gebets- bzw. Gesangstexte wird in Kapitel 6.8.7. behandelt. Bemerkt sei jedoch, dass Walter Roth bereits angibt, dass vereinzelte Seiten der Zeitung "The Times", die Schomburgk zum Einwickeln seiner Pflanzenbeispiele benutzt hatte, dermaßen verehrt wurden, dass sie als Äquivalent für Messer, Scheren, Nadeln und Munition Verwendung fanden (Roth 1921:38).

Pichiwön hatte Gott nach diesen Kirchenvertretern gefragt. Dabei interessierte ihn auch, ob sie ihm die Wahrheit gesagt hätten. Laut Darstellung von King George[178] war die Antwort Gottes, dass die Missionare diese Informationen nicht direkt von ihm hätten. Allerdings wurde die englischsprachige Bibel schon „vor langer Zeit" den Menschen überlassen. Auch Christus sei schon vor langer Zeit erschienen. Die indianische Bibel ist jedoch die Anleitung, die weder den Missionaren noch irgend jemand anderem zu zeigen ist, sondern erst nach der Rückankunft der Seele des Propheten in seinen Körper gelesen und verbreitet werden soll (Butt 1960:75).

Eine andere Version besagt, die weißen Menschen hätten Pichiwön „auf den Arm genommen", und Gott hätte ihm direkt ein „Papier" mitgegeben, was die indianische Bibel war.

Eine weitere Aussage beschreibt, dass Pichiwön selbst die Wörter Gottes notiert hätte. Der Kompromiss aller Diskurse, die Butt Colson zusammenstellte, besagt, dass Pichiwön die Bibel direkt von Gott bekommen hatte.

Des Weiteren übergab er ihm ein kleines Fläschchen mit weißer Medizin oder Öl, eingewickelt in Papier, was die Bibel war. Er bekam auch Bananen und *casabe*-Brot sowie Samen, die er in seinem Garten säen sollte, was er auch tat. Er bekam „Hallelujah", verbunden mit dem Auftrag, diese Gebete unter den Indianern zu verbreiten. Auch bereitete Gott ihn auf die Welt der Weißen vor. So unterrichtete er ihn, wie er sich um das Wohlergehen seiner Familie kümmern könne, indem er ihm zeigte, wie man an Geld kam, um Waren zu kaufen (Butt 1960:76).

[178] Butt (1960:75) verweist darauf, dass King George in dieser Zeit zunehmend gegen Fremde argumentierte, was auf seine Erfahrungen außerhalb des Akawaio-Gebietes zurückzuführen ist.

6.1.2 Der Prophet Abel

Ein weiterer Prophet der ersten Stunde war Abel in Amokokupai. Er war in seiner Vergangenheit allem Anschein nach ein „böser“ Schamane, da er für das Ableben einiger Menschen die Verantwortung trug. Dieser besuchte des Öfteren das Nachbardorf Pötökwai und kam hier mit *areruya* in Kontakt. Die dortigen Bewohner[179] hatten die Ritualpraxis des *areruya* wiederum von Pichiwön erlernt.

Die „Offenbarung“, die Abel zu teil wurde, begründet sich in der Fähigkeit der Administration des Seelenfluges ähnlich wie bei Pichiwön[180]. Das bedeutet: zum einen gibt es Informationen, dass Abels Seele während des Traumes den Körper verließ, zum anderen ist die Rede von einer Séance mit den christlichen Geistern, die er durch intensives Beten herbei holte. Zur Traumvariante gibt es die Aussage von Aipiripin, dem damals aktiven *ipukenak* zur Anwesenheit von Butt (1960:80) in Amokokupai:

„Abel got Hallelujah from Bichiwung. He didn't get it directly from him but he used to dream and his spirit went to heaven; then he used to get Hallelujah exactly.“

Eine ältere Frau äußerte ihr gegenüber, dass Abel sechs Tage geschlafen habe und dabei „Hallelujah“ direkt von „Gott“ gelehrt bekam. Als er erwachte, verkündete er, er bringe *kapon ewang*, was Butt mit „Heart spirit“ übersetzte.[181]

---

[179] Butt (1960:78) gibt keine herausragenden Persönlichkeiten an. Ihre Informanten können sich nur an einige Namen erinnern, so: Wakowyaming, Agono, Agonowai (was dieselbe Person wie Agono gewesen sein könnte), Kurabid und Abonai. Dieses Fehlen einer Persönlichkeit kann der mangelnden Erinnerung der Informanten geschuldet sein. Wahrscheinlicher ist meines Erachtens jedoch der Fakt, dass sie lediglich das Ritual praktizierten, aber nicht weiter veränderten bzw. nur gering. Die erwähnten Namen bezogen sich offensichtlich auf die Ritualleiter, die ähnlich wie Raimundo (siehe Kapitel 5.1) auf die korrekte Ausübung achteten, es aber nicht durch übernatürliche Erfahrungen veränderten, was im folgenden Kapitel ausführlicher dargestellt wird.

[180] Seele heißt auf Akawaio: *akwalu* (Butt 1960:80).

[181] In der Vorstellung der Akawaio ist *ewang* bzw. *ewöng* der Geist des Herzens. Jeder Teil des Körpers, besonders da, wo der Puls zu spüren ist, hat einen *ewang*. Der Geist des Herzens, der sich im Herz selbst befindet, ist die Summe aller „Herzgeister“ des Körpers. Die Bezeichnung *ewang töbu* übersetzt Butt (1960:104) mit „Samen“ oder „Stein“ des Herzgeistes und setzt sie mit *akwalu* (Seele) gleich. In der Welt der *orekoton* hat sich diese Bezeichnung ebenfalls etabliert. In der alltäglichen Sprache wird *yewan* für die Bauchregion verwendet. Das Herz ist der „Kern“ des Bauches und heißt auf Pemón: *yewan nepö.* Der Ausdruck *yewan* wird in der Ritualsprache jedoch als „Herz“ verstanden, wo sich ebenfalls *yaukaru* bzw. *yekaton* (Seele) befindet, und aus der Akawaiopraxis übernommen wurde (vgl. Anhang: *aguinaldo pemón* TB 10; *cho'chiman* TB 44, 48; *areruya* TB 72).

King George berichtet über Abel denselben Fakt wie über Pichiwön, dass dieser verzweifelt nach Gott suchte, ihn aber nicht fand. Nur einmal kam er bis an die Himmelstür, die jedoch geschlossen war. Abel habe geklopft, es sei aber nur halb geöffnet worden. Gott habe ihm wie auch Pichiwön zuvor mitgeteilt, dass er nicht erwünscht sei im Paradies, weil er zum einen Indianer und zum anderen voller Sünde sei (Butt 1960:81).

Auch Aipiripin machte ausführliche Angaben. Demnach träumte Abel mit der Intention, Gott zu treffen. Er hatte aufgrund starker Winde recht viele Schwierigkeiten, dennoch begegnete er vielen Tieren, wie Brüllaffen und Jaguaren. Während seines zweiten Traumes gelangte er an einen großen See. Diesen überquerte er und sah dort viele *mawariton* mit Musikinstrumenten (*liga*). Diese Geister hatten ihren eigenen *areruya*. Später kam er an einen Fluss namens Igök, der wahrscheinlich in „England[182]“ zu orten war. Er wusste jedoch nicht wo genau. An diesem Fluss lag jedoch ein Dorf, wo er auf Noah traf. Dieser hatte ein großes Boot mit vielen Tieren darin. Er kam an eine Weggabelung und entschied sich für die östliche Richtung. Dann erstieg er einen Berg und traf dort viele Menschen, die *areruya* tanzten, und schloss sich ihnen an. Laut Visionsbeschreibungen schwebte eine große Kalebasse durch den Raum, aus der alle tranken, bis auf ihn, da er gerade abgelenkt war und mit jemandem sprach. Dann sah er eine Tür offen stehen. Er bekam aber nur den Kopf hindurch, und „Gott“ sprach zu ihm. Dieser trug ihm auf, den Frauen das Beten beizubringen, die Männer würden dies allein können (Butt 1960:80ff.).

Wie aus diesen Diskursen hervorgeht, die Butt (1960) beziehungsweise Butt Colson (1985) zusammenstellten, sind es die Methoden des Schamanen, die die ersten Propheten hier anwenden, um mit den „christlichen“ Geistern in Kontakt zu treten.

Abels Fähigkeit als Schamane reichte zunächst nicht aus, um in das Land Gottes vorzudringen. Über die Form des „Gebetes“ (*epürema*) hatte auch er Erfolg.

Jedoch ist seine zentrale Erfahrung im Traum passiert. Hier trifft er, wie erwähnt, neben Tieren auch auf Geister (*mawariton*) und Menschen, die ihren eigenen *areruya* aufführten. Er tanzte auf Einladung gleich mit und begann, sich die Lieder

[182] In den publizierten indianischen Diskursen von Butt (1960) ist mit „England“ der Nationalstaat Guyana gemeint.

und die Choreografie anzueignen[183]. Ähnlich der Auseinandersetzung zwischen „gutem“ und „bösem“ Zauberarzt, wie es während der Heilungszeremonie üblich war, bei deren sich die Schamanen im Traum trafen, sind es nun die Propheten, die sich in dieser Welt begegnen.

So gab es mehrere Traumtreffen zwischen Pichiwön und Abel. Hierbei lernte Abel von Pichiwön den *areruya*. Denn die zuverlässigeren Informanten von Butt (1960:80) sind der Meinung, dass die beiden sich nie in der irdischen Welt getroffen hätten.

Neben den Formen der Kontaktaufnahme und des Erhaltens der Gebete über die verschiedenen Wege der Tradierung ist das Entzünden des Feuers ein weiteres Indiz für die Übernahme schamanistischer Praktiken. Abel hatte seine Frau darum gebeten, dieses nach seinem Erwachen zu entzünden, damit seine Seele in den Körper zurückkehren kann (Butt 1960:104)[184]. Auch die Schwierigkeiten, beide Ritualführer zu töten, sind Ausdruck ihrer Stärke und aus dem Wissen über das Schamanenwesen bekannt. Denn neben der Aussage, dass Pichiwön von böswilligen Makuxí mit einem Messer ermordet wurde, gibt es die Versionen der *edodo*[185]-Attacken. Nach diesem ersten Angriff rettete ihn die „Medizin vom Himmel“, womit in erster Linie die Gebete, aber auch „Öl“ gemeint sind. Er überstand einige solcher Attacken. So wurde er überfallen und sein Körper zerschnitten. Ein weiteres Mal verfolgte ihn der Mörder zum Fluss, um ihn zu ertränken. Jedes Mal erwachte er jedoch wieder mittels jener himmlischen Medizin, die er erhalten hatte und seine Frau über den Toten rieb, der daraufhin wieder zum Leben erwachte. Letzten Endes zerschnitten die neidvollen Mörder seinen Körper und warfen die Überreste in den Fluss, so dass seine Frau ihn nicht wieder finden bzw. „zusammensetzen“ konnte. Da nun der Körper nicht mehr zu finden war, gelangte seine Seele ins *wakü pata* (Paradies). Auch die Darstellungen zum Tod von

[183] Obwohl hier vermerkt werden muss, dass es sich wohl um einen Irrtum von Aipiripin gehandelt haben muss, da der Tanz erst vom Sohn Abels, Moses, eingeführt worden war (Butt 1960:87).

[184] Wie auch Koch-Grünberg (1923:192) berichtete, musste das Feuer bei Heilungszeremonien immer aus sein. Nach der Ankunft von *yaukaru* im Körper des Schamanen wurde es wieder entzündet.

[185] *Edodo* (Akawaio) für *kanaíma*.

Abel gestalten sich in dieser Art, wie aus dem Bericht von Cary Elwes[186] hervorgeht:

An Indian called Iperu was killed by kanaimas, but twice brought himself back to life. Then all the kanaimas of the district assembled together and killed him so thoroughly that even he - great piaiman though he was - could not succeed in coming to life again.

(Bridges 1985: 105)

Anhand dieser Darstellung zeigen sich die Parallelen zwischen der Praxis der Schamanen und deren der ersten Propheten. Die Diskurse über ihr Ableben entsprechen dem Umgang mit den Geistern, deren verwendeter Körper vollends zerstückelt werden muss, da sie aufgrund ihrer übernatürlichen Stärke immer in der Lage sind, sich wieder herzustellen bzw. herstellen zu lassen. Dies ist unter anderem ein passendes Beispiel für die ontologische Differenz zwischen Multinaturalismus und (Multi)kulturalismus (Viveiros de Castro 1997:107).[187]

6.1.3 Weitere Propheten

Die Genealogie der Propheten der Akawaio wurde bereits zur Einführung des *areruya* besprochen. Aber auch auf dem Gebiet der Pemón in der Gran Sabana existieren eine Reihe von Propheten. So gibt zwar ein Teil der Informanten als Herkunft des *areruya* die Region Guyanas an, worauf sie die englischen Begriffe und vor allem natürlich den Einfluss der Akawaiosprache zurückführen, und somit die Meinung der Wissenschaftsfraktion teilen, dass hier der Einfluss der Missionare zu erkennen ist. Butt Colson (1964:82f.,94) und Thomas (1976:12) sind der

[186] Der Name für Abel ist in diesem Zitat „Iperu".

[187] Für die Europäer stand zur Feststellung der Menschlichkeit die Seele im Mittelpunkt, für die Indianer ist es der Körper. Sie zweifelten nicht daran, dass die Europäer Seelen hätten, denn auch Tiere und Geister haben Seelen. Die Frage stellte sich nach den Affekten des Körpers - „...ob es ein menschlicher Körper oder der eines Geistes, unvergänglich und proteusförmig war. Kurz: Der europäische Ethnozentrismus verneint, dass andere Körper dieselben Seelen wie sie haben; der indianische bezweifelt, dass andere Seelen denselben Körper haben." (Viveiros de Castro 1997:107)

Auffassung, dass die verwendeten Textbausteine des *cho'chiman* keinen Zweifel an der protestantischen Herkunft des Tanzgesangrituals erlauben.

Doch die überwiegende Mehrheit der heutigen indigenen Diskurse besagt, *potori* (Gott) habe ihnen *maimu* (das Wort) bereits vor der Ankunft der katholischen und protestantischen Missionare überbracht, was von den Propheten empfangen wurde und wird. Auch aus den Darstellungen von Butt Colson (1960) lässt sich herauslesen, dass es eine bewusste Abgrenzung zu den Doktrinen der Missionare gab, ob Sieben-Tage-Adventisten oder katholische Missionare.

Die Form des Empfangs gestaltete sich beim *areruya* in erster Linie wie auch bei den Akawaio durch den Traum der ausgebildeten Schamanen, die ihre Praxis für die Kontaktaufnahme mit den „christlichen Geistern“ verwendeten.

Wie in der Einführung bereits besprochen, erwähnt Thomas (1976) für die Zeit der frühen 1970er Jahre eine religiöse Bewegung, die er "San Miguel“ nennt.

Auch hier zeigen sich alle drei Formen der Kontaktaufnahme zur übernatürlichen Agentur, in diesem Fall jedoch nicht zu „Gott“ direkt, sondern zu seinem „Boten“, dem übernatürlichen Agenten „San Miguel“.

So hatte die „Großmutter“[188] Lucencia eine Vision. Ihr ist der Erzengel San Miguel während der Arbeit in ihrem Garten in der Nähe von Icabarú erschienen.

Es war am 8. Dezember 1971, als sie einen Fremden bemerkte, der ganz in weiß gekleidet war. Er stellte sich in ihrer Sprache als „San Miguel“ vor. Seine zentrale Aussage war, dass das „Ende der Welt“ bevorstehe und nur die gerettet werden würden, die beten (Thomas 1976:22f.). Er überließ ihr neben dem Auftrag, diese Botschaft unter ihren Angehörigen zu verbreiten, auch einige Gebete bzw. Lieder.

Des Weiteren hatte Lucencia eine Unterredung mit ihrer toten Schwägerin, was von Verwandten beobachtet worden war. Auch diese übernatürliche Agentin überbrachte ihr einige Gebete bzw. Lieder. Ramón erlernte u. a. diese Lieder und nahm sie später auch selbst mit einem Tonbandgerät auf (Thomas 1976:24).

Lucencia ist demnach als eine weitere Prophetin innerhalb der Genealogie der Propheten zu betrachten. Die Rituale selbst dienten neben dem Traum zum Erhalt

[188] Diego Pérez berichtete mir während einer Aufnahmesitzung zum *aguinaldo pemon*, von seiner „Großmutter“ Lucencia, von der er seine ersten *aguinaldo pemon* lernte.

neuer Gesänge bzw. Gebete. Hierzu wurde bereits zur Zeit der Anwesenheit von Thomas der Trancezustand herbeigeführt.
Das heißt, die Kontaktaufnahme mit übernatürlichen Agenten während des Rituals war bereits zu dieser Zeit innerhalb der *orekoton*-Rituale kein neues Element mehr. So teilte Ramón dem Ethnologen Thomas (1976:27) mit:

Estaba bailando, estaba brincando, y de repente... bueno, esos brincos hace tiempo, desde principios de Chochimuh, desde principios de Aleluya, eso que llaman /aponok[189]/. Será el trono.

Im *areruya* ist diese Phase in den Berichten von Koch-Grünberg und Cary Elwes nicht erwähnt[190]. So ist davon auszugehen, dass erst in den letzten 40 bis 50 Jahren diese Technik zum Erlangen des Trancezustandes Anwendung findet, womit die damit verbundene Akquisition neuer Gesänge einhergeht.
Thomas (1976:28) gibt seine Aufnahme des Informantengesprächs mit Ramón wie folgt wieder:

Sí, ya rezamos todo. A este muchacho le dio /aponok/ muy fuerte y se cayó. Allí está acostado allí. Allí mismo fue. Cojo mis libros y rezo, bueno, oraciones buenas a San Miguel, oración verdadera, y a Dios, pidiendo por ellos, y rezo un rato allí. En estos momentos el muchacho está cantando un Aleluya, un Chochimuh, no me acuerdo... estaba cantando un Aleluya, que nunca se había oído. Estaba durmiendo, pero estaba delirando, ¿no? Estaba cantando. Todo el mundo se amontonó a oír, y a grabar... .

Ramón ist bis heute eine zentrale Figur bezüglich der indigenen Diskurse zum Erhalt und zur Entstehung neuer Gesänge bzw. Gebete. Die Erzählungen über ihn haben inzwischen den Charakter der Erfahrung eines Propheten, wie Kersten (1988:102) bereits feststellte, während er sich selbst, wie gesagt, nur als „Sprachrohr“ verstand.
Ramón soll während verschiedener *areruya*- und *cho'chiman*-Rituale laut Aussage von Informanten meiner Gastfamilie in einen tiefen Schlaf gefallen sein und diese Lieder von San Miguel direkt erhalten haben. Demnach machte er die gleiche

[189] Was Ramón hier mit *aponok* (Stuhl) angibt, traf ich in den Darstellungen meiner Informanten als *dapon* (Bank) an.
[190] Vgl.: Resümee zum Kapitel 5.

Traumerfahrung wie seine Vorgänger Pichiwön und Abel, nur, dass auch er einen Kontakt zu einem Boten Gottes und nicht direkt zu Gott aufbaute.
So gibt es die Aussage, dass es sich um einen Alkoholrausch gehandelt hat, aus dem er drei Tage lang nicht erwachte. Die Leute um ihn herum hielten ihn bereits für tot. Als er glücklicherweise wieder zu sich kam, erzählte er von seiner Begegnung mit San Miguel. Dieser hatte ihm angetragen, mittels *aguinaldos* den „Herren zu preisen". Er bat zugleich um ein *cuatro*, womit er seine im Traum erfahrenen *aguinaldos* begleitete, obwohl er zuvor keinerlei musikalisches Interesse gezeigt hatte und auch kein Instrument spielen konnte.
Ihm wird die Komposition der meisten in der heutigen Zeit gespielten *aguinaldo pemon* nachgesagt, die auch während der Weihnachtszeit im Rahmen der *misa de aguinaldos* intoniert werden, wie in Kapitel 5.3. beschrieben. Er soll noch zur Zeit meiner Anwesenheit zurückgezogen in der Nähe von Paragua gelebt haben.
Ramón wird im heutigen indigenen Diskurs durchaus als Prophet angesehen, auch wenn er die katholische Konfession aufgab und zu den Sieben-Tage-Adventisten konvertierte. Das bedeutet auch eine Aufgabe der Teilnahme an *orekoton*-Ritualen. Die Ursache liegt im Bestreben der Adventisten, jede nicht von ihnen legitimierte Religionspraxis zu unterbinden. Erstaunlicherweise ist jedoch die Aufführungspraxis von *aguinaldo pemon* in den Adventistengemeinden neuerdings zu beobachten[191].

Die Frage, ob Ramón nun „Sprachrohr" oder auch „Prophet" war, ist nicht umfassend zu klären. Auf die Diskussion über Selbst- und Fremdbild kann ich an dieser Stelle auch nicht weiter eingehen. Diese Frage ist aus einer anderen Blickrichtung von Interesse. So zeigt sich eine Differenz zwischen akademischem und indigenem Diskurs, die sich auf zwei verschiedene Qualitäten von Ritualleitern begründet.
Die Form der Komposition beziehungsweise des Empfangs der Lieder während des Traumes oder durch das „Erscheinen" eines Vertreters der übernatürlichen Agentur

[191] Hierzu konnte ich bisher nicht explizit forschen. Ich beobachtete jedoch während der Präsentation der Schüler aus Maruak (dem Zentrum der Sieben-Tage-Adventisten) anlässlich der Feierlichkeiten zum „dia de la resistencia indígena" am 12. Oktober 2007 die Darbietung von *aguinaldo pemon*.

ist den Propheten vorbehalten. Die Aufnahme, Tradierung und Aufsicht über die Ritualpraxis untersteht dem *ipukenak*. Der Prophet ist immer auch *ipukenak.* Ein Ritualleiter, der alle Teilgesänge erlernt und die Partizipanten anführt, muss jedoch kein Prophet sein.

Im Vergleich zu meiner ersten Anwesenheit und den darauf folgenden Teilnahmen am *cho'chiman* muss ich feststellen, dass Raimundo zwar das Ritual leiten kann, darum auch als *ipukenak* bezeichnet wird, er aber kein Prophet ist. Das bedeutet, dass er keine Vision hatte und keine spezielle Relation zu einem übernatürlichen Agenten pflegt, aber dennoch die Abläufe des Rituals kannte.

In diesem Zusammenhang ist auch der Bedeutungswandel des Begriffes *ipukenak* zu betrachten, der bereits beim Schamanismus eine Rolle spielte. Er hat sich im Rahmen der Herausbildung des Rituals gewandelt. So ist aus dem Besitzer von Wissen[192], der vorwiegend über ein Teilwissen des *piasan* verfügte und nach wie vor verfügt, ein Ritualleiter geworden, der heute in den Gemeinden wie San Luis de Awarkay und San Rafael de Kamoirán eine wichtige Rolle in den Entscheidungsprozessen des Dorfes inne hat[193]. Er beherrscht die Gesänge, stimmt sie an und gibt die Choreographie sowie Berührungen und Wendungen vor. Der Ritualleiter bestimmt die Dynamik der Lautstärkeintensität, das Singen im Chor und die Zeichen für die *aguinaldo*-Spieler. Alles obliegt seiner Kontrolle. Es gilt, die Dramaturgie des Rituals zu beherrschen, deren Grundlage die Administration von Emotionen ist.

Ein weiterer Prophet ist besagter Antonio. Ihm war erst vor kurzer Zeit eine Vision widerfahren[194]. Während eines Traumes kontaktierte er San Francisco de Asís, der ihn unter anderem über einige Gesangsgebete sowie Rezepte zum Herstellen von Medizin unterrichtet hatte.

---

[192] Der Begriff setzt sich zusammen aus *punin* für „Wissender“ und *-kenak* (der, der besitzt, s.a. Armellada 2007:99).

[193] In San Luis ist der Bruder des *ipukenak* der *capitán* (2006), der zugleich auch die Führung des *areruya* übernehmen kann. San Rafael de Kamoirán ist ein komplexes Feld, da die Auseinandersetzung zwischen den politischen Repräsentanten und der *orekoton*-Bewegung ein hohes Konfliktpotenzial beinhaltet, auf das im Rahmen dieser Arbeit nicht gesondert eingegangen werden kann. Auch ist eine Informationsweitergabe von Seiten der Bewohner nicht erwünscht.

[194] Ich traf ihn im Jahre 2006, so dass seine Vision innerhalb dieses Zeitrahmens zu datieren ist. Während meines Aufenthaltes im Jahre 2010 wurde von einem weiteren neuen Propheten berichtet, der zu den Arekuna aus Guyana zählt und „Shoe“ heißt.

Dieser übernatürliche Agent San Francisco de Asís trug Antonio auf, sich nach Kavanayén zu begeben. Dort seien die Terziarios „seines“ gleichnamigen Ordens, die zugleich *orekoton* sind.

Demnach machte er sich nach diesem Traum zusammen mit seiner Frau und seinen Kindern auf nach Kavanayén, um dort als Prophet mit den *orekoton* zu beten. Cruz erzählte von seiner Ankunft. So soll er mit seiner Frau, die ein Kreuz in den Händen trug, angekommen sein, um die dortigen *orekoton* von seinem Traum und seinem Auftrag zu berichten.

Im Gegensatz zu Raimundo nun wiederum hatte der Prophet Antonio zwar eine Vision, doch kannte er die Dramaturgie des Rituals nicht. Das bedeutete, dass Elvira und Raimundo ihn in die Welt von *areruya* und *cho'chiman* einführten. Nach und nach übernahm er die Führung. Im Vergleich des Repertoires und der Auswahl des *cho'chiman* aus dem Jahre 2005, welches Raimundo anleitete, und dem aus dem Jahre 2007, angeführt von Antonio, wird der Prozess der Tradierung sichtbar. Antonio hatte sich inzwischen ein entsprechendes Repertoire angeeignet. Auch brachte er neue Lieder in den Gesamtzyklus ein, die er von seinem übernatürlichen Agenten im Traum bekam. Das bedeutet, dass es zwischen Prophet und übernatürlichen Agenten immer wieder einen Kontakt gibt.

Antonio arbeitet auch als *ipukenak* im Sinne eines Heilers. So nimmt er Symptome seiner Patienten auf, die er im Traum mit San Francisco de Asís bespricht. Dieser stellte ihm daraufhin die entsprechenden Rezepturen der Heilmittel zusammen. Während des *cho'chiman*-Rituals am frühen Morgen des Patronatsfestes in San Rafael verkündete er die Tage für den Erhalt der Medizin sowie die bevorstehende Katastrophe in einem Dorf, was südlich von San Rafael liegt, wie in Kapitel 5.1.3 bereits beschrieben.

Ähnlich wie Ramón empfing Antonio auch neue *aguinaldos* direkt von San Francisco de Asís. Den Prozess des Erhaltens schildert Diego. Er gilt als Spezialist und hat die nötige Übung und Erfahrung, „ad hoc“- Kompositionen zu übernehmen und zu festigen. So hört er der Person nach dem Erwachen aus der Trance zu und beginnt mit dem *cuatro*, die Lieder zu harmonisieren. Danach „übt“ er zugleich diese neuen Gesänge diverse Male, damit sie sich möglichst vielen Teilnehmenden

einprägen. Während seiner Gebete in der Folgezeit hat die Praxis der neuen Lieder immer Priorität.

Aus den Diskursen über die Propheten und deren Kontakt zur übernatürlichen Welt lassen sich fünf Phasen der Traumperformanz ableiten, die sich auch im Ritual widerspiegeln. Die erste Phase ist die Vorbereitungsphase. Die Voraussetzung für den Traum ist das Einschlafen beziehungsweise das Wechseln in den Trancezustand während des Rituals.
Die zweite Phase ist die Kontaktaufnahme mit der übernatürlichen Welt. Die dritte Phase besteht aus verschiedenen Erlebnisse in der Welt der „christlichen Geister“, was das *kak münata* (Himmelstür) oder das *wakü pata* (Paradies) ist. Die vierte Phase sind die Gespräche mit Gott oder einem übernatürlichen Agenten, der ein Bote Gottes ist, also San Miguel oder San Francisco. Diese erteilen die Aufgabe zu beten und übergeben zugleich die Gebete bzw. Gesänge. Das Aufführen dieser Gebete hilft, errettet zu werden. Die fünfte Phase ist die Aufwachphase, die in der Aufführungspraxis als die Beruhigungsphase bezeichnet werden kann.
Die Nacht des Traumes selber gilt in der Regel als Wandlung (Abb.57), wie es häufig in „Prophetenbewegungen“ anzutreffen ist. Während Abel als ein „böser“ Schamane galt, war auch Ramón im betrunkenen Zustand eingeschlafen, was als eine schlechte Eigenschaft gilt. Die Wandlungen beider vollzog sich durch das Erleben der Traumvisionen. Auch das Leben von Antonio vor seinem Prophetenstatus soll mit Schattenseiten belegt gewesen sein. Die Wende dieser Personen und ihre Erfahrung mit der übernatürlichen Welt hat vor allem mit der Botschaft der Errettung vor dem bevorstehendem „Ende der Welt“ zu tun. Die Propheten sind beispielgebend dafür, dass man auch mit einer „von Sünde“ gefüllten Vergangenheit noch den „Weg der Erlösung“ gehen kann.

6.1.4 „Das Ende der Welt“

He [Abel] had long interviews with Noah, who taught him the Alleluja, and promised him that if the Akawaio people preserved in performing it, he would one day come from Heaven in a ship and bring them everything they most prized - guns and ammunition, cutlasses, knives, cloth etc. etc. for everyone in the tribe. Noah will join their dance, and after a time they will all be whisked off to Heaven. No one else will be saved.

(Bridges 1985: 105)

Die eingangs erwähnte Verbreitung des *areruya* beruhte auf Personen, die besondere Fähigkeiten hatten, was die Durchführung der Ritualpraxis betrifft. Es scheinen jedoch in erster Linie *ipukenaton* zu sein, die nicht als Propheten eingestuft wurden, sondern als Ritualleiter wirkten. Einer der wichtigsten Vertreter dieser Zeit war Queen Mule, dessen Identität aus der jeweiligen Perspektive wechselte. Bekannt unter den Pemón war er als Engran. Butt (1985) spricht ihm die Einführung des „Weltuntergangsgedanken“ zu, den auch Püreri Pachi äußerte und der bei Lucencia wieder eine Rolle spielt. Wie im einführenden Zitat zu lesen, war sich jedoch auch Abel dieses Punktes bewusst, da ihn sein überirdischer Agent Noah darüber unterrichtet hatte.

Die Beschreibungen von Ramón haben zum Inhalt, dass San Miguel im Garten von Lucencia erschienen ist. Seine Offenbarung lautete, sie solle den Menschen mitteilen, dass sie (Lucencia) ihn (San Miguel) leibhaftig gesehen habe und wer daran glaubt und betet, errettet werden wird (Thomas 1976:22ff.). Es wird also das Ende der Welt heraufbeschworen, was nicht ganz neu ist.

So beschreibt Butt (1960:95) zum *areruya*, dass Queen Mule in Chinawieng eine solche Äußerung gemacht hatte: „He (Queen Mule) told them that one day God would destroy this world, and make a new one, placing all those who are obedient to Him there to live for ever.“

Püreri Pachi sprach sich bereits gegen den „weißen Mann“ aus, was sich gegen die Sieben-Tage-Adventisten richtete, die ab 1909 in diesem Gebiet aktiv wurden. Sie erkannte die Dialektik des christlichen Diskurses, indem sie feststellte, dass weitere „weiße“ Männer kommen würden, die wiederum sagen werden, dass die Verkündungen ihrer Vorgänger falsch gewesen seien (Butt 1960:98), womit die

katholischen Missionare gemeint gewesen sein müssen. Denn neben dem Einfluss von Cary Elwes, der um 1917/18 und auch später 1920/21 die Region bereiste, verstarb sie (ca. 1936, Butt 1960:98) erst nach der Ankunft der ersten spanischsprachigen katholischen Missionare in diesem Gebiet. Eine ihrer wichtigsten Voraussagen hat zum Inhalt, dass die ersten „weißen Männer“, die ihre Lehren verkünden werden, das Essen bestimmter Tiere und Fische sowie das Trinken von *kashíri* verbieten werden und die Kinder in den Missionen bleiben müssten. Im ersten Fall sind eindeutig die Praktiken der Sieben-Tage-Adventisten zu erkennen, im zweiten Fall die der Katholiken.

Während die Lehren der Sieben-Tage-Adventisten als eines ihrer Grundpfeiler das „Ende der Welt“ predigen und die entsprechenden Verhaltensregeln anordnen, berichten auch die katholischen Priester von einer Affinität zur „Apokalypse“ auf ihrem Missionsgebiet, so in San Rafael de Kamoirán, wo die Angst vor dem „Ende der Welt“ ein fast täglich anzutreffendes Thema[195] ist. In den anderen Dörfern, wie San Luis de Awarkay und Kavanayén, ist dies nicht so ausgeprägt. Hier steht die „Stärkung des Herzens“ im Zentrum der Begründung für das Ausüben der Rituale.

6.2 Die Intention der Partizipanten

Neben diesen ausgesprochenen Gründen für die Ritualpraxis, die von den *ipunekaton* und anderen Spezialisten geäußert werden, sind die Aussagen über ihre Gründe zur Teilnahme recht unterschiedlich.

So ist eine intersubjektive gemeinschaftliche Intention in der Handlung selbst nicht erkennbar (Humphrey und Laidlaw 2004).

Die Motivation differiert nach Alter und Geschlecht. Die erfahreneren älteren Partizipanten sind in der Mehrheit.

„Wir nehmen teil, weil wir immer teilnehmen“. Diesen Satz hört man bisweilen am häufigsten. Nicht jeder nimmt sich von vornherein vor, seinen *dapon* zu erhalten.

[195] Dies zeigt sich mitunter im Auftreten gegenüber jeglichen äußeren Einflüssen. Dazu zählen vor allem technische Erneuerungen, die der staatliche Konzern CVG-EDELCA im Dorf plant.

Einige sagen, sie erfahren ihren *dapon*, auch ohne „zu springen“, da sie inzwischen über genügend Praxis verfügen. Andere meinen, dass sie nicht ins *kak müna'ta* kommen, da sie noch nie ihren *dapon* erhalten haben, aber immer wieder teilnehmen, weil beispielsweise die Eltern regelmäßig *cho'chiman* oder *areruya* praktizieren. Einige Partizipanten entscheiden erst während der Anfangsphase, ob sie an diesem Tag „springen“ werden. Wiederum andere ereilt der *dapon* ohne bewusste Intention. Unabhängig von der Transformation gibt es vor allem junge Teilnehmende, welche die Gemeinschaft des Rituals und die auch hier festzustellende Gegensätzlichkeit zu alltäglichen Normen (Turner 1969) für sich nutzen. So dürfen beim *cho'chiman* junge Paare miteinander tanzen, deren Verbundenheit im alltäglichen Leben von den Eltern nicht gern gesehen ist. Während des Rituals haben sie die einzige Möglichkeit, ihre Zuneigung zueinander zu leben und zu demonstrieren, was bei besonderer Häufigkeit auch zu einer Akzeptanz im täglichen Leben führt. Diese junge Paare verzichten zumeist auf die Sprungphase, da das „irdische“ Glück hier zunächst relevanter erscheint als das Erfahren des *dapon*.

6.3 Der Ritualort *cho'chi* und der virtuelle Raum

Wie bereits festgestellt, lässt sich die Sequenzierung der Traumperformanz aller Propheten in fünf Phasen unterteilen (Abb.56). Während dieser einzelnen Phasen werden im Traum verschiedene virtuelle Räume[196] durchschritten, deren irdische Repräsentation die *cho'chi* (Abb.47-49) ist.

Alle Rituale mit Ausnahme des *cho'chiman* im Jahre 2005 in Kavanayén finden in diesem Gebäude statt. Wie in Abbildung 47 zu sehen, ist die Positionierung von Türen, Fenstern, Sitzgelegenheiten und vor allem des Altars ähnlich. Es ist eine Positionierung nach Himmelsrichtungen zu beobachten, die jedoch in ihrer Bedeutung nicht direkt kommuniziert wird. Eine Ausrichtung zum Roraima ist nicht

[196] Als „virtuellen Raum“ verstehe ich in Anlehnung an Kapferer (2006:674) eine Kopie bzw. ein Simulakrum eines anderen Ereignisses oder Objektes.

anzutreffen, vielmehr ist die Tradierung der Kenntnisse zur Ausrichtung und zum Bau der *cho'chi* auszumachen.

Der Ort ist durchaus variabel. So finden die *orekoton*-Rituale zwar hauptsächlich in der *cho'chi* statt, sie können aber auch im Gemeindehaus wie in Kavanayén am ersten Weihnachtsfeiertag 2005 oder in der katholischen Kirche selbst aufgeführt werden, wie es im Oktober zum Patronatsfest im Jahre 2007 in San Rafael de Kamoirán der Fall war. Zur Entstehung der *cho'chi* äußert sich Butt (1960:67):

„The traditional feast songs and dances were combined with a Christian form of prayer to become a ritual worship and the village dance hall became a church (sochi or churchi).“

Sie beschreibt mit diesen Worten den zu beobachtenden Wandel vom "Wald" bzw. vom „offenen Gemeindehaus“ als performativen Raum zum begrenzten, mit Wänden versehenen Haus der „christlichen Geister“. Eine Orientierung an den christlichen Gotteshäusern ist auch klar zu beobachten. Wie aus den Visionen der ersten Propheten zu entnehmen, spielt die Kontaktaufnahme mit den „christlichen Geistern“ eine wichtige Rolle. Der performative Raum, wie die Kirche der Protestanten oder Katholiken, ist immer der Ort der potenziellen Anwesenheit von *orekok* im Sinne von "Heiliger Geist", was auch für die *cho'chi* zutrifft. Diese weist jedoch unterschiedliche Qualitäten auf. So wird das Niveau der Anwesenheit von Geistern des *wakü pata* während des Rituals als höher eingestuft als bei Nichtbespielung des Raumes.

Das Ritual findet am frühen Morgen gegen drei Uhr statt, getanzt wird bis zum Sonnenaufgang, die Dauer beträgt zwischen zwei bis drei Stunden. Wird das Ritual tagsüber durchgeführt, müssen Türen und Fenster verschlossen sein. Es soll nach Möglichkeit kein Tageslicht herein dringen. Diese Praxis ist auch im Rahmen des Heilungsrituals des Schamanen ein wichtiger Punkt[197]. Hier hatte das Abdunkeln die Bedeutung, dass die Geister (*mawariton*) erscheinen. Auch bei den *orekoton*-Ritualen erscheinen nun die „christlichen Geister“ aufgrund der Dunkelheit.

So wird das Abhalten der Rituale in den Morgenstunden zwischen 3.00 und 6.00 Uhr damit begründet, dass in dieser Zeit immer schon Rituale stattgefunden hätten,

[197] Vgl.: Kapitel 3.

wobei die Aufführung von Mythen gemeint war. Auch spielt die zeitliche Abstimmung mit der Gestaltung der Messe eine Rolle, die in der Woche um 6.30 Uhr und am Sonntag um 8.00 Uhr beginnt.

Die Konstruktion der *cho'chi*

Die Bauweise und die Anordnung verschiedener Elemente ist in den einzelnen Ortschaften ähnlich. Der korrekte Nachbau beruht auf Erfahrungswerten, die ausreichen, die Kommunikationsstation zu konstruieren[198].
Unter den *orekoton* gibt es immer einen Vertreter *cho'chi konekanin* (der, der die cho'chi macht), der für den baulichen Zustand verantwortlich ist.
Der Altar wird nach Osten ausgerichtet, wie es in christlichen Kirchen üblich ist. Auch haben Kirchen zumeist mehrere Zugänge, wie die Missionskirche in Kavanayén zeigt. Sie hat neben dem Haupteingang zwei Seiteneingänge, die nach der Erbauung und der damit verbundenen Nutzung der Mission als Internat jeweils den Zugang von der männlichen und der weiblichen Seite aus erlaubt.
Die Ausrichtung der Türen der *cho'chi* kann in Kavanayén und auch in San Rafael an der Bauweise der Mission orientiert sein. Ich konnte beobachten, dass die Bewohner der nördlichen Viertel Kavanayéns auch über die nördliche Seite eintraten. Die Ansässigen aus dem Süden, welche die Mehrheit der Partizipanten stellten, betraten die *cho'chi* auch über die südlich ausgerichtete Tür. Zum Pausieren werden die weniger beim Ein- und Austreten benutzte nördliche Tür bzw. auch der Ausgang verwendet, der am nächsten liegt, um die anderen Teilnehmenden nicht zu stören. In San Luis de Awarkay gibt es nur eine Tür, die gegenüber dem Altar in westlicher Richtung angebracht ist.

[198] Meine Erfahrungen hinsichtlich der Nachfragen zur Konstruktion der *cho'chi* zeigen die Schwierigkeiten der Suche nach „Bedeutungen“. Kersten (1988:105) stellt fest, dass in der alten *cho'chi* in Kavanayén die Partizipanten über die nördlich ausgerichtete Tür eintraten und durch eine südliche das Ritualhaus verließen. Er vermutete einen Bezug zum südlich gelegenem Roraima. Dies kann durchaus einmal die Intention gewesen sein. Eine Reflexion, d. h. eine Bedeutung im Sinne eines Grundes, warum die *cho'chi* so gebaut ist, wie sie gebaut ist, warum die Türen so ausgerichtet sind, wie sie ausgerichtet sind usw., konnte von mir nicht in Erfahrung gebracht werden.

In der *cho'chi* in Kavanayén gab es auch einen Altar. Dieser bestand aus einem Holztisch, worauf sich ein Bild von María Lionza[199] und José Gregorio Hernández befand, der an der östlichen Wand stand (Kersten 1988:105).

Die Visualisierung der Boten ist aufgrund aufgehängter Heiligenbilder und Statuen erkennbar. Diese veranschaulichen die Präsenz der verschiedenen Entitäten, wie Jesus Christus, San Miguel, San Rafael oder die Jungfrau Maria. Im Moment der Performanz erhöht sich die Präsenz bzw. die Möglichkeit der Kommunikation, die nur in diesem Raum stattfinden kann, da es der Raum der "christlichen Geister“ ist.

Die *cho'chi* ist eine Kommunikationsstation zwischen *seröwarö* (Hier und Jetzt) und *wakü pata* (Paradies) bzw. *kak müna'ta* (Himmelstür).

Der Name der *cho'chi* in Kavanayen veranschaulicht diesen Kommunikationsprozess. *Tarikiran* bedeutet Funkgerät. Diego demonstriert mir humorvoll die Funktion, indem er in ein vorgestelltes Funkgerät spricht: "*San Miguel, San Miguel - achikö!*" (San Miguel, San Miguel – Komm her!), um mir den Begriff *tarikiran* zu erläutern. Die Namensgebung reflektiert die Funktion, die dem Ort während der Aufführung des Rituals zufällt. Hier werden die Agenten des *wakü pata* angerufen, die hinabsteigen und den *dapon* der Anrufer mitbringen. Der Hauptaspekt der Namensgebung ist zu Ehren des verstorbenen Ritualleiters aus Kamarata namens Tarikiran auszumachen. Viele *orekoton* in Kavanyén stammen aus jener Region.

Die *cho'chi* unterteilt sich in vier virtuelle Ebenen (Abb.56). Jede Ebene spielt eine gesonderte Rolle innerhalb der einzelnen Phasen des Rituals. Die erste Ebene ist das *serewarö,* die zweite das *wakü pata*, die dritte das *kak müna'ta* und die vierte ist die der *makoi*. Alle Ebenen spielten bereits in den Träumen der ersten Propheten eine Rolle. Bevor diese Ebenen als Teile der inneren Rahmung des Rituals näher betrachtet werden, gilt es, sich über die äußere Rahmung anzunähern.

[199] María Lionza ist eine übernatürliche Agentin, die aus dem gleichnamigen María Lionza Kult appropriiert wurde, wie auch José Gregorio Hernández. Beide dienen im ursprünglichen Kult hauptsächlich zur Krankenheilung. Im Falle der *orekoton*-Rituale werden sie in erster Linie als Boten angesprochen (siehe Kapitel 6.7).

6.4 Die Rahmung der *orekoton*-Rituale

Bevor wir uns den einzelnen Phasen gesondert zuwenden, ist die äußere Rahmung (Tab.4) näher zu betrachten, denn die zeitliche und räumliche Festlegung des Rituals ist eines der grundlegenden Charakteristika zur Definition der Handlung als rituelle Handlung. Die Praxis von *cho'chiman* und *areruya* ist sehr viel variabler als die strenge Gliederung des Kirchenjahres. Die Kapuziner richten sich im Rahmen ihrer Missionsarbeit auch nach der Notwendigkeit der Lebensorganisation der Pemón. Wie bei der *misa de aguinaldos* zu beobachten, findet die katholische Messe täglich statt. Besucht wird sie von den Anwesenden des Dorfes. Am Wochenende sind die Rituale aufgrund von Heimfahrten der außerhalb studierenden oder arbeitenden Bewohner sehr gut besucht. Auch kehren die älteren Einwohner zu diesem Zeitpunkt aus ihren Gärten in das Dorf zurück. Die Praxis von *areruya* und *cho'chiman* differiert zwischen den Orten.

Der wichtigste Punkt ist der Ritualagent, der als *ipukenak* die *orekoton* auffordert, sich zu versammeln. Das Erscheinen eines Propheten, wie es im Jahre 2007 in Kavanyén und San Antonio der Fall war, verändert ebenfalls die Häufigkeit der Praxis und auch die Inhalte des Rituals. In Kavanayén wurde bis zu diesem Zeitpunkt unter Elvira (*cho'chiman, areruya*) oder Raimundo (*cho'chiman*) zumindest an den wichtigen kirchlichen Feiertagen eines der Rituale aufgeführt. Dazu zählen neben dem Patronatsfest am 3. Oktober die Geburt und die Kreuzigung von Jesus Christus, also das Weihnachtsfest und das Osterfest. Darüber hinaus wurde recht unregelmäßig am Wochenende, zumeist samstags, ein *cho'chiman* praktiziert.

Seit Jahren konstant sind die *areruya*-Aufführungen in den traditionellen *areruya*-Gemeinden wie San Rafael de Kamoirán und San Luis de Awarkay. Da in San Luis de Awarkay die katholischen Missionare nicht so häufig die Messe abhalten, muss das Ritual auch nicht mit dieser koordiniert werden, so dass zur zeitlichen Festlegung man hier samstags und sonntags jeweils 10.00 Uhr ansetzen kann, so der *ipukenak* nicht verreist ist.

In Kavanayén und San Rafael de Kamoirán ist die Abstimmung mit den Aktivitäten der katholischen Kirche notwendig. Dabei richten sich die *orekoton* nach den Vorgaben der Katholiken und nicht umgekehrt. Diese Einseitigkeit begründet sich nicht auf einer „Vormachtstellung" der Missionare, sondern ist vor allem mit dem Wunsch der „Geheimhaltung" der Ritualpraxis verbunden. Die Anwesenheit von Missionaren ist, im Gegensatz zu mir, sogar während der Rituale eine Ausnahme und nicht unbedingt erwünscht.[200]

Dieser Punkt ist dialektisch näher zu betrachten. Auf keinen Fall handelt es sich um Affronts gegenüber der katholischen Kirche, da die *orekoton* die katholische Kirche als Ergänzung betrachten beziehungsweise als gleichrangig ansehen[201]. Es ist wohl am ehesten von einer Wahrung der Distanz zu sprechen, deren Grenzen die Missionare bewusst akzeptieren und nicht überschreiten. Dazu zählt auch, dass sie die Zeiten für die Messe und deren Vorbereitungen bestimmen, unabhängig von der Ritualpraxis der *orekoton*.

So passierte es, dass ein *cho'chiman* und eine katholische Messe zeitgleich stattfanden, wie am 25.12. 2005 in Kavanayén. Die *orekoton* richten sich jedoch mit den Tageszeiten nach der Messe. Diese wird in San Rafael de Kamoirán von Francisco Gómez abgehalten. Er ist in seiner Rolle als Terzario für den katholischen Gottesdienst ohne Eucharistie zuständig. Als *cho'chi konekanin* koordiniert er auch die Teilnahme am Ritual selbst. Von ihm erhielt ich alle Abläufe, da sich auch mein Tagesplan danach richtete.

---

[200] Diese Information beruht auf Gesprächen und Erfahrungen, welche die Missionare machten. So waren diese zum Teil erstaunt, dass ich nicht nur Zugang hatte, sondern auch Aufnahmerechte bekam und sogar Wert auf die Verbreitung von Kopien gelegt wird. Dies begründet sich meines Erachtens auf der Perspektive der Spezialisten, die der Meinung sind, dass die Pemón-Propheten vor den spanischen Missionaren Kontakt zu Gott hatten, was bedeutet, dass aus ihrer Perspektive die christlichen „Geister" schon länger präsent sind, als von den Missionaren gedacht. Ähnlich wie die Missionare verwendet man das Wort Gottes zur Errettung der „ungläubigen" Brüder und Schwestern, was mittels Kopien hervorragend funktioniert. Bereits Kersten (1988) berichtet vom Einsatz vom Musikkassetten und Aufnahmegeräten zur Verbreitung von *Dios maimu* (dem Wort Gottes).

[201] Diego äußerte auf Nachfragen zum Verhältnis zwischen *orekoton* und katholischer Kirche, dass es sich ja um denselben Gott und dasselbe Paradies handeln würde, es also keine Differenzen im Großen und Ganzen gäbe. Hier unterscheidet er sich vom dargestellten Diskurs Queen Mules oder Püreri Pachi.

Die Wochenenden beginnen wie auch die Wochentage mit der Performanz einer Traumwiedergabe. Dazu werden *aguinaldo pemón* intoniert. Das erste gemeinsame Zusammenfinden passiert, wie bereits erwähnt, in den Morgenstunden zwischen 3.00 und 6.00 Uhr. Danach beginnt das gemeinschaftliche Essen in den Familien. Um 8.00 Uhr liest Francisco die Messe in der katholischen Kapelle. Häufig passiert es, dass Visionen aus den Traumperformanzen Eingang in die Messe finden und gemeinsam interpretiert werden. Diese Diskursformen haben dann häufig eine bestimmte Aktion zur Folge, wie das Kaufen von Kerzen oder das gemeinsame Beten. Nach der Messe wird eine Pause von ein bis zwei Stunden angesetzt. Zwischen 10.00 Uhr und 12.00 Uhr wird der *areruya* getanzt. In San Luis läuten die Glocken ebenfalls in dieser Zeit zum Ritual. In Kavanayén hingegen beginnen die Tanzgesangsrituale in den frühen Morgenstunden. Danach begeben sich die Teilnehmenden zur Messe in die Missionskirche. An den Wochenenden erfolgt nach dem katholischen Gottesdienst der Besuch der Kranken. Am Nachmittag führen die Missionare Bibelstunden durch, die gegen 15.00 Uhr stattfinden. Nach dem Rosario wird mit Einbruch der Dunkelheit ein letztes Essen eingenommen, bevor man sich zu Bett begibt, um gegen 3.00 Uhr am Sonntag erneut *cho'chiman* oder *areruya* zu tanzen. An Feiertagen wird entweder eine Prozession vollführt, wie zum Patronatsfest, oder es werden gemeinschaftliche Essen organisiert, bei denen die gesamte Dorfgemeinschaft versammelt ist. In diesem Kontext werden auch venezolanische *aguinaldos* und *aguinaldo pemon* zu Gehör gebracht. Unabhängig davon „betet“ Diego jeden Morgen und vor dem Zubettgehen mittels Intonation von *aguinaldo pemon*. Diese Form des Gebets findet nicht in allen Häusern statt. Es ist als eine individuelle Form der religiösen Praxis zu verstehen.

Die Beschreibung von vier Ritualen, davon zwei des *cho'chiman* und zwei des *areruya,* veranschaulicht die innere Rahmung und deren Dynamiken sowie deren Beziehungen zum Nichtritual, wobei klare Abgrenzungen nicht eindeutig auszumachen sind[202].

Nun soll die Vorstellungswelt der *orekoton* näher betrachtet werden, die sich in allen beschriebenen Ritualen anhand der inneren Rahmung wiederfinden lässt. Hier

[202] Es handelt sich um keine klare lineare Rahmung (Handelman 2006:570), das heißt, dass die Realitäten des Rituals sich von denen des Nichtrituals nicht klar abgrenzen.

sind Analogien zu den Traumvisionen der ersten Propheten, zum Heilungsritual und zu den traditionellen Tanzgesängen zu entdecken.
Alle heute anzutreffenden *orekoton*-Rituale lassen sich in fünf Phasen unterteilen. Nicht immer werden alle Phasen praktiziert, wie aus Tabelle 5 zu entnehmen.
Den Anfang macht die Vorbereitungsphase, gefolgt von der Eröffnungsphase, der sich die Phase der Anrufung und des Erscheinens der christlichen Geister anschließt. Dann begibt sich die Seele der Partizipanten in die virtuelle Welt des *kak müna'ta* (Himmelstür). Die fünfte und letzte Phase ist die Beruhigungsphase. In dieser gelangt die Seele zurück in den Körper.

6.5 Vorbereitung - Phase I

Im Vergleich zwischen dem *areruya* in San Luis de Awarkay und den *cho'chiman*-Ritualen in den anderen Ortschaften sind einige Unterschiede, aber vor allem Gemeinsamkeiten in dieser Phase festzustellen.

Wie in San Rafael de Kamoirán und in San Luis de Awarkay zu sehen, beginnen die *areruya*-Rituale mit dem Leuten der Glocke. Dies trifft auch für die Rituale zu, die in der neuen *cho'chi* in Kavanayén aufgeführt werden.
Eines der wichtigsten Bestandteile dieser Vorbereitungsphase ist das Spielen von *aguinaldo pemon*. Diese sind innerhalb der *areruya*- und *cho'chiman*-Rituale entstanden, indem sie auch einen festen Bestandteil bilden. Sie bereiten, die *orekoton*, also alle Partizipanten, wie die irdischen und die übernatürlichen auf das anstehende Ritual vor.
Sie werden beim *cho'chiman* zur Ankunft der Partizipanten gespielt. Diese ziehen die Fußbekleidung am Eingang des Ritualorts aus, setzen sich an den Rand der *cho'chi* und singen mit. Zuweilen gibt es keine Spieler, oder sie sind anderweitig beschäftigt, wie es am 25. 12. 2005 in Kavanayén der Fall ist. Auch beim *areruya* in San Rafael de Kamoirán ist mit den Teilgesängen des *areruya* begonnen worden. Zurückzuführen ist dieser Punkt auf den besonderen Ablauf des Rituals, da hier

bereits am frühen Morgen Träume beschrieben und interpretiert werden, was auch das Singen von *aguinaldo pemon* beinhaltet.

Beim *cho'chiman* im Jahre 2007 beginnen die Partizipanten mit dem *aguinaldo pemon. Z*uvor hat der *ipukenak* Antonio jedoch seinen Traum der vorangegangenen Nacht dargestellt, indem er Voraussagen trifft, die sich für die einstellen, die nicht zu den *orekoton* zählen. Des Weiteren unterrichtete er die Anwesenden über mögliche Termine, an denen Medizin erhalten werden kann. So finden sich die Teilnehmenden zu einzelnen Sitzungen bei ihm ein, stellen ihre Krankheiten dar. Diagnose und Medizin werden dann von ihm im Traum mit seinem entsprechenden übernatürlichen Agenten besprochen. Diese Funktion, die den Propheten zufällt, ist bei den anderen *ipukenaton*, wie Raimundo, nicht anzutreffen. Daher spielten sie auch keine Rolle bei der von ihnen vollzogenen Praxis zu Beginn des Rituals.

In San Luis de Awarkay wird *kashíri* gereicht. Dieses Getränk, dessen Basis hauptsächlich *küse*, die Bittermaniok ist, kann als Index für das bevorstehende Erscheinen von Püreri Pachi gesehen werden. Innerhalb des Rituals versteht sich *püreri* als das „Herz“ (in der Alltagssprache ist „Herz“: *yewan nepö*) des Bittermaniok. Es wird im Rahmen des Rituals Püreri Pachi genannt, da diese Pflanze, die als Grundversorgung dient, weiblich konnotiert ist. Es ist zugleich die Bezeichnung für besagte übernatürliche Ritualagentin, die einmal eine bedeutende *ipukenak pachi* war und deren *dapon* sich nun im Paradies (*wakü pata*) befindet und von den Partizipanten herbeigerufen wird[203]. Die *areruya*-Gemeinschaft in San Luis und San Rafel hat diese verstorbene Ritualleiterin als übernatürlichen Hauptagenten. Beim *cho'chiman* hingegen ist es San Miguel. Dieser ist während Phase V jedoch neben Püreri Pachi ebenfalls als Botschafter (*mensajero*) anwesend. Püreri Pachi ist darüber hinaus eine Repräsentantin der Jungfrau Maria.

Das Aufstellen zum Empfang des *kashíri* erfolgt in zwei Reihen, wobei sich die Paare nach Geschlechtern getrennt jeweils nebeneinander aufstellen. Dieses „Paarprinzip“ wird auch bei der Waschung der Füße eingehalten, bei der sich der *ipukenak* und seine Frau abwechseln.

[203] Vgl.: Kapitel 6.1.

Lediglich in dieser Phase des *areruya*-Rituals konnte ich eine strikte Geschlechtertrennung beobachten. Frau und Mann müssen sich zum Tanzen jeweils wechselnd nacheinander aufreihen. Hierauf wurde besonderer Wert gelegt. So korrigierte eine Ritualteilnehmerin einmal die Postion von Cruz, die mir zuliebe am Ritual teilnahm, jedoch nicht über genügend Erfahrung des *areruya* verfügte. Nachdem sie sich hinter einer Frau eingereiht hatte, stellte sie ihren Neffen zwischen die beiden. Die Begründung ist, dass Frauen die Männer begleiten. Da es ihnen schwerer fällt, den *dapon* zu erhalten, ist die Berührung mit einem Mann von Vorteil, dem es leichter fallen soll. Die Frauen springen aus diesem Grund auch energischer, und ihr Emotionswechsel ist deutlicher zu sehen und zu hören.

Während der Waschung der Füße werden die ersten *aguinaldos* intoniert. In San Rafael de Kamoirán wässert Francisco Gómez den Fußboden ohne *aguinaldo*-Klänge.

Bei den *cho'chiman*-Ritualen wird weder der Boden gewässert noch *kashíri* gereicht. Püreri Pachi wird auch nicht als Hauptagentin erwartet, sondern San Miguel. Alle Rituale sind barfüßig aufzuführen. Die Säuberung des Bodens bzw. das Ausziehen der Schuhe und Strümpfe und die Waschung der Füße dienen beim *areruya* dem Abhalten von *makoi*. Beim *cho'chiman* hingegen reicht es, barfüßig zu tanzen. Der in den Phasen III und IV zu besprechende Fußaufschlag, der bei *areruya* genauso zu hören ist wie bei *cho'chiman*, dient ebenfalls dem Abhalten von *makoi*. Zum einen ist es der Klang und zum anderen das Aufstampfen selbst, was mit den gewaschenen nackten Füßen *makoi* vor dem Eintritt in die *cho'chi* aufhält.

Makoi bedeutet „hässlich“, „schlecht“ bzw. „böse“. Es gilt als Synonym für den „Teufel“ bzw. „Luzifer“, da ein Begriff im Pemon fehlt. Innerhalb der Ritualsprache fungiert der Ausdruck zur Beschreibung von „Sünde“. So ist im *cho'chiman* in Kavanayén (TB 26, 30, 32) bzw. in San Rafael de Kamoirán (TB 58) die Rede von den „Sünden der Welt“ (*pata makoi*), die San Miguel vertreibt. Im Abschlussgesang des *cho'chiman* in San Rafael (TB 70) heißt es, dass „während der Teufel überall ist, mein *dapon* nicht da sein sollte“, wobei *makoi* als Begriff für den „Teufel“ steht. Der analoge Begriff *örü* aus der Akawaiosprache wird im *cho'chiman* in Kavanayén

(TB 43), in San Rafael (TB 69) sowie im *areruya* in San Luis de Awarkay zur Beschreibung des „Bösen“ verwendet (TB 93, 99, 100).

Die Reinigung von Sünde wird demnach in Anlehnung an die christliche Mythologie[204] interpretiert, es fällt dieser Handlung jedoch eine andere Bedeutung zu. Sie ist notwendig, damit *makoi* bzw. *örü* (Akawaio) nicht den Erfolg des Rituals beeinträchtigen kann bzw. verhindert, dass sich der *dapon* einstellt. Die Anwesenheit von *makoi* ist einer virtuellen Gegenwelt zuzuordnen, die auch als Zwischenwelt bezeichnet werden kann, bei deren Vormacht die Ankunft der Agenten aus dem *wakü pata* verhindert wird.

Eine etymologische Ähnlichkeit zwischen *maikok* und *makoi* ist festzustellen, eine semantische Ähnlichkeit wird auf Nachfrage strikt abgelehnt. In der Darstellung von Butt Colson sind die *nopuerikok* (Sinfontes 1982:63ff.) zu finden, die als Bewohner einer Unterwelt kategorisiert wurden. Auch für diese Gruppe wurden eventuelle Beziehungen und Ähnlichkeiten mit *makoi* abgelehnt. Die Welt von *makoi* wird jedoch jener virtuellen Welt zugeordnet, die sich um und innerhalb des *serewarö*-Bereiches der *cho'chi* befindet. „Der Teufel ist unter uns“ ist die Aussage. Bei der Aufführung des Rituals besteht ein erhöhtes Potenzial seiner Anwesenheit. Eine Beziehung wird von den Ritualspezialisten mit dem Mythos der Bibel[205] hergestellt. Es geht um den Kampf zwischen San Miguel und Luzifer. Da San Miguel als Botschafter des Paradieses herabsteigen wird, ist es um so klarer, dass sein Gegenspieler nicht weit ist, was entsprechende Schutzmaßnahmen erfordert (Abb. 56).

[204] Es handelt sich um eine Analogie zur Waschung der Füße, so wie auch Jesus die Füße seiner Jünger wusch.

[205] Hier sind verschiedene christliche Publikationen zu nennen. Neben dem Kapitel zur Apokalypse sind es vor allem die Werke von Ellen White, die sich in dieser Vorstellungswelt des *areruya* wiederfinden. Diese sind in der Übersetzung der Bibel ins Akawaio von Kenswil und Cott (1940) zu finden. Eine genaue Analyse und Darstellung dieser Einflüsse ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Es sei jedoch bemerkt, dass sich in den Darstellungen auf die Dichotomie des Bösen (Teufel) und des Guten (Gott, Jesus usw.) konzentriert wird, was eines der grundlegenden ontologischen Konzepte der Sieben-Tage-Adventisten ist (vgl. White ca. 1900, Kenswil, Cott 1940).

6.6 Eröffnung - Phase II

Nach dem Intonieren der *aguinaldo pemon* beginnt die zweite Phase des Rituals mit den einzelnen Teilgesängen. Bei der Aufführung einiger *cho'chiman*-Rituale in Kavanayén ist diese Phase die eigentliche erste Phase, da die *aguinaldos* auch ausgelassen werden können.

Der Ritualleiter beginnt mit der Leitung und mit der Administration der Emotionen. Der Wechsel zur Feierlichkeit ist der Signal gebende Augenblick. Er intoniert zunächst recht leise. Es ist ein vorsichtiger Beginn, der zugleich auf sein Amt als Ritualleiter verweist, denn die schwache, traurig (*pekoi*) klingende Stimme schafft jene Ernsthaftigkeit, die es zu diesem Zeitpunkt einzuhalten gilt.

Für gewöhnlich beginnt der *ipukenak* allein zu singen, zumeist werden er oder sie von einer weiteren Frau begleitet. Am Ende der ersten Teilgesänge fallen die anderen Teilnehmenden nach und nach ein, wie in TB 46, 47 und 48 für den *cho'chiman* und in TB 71 und 72 für den *areruya* zu hören. Die Situation kann als ernsthaft und feierlich beschrieben werden. Gibt es während des Spielens und Singens der *aguinaldo pemon* noch Gespräche und unruhiges Ein- und Hinaustreten aus der *cho'chi*, bewegen sich die Partizipanten nun ruhiger. Gespräche werden beendet und die Aufmerksamkeit richtet sich zunehmend auf den *ipukenak.*

Zu dieser Phase kann auch die einsetzende Körperbewegung gezählt werden, die einer vorgeschriebenen Abfolge entspricht[206]. Denn während der *ipukenak* sich in der Periodenwiederholung zumeist des zweiten (TB 73 - *areruya*) bis vierten Teilgesanges (TB 49 - *cho'chiman*) befindet, beginnt er die typischen Schritte der Eröffnungsphase vorzutanzen, was von den in einer Reihe neben ihm aufgestellten Partizipanten synchron vollführt wird. Die Choreographie ist beim *areruya* genauso wie beim *cho'chiman* (Abb.42). Wie bei den Ritualbeschreibungen zu lesen, schreiten die Teilnehmenden einen Schritt mit dem rechten Fuß nach vorn, wobei

[206] Unter Tanz verstehe ich für die hier untersuchten Rituale eine von einer oder mehreren Personen synchron durchgeführte Körperbewegung im Raum, deren ritualisierte Repetitionen und Transformationen dem Emotionsmanagement unterstehen. Hiermit schließe ich mich der Definition von Kealiinohomoku (1972:387) an: „It is understood that dance is an affective mode of expression which requires both time and space. It employs motor behaviour in redundant pattern which linked to the definitive features of musicality.“

dieser Fuß auf den Boden stampft, und somit einen Akzent markiert. Das linke Bein wird unbetont nachgezogen, dann wird das rechte Bein nach hinten geführt und das Linke wiederum nachgezogen.

Dewa – der Faden

Im zweiten Teilgesang des *cho'chiman* in San Rafael (TB 47) ist die Rede von einem Faden, so heißt es: *uyapon yewa ikü'kö chichek kürai* (Jesus Christus, mach ein Band um meinen *dapon*). Auch wird *pata dewa* (der Faden der Welt) im *areruya* (TB 107) erwähnt.

Eine Interpretation ist, dass der *dapon* einer Person von einem solchen Band gehalten wird. Eine andere Meinung äußert Balbina, welche die Ansicht vertritt, dass das „Seil“ bzw. der „Faden“ (*dewa*/ *yewa*) dazu dient, dass die Teilnehmenden, wenn sie ihren *dapon* erhalten haben, zur Himmelstür hinauffahren können.

Diese Bedeutungszuordnung erinnert an das Heilungsritual des Schamanen, was Akúli Koch-Grünberg beschrieben hat. Hier trinkt der Schamane die Sud der Liane *kapeyenkumá(x)pe,* um ins Land der *mawariton* zu gelangen. Koch-Grünberg (1916:66) berichtet auch von der Schnur *karáualí*, die dem Schatten, also der Seele des Zauberarztes, als Leiter dient, um bei einer Heilung an ihr in die Höhe zu steigen, während der Körper auf der Erde bleibt.

Wieder gilt es, das beschriebene Missverständnis zwischen Pichiwön und den Missionaren zu erwähnen. Die christliche Lehre der anglikanischen Missionare beschrieb den „Weg zu Gott“ als „Lebensweg“, was von Pichiwön als ein realer Pfad bzw. als jener Faden verstanden wurde, den seine Seele entlang zu gehen hat, um zu Gott zu gelangen (Butt 1960:74). Es liegt auf der Hand, dass er auf seine Ausbildung als Schamane zurückgriff und dieses bekannte und funktionierende virtuelle Verbindungselement verwendete. Diese Form der Kontaktaufnahme tradierte sich demnach über verschiedene Propheten bzw. *ipukenaton* bis in die heutige Zeit.

6.7 Die „christlichen Geister“ - Phase III

Die dritte Phase ist durch eine typische Tanzbewegung gekennzeichnet (Abb.43,44). Auch festigt sich der Chorgesang.

In dieser Phase unterscheidet sich die Choreographie zwischen *areruya* und *cho'chiman*. Beim *areruya* (Abb.43) sind es 6 Schritte, die das Grundmuster definieren. Der rechte Fuß wird auf den Boden gestampft, was als Schritt 1 in Abb. 22 dargestellt ist. Der linke Fuß wird am rechten vorbeigeführt (Schritt 2, Abb.23). Schritt 3 ist die Wiederholung von Schritt 1, ein Aufstampfen mit dem rechten Fuß (Abb.24). Auch Schritt 4 (Abb.25) ist wie Schritt 2. Bei der dritten Akzentuierung (Schritt 5, Abb.26) mit dem rechten Fuß wird das Unterbein durch Veränderung der Fußstellung leicht zur Innenseite gewendet, damit bei Schritt 6 (Abb.27) das linke Bein hinter dem rechten vorbei geführt werden kann. Diese Choreographie setzt sich dann so fort.

Der *cho'chiman* ist „einfacher“, wie mir die Teilnehmenden des *areruya* versichern, zumindest was die Tanzschritte angeht. So handelt es sich um ein Voranschreiten (Abb.44), wobei mit dem rechten Fuß auf den Boden der *cho'chi* aufgestampft wird. Das Auftreffen des linken Fußes auf den Boden bleibt unbetont.

Beim *areruya* tanzen die Partizipanten hintereinander, seitlich leicht versetzt, da die *cho'chi* rund bzw. oval ist. Mit der rechten Hand hakt man sich beim Vorgänger unter (Abb.22-27).

Tanzbewegung und Gesang dienen dem Herbeirufen der *mensajeros* (Boten). Hier zeigen sich Analogien zum Heilungsritual sowie zu den nicht mehr praktizierten Tanzgesängen des *parishara*.

Die Schamanen wurden zum *ipukenak* im Sinne eines Propheten und Ritualleiters. Sie riefen mittels ihrer erhaltenen Gebete gemeinsam mit den Partizipanten die „christlichen Geister“ herbei, die den *dapon* jedes einzelnen überbringen. Sie wurden ebenso wie die Tiere herbeigerufen, da ihr Tanzgesang aufgeführt wird, so wie es beim *parishara* festzustellen ist.

Das verbindende Element der Sinneswahrnehmung ist auch bei diesen Ritualen das „Hören“. Das Sehen ist zweitrangig. So gibt es zwar Berichte, dass einige

Partizipanten z. B. San Miguel sehen würden, es spielt für das Gelingen des Rituals jedoch keine entscheidende Rolle.

In Phase III werden die „christlichen Geister“ demnach durch ihren Tanz und ihre Gesänge herbeigerufen, welche die Propheten im Traum von ihnen bekamen und nach wie vor bekommen. Sie pflegen den Kontakt zu den jeweiligen übernatürlichen Agenten auch weiterhin im Traum, wie das Beispiel der Traumbeschreibung und Interpretation im Vorfeld des *cho'chiman* in San Rafael zeigte.

6.7.1 Die übernatürliche Agentur

Wie aus den Traumperformanzen der Propheten zu entnehmen, ist ein virtueller Raum das „Land der christlichen Geister“. Hierzu zählen das Paradies (*wakü pata*) sowie der Bereich vor dem Paradies, der als Himmelstür (*kak müna'ta*) bezeichnet wird (Abb.56). Hier befinden sich der Sitz der übernatürlichen Vermittler und der *dapon* eines jeden *orekok*, ob in irdischer oder überirdischer Seinsform. In den Ritualtexten ist eine Abgrenzung zwischen *orekok* als überirdische Institution und dem *orekok* als irdischen Vertreter auszumachen.

Ähnlich den parishara-Texten können die Kommunikationswege und die verwendeten Synonyme veranschaulicht werden (Tab. 3[207]).

In den Teilgesängen TB 18, 28, 29, 38, 39, 43, 50, 51, 54 (20), 56_II (25_II), 59_I_III_IV (33_I_III_IV) und 64 des *cho'chiman* sowie in den TB 73, 75, 95, 98 und 105 des *areruya* wird der Ausdruck „*orekok*“ bzw. „*orekoton*“ selbst referenziell verwendet. Die Vertreter des Überirdischen werden mit diesem Begriff in den TB 33_II, 42, 53 und 59_II angesprochen.

Weitere Synonyme für die Eigenbezeichnung der Teilnehmenden sind *tuariton* (die Armen) und *uwi* (älterer Bruder). Als *tuariton* bezeichnen sich die Partizipanten in

[207] In Tabelle 3 sind die Teilgesänge nach ihrer Kommunikationsrichtung kategorisiert. Spalte 2 zeigt die Ansprache des Ritualleiters an die irdischen Ritualteilnehmenden. In Spalte 3 sind die Teilgesänge aufgeführt, bei denen die irdischen *orekoton* sich selbst direkt ansprechen. Spalte 4 beinhaltet alle Gesänge, bei denen die irdischen Partizipanten mit der übernatürliche Agentur in Kontakt treten und Spalte 5 veranschaulicht die Teilgesänge der Ansprache der irdischen Partizipanten an den *dapon*.

ihrer Rolle als Fürbittende. Sie singen im *cho'chiman* TB 62_1: „*Tuariton anunse San Miguel (u)yenöpök man*“ (Es kommt San Miguel, um die Armen mitzunehmen) und im *aguinaldo pemon* (TB 12_2): „*tuariton piak iyesak Jesús*“ (Jesus kam zu den Armen). Als *uwi* im Sinne von „Glaubensbruder“ sprechen sich die irdischen *orekoton* im *areruya* in den Teilgesängen TB 91 und 93 an.

In dieser Phase ist eine Zweiteilung der Perspektive sinnvoll, ähnlich wie Koch-Grünberg es für das Heilungsritual beschreibt. Den Textreferenzen sind die Anrufungen direkt zu entnehmen. Diese können, wie gesagt, als „perlokutive Aussagen“ im Sinne Austins (1962) gesehen werden. So haben diese Aussagen die Absicht, die *mensajeros* (Boten) anzurufen, damit sie aus dem *wakü pata* bzw. *kak müna'ta* in die *cho'chi* herunterkommen.

Für das Ritual von Interesse ist die Vorstellung des Erscheinens der übernatürlichen Agenten, die von Gott als hierarchisch am höchsten gestellten Vertreter dieser Agentur gesandt werden. Gott selbst wird häufig besungen. So wird der spanische Terminus *Dios* (Gott) in den Teilgesängen des *cho'chiman* TB 17, 18, 23, 35, 37, 38, 41, 49 und 68, im *areruya* im TB 72, 75, 78, 103 und im *aguinaldo pemon* im TB 1b dafür verwendet. Als Synonym wird der Ausdruck *weyumanin* (Erleuchter) in den Anfangsgesängen des *areruya* TB 71_I gesungen. Der Ausdruck *papa*, der ebenfalls aus der spanischen Sprache übernommen wurde, ist auch in diesem Anfangsgesang präsent (TB 71_IV_I_5 und TB 71_IV_II_7).

Der Begriff des „Meisters“ als Synonym für den übernatürlichen Agenten ist in der Form von *uyepuru* (mein Meister) im *aguinaldo pemon* TB 1 und als *adepurukon* (euer Meister) im *areruya* TB 95 zu hören. In TB 35 wird *inna yun* (unser Vater) verwendet.

Die überirdischen Agenten sind die aus der christlichen Mythologie appropriierten Erzengel, u. a. San Miguel, San Rafael bzw. Heiligen, wie San Francisco de Asís, San Pedro sowie die Hauptagenten Jesus und Gott.

San Miguel ist der Hauptritualagent im *cho'chiman*. Bezug auf ihn wird in den Teilgesängen TB 20, 23, 25, 26, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 54. 55, 56, 58, 59 und 62 genommen. Er spielt jedoch auch im *areruya* eine Rolle, wie in den Texten der Teilgesänge TB 73, 74, 83, 99, 102, 103, 104, 105 und 106 zu hören ist.

Einer der wichtigsten Vertreter der überirdischen Agentur ist Jesus. Für ihn finden sich verschiedene Namen bzw. Synonyme. Als *Jesús* in Anlehnung an die spanische Sprache wird er im *cho'chiman* in TB 31, 35, 36, 38, 40, 44, 48, 53, 61 und 65 gerufen, im *areruya* in TB 85, 96, 98, 101, 106 und 108 sowie in den *aguinaldo pemon* im TB 2, 4, 5, 6, 8, 11, 12 und 14. Das Synonym *Jesukristo* (Jesus Christus) ist im *cho'chiman* im TB 15, 24, 31, 35 und 60, im *areruya* im TB 95 sowie im *aguinaldo pemon* im TB 1a und 13 präsent.

Die Bezeichnung *kristo* (Christus) ist in dem Teilgesang TB 45 im *cho'chiman* und im TB 3 eines *aguinaldo pemon* enthalten. Auch ist *uwi* (älterer Bruder) nicht nur eine selbst referenzielle Benennung der am Ritual Teilnehmenden, sondern auch ein Synonym für *Jesús*, zu hören im TB 19, 21 für das *cho'chiman*-Ritual und im TB 79, 90, 91 und 93 für das *areruya*-Ritual. Mit dem Ausdruck *uwi kristo* (Bruder Christus) wird der Ritualagent im *areruya* TB 97 angesprochen. Der Begriff für den jüngeren Bruder „*uyakon"* findet sich im *aguinaldo pemon* TB 2a. Die Beziehung zur christlichen Mythologie hinsichtlich der Aussage Jesus Christus sei der Sohn Gottes, ist aus dem Text der *aguinaldo pemon* TB 13 abzuleiten. Hier wird Jesus Christus nur als *müre* besungen, während in den *aguinaldo pemon* TB 9 und 12 sich der Ausdruck *müre Jesús* findet. Als *inna ruy* (unser älterer Bruder) wird Jesus im *cho'chiman* TB 35 und im *areruya* TB 83 benannt. Nur der Terminus *ruy* wird im *areruya* TB 83 sowie im *aguinaldo pemon* TB 5 und 6 gesungen. Von *ruy Jesús* ist im *aguinaldo pemon* TB 14 die Rede. Ein weiteres Synonym ist die direkt aus dem Spanischen entnommene Form *niño Jesús* (Jesuskind), welche in den Teilgesängen TB 16 und 17 des *cho'chiman* intoniert wird. Ein weiteres Syntagma, das der spanischen Sprache entlehnt ist, lautet *Santo Jesús,* welches den Teil einer Verszeile im *aguinaldo pemon* (TB 1b) generiert. Ähnlich wie die Partizipanten sich als *tuariton* (die Armen) selbst bezeichnen, wird Jesus auch als *aiko* (Armer) angesungen, was in den recht ähnlichen Teilgesängen TB 44 und 48 zu hören ist.

San Pedro[208] ist ein Ritualagent, der nur einmal im Teilgesang 7 (TB 77) des *areruya* erwähnt wird. Er verwaltet den „Schlüssel" und damit den Zugang zum *kak müna'ta* (der Himmelstür). Wie in den Traumdarstellungen zu lesen, gelangten

[208] In der christlichen Mythologie des Abendlandes (Bibel) erhielt Sankt Petrus (San Pedro) den Schlüssel von Jesus (Matthäus Evangelium 16,18-19).

Abel und Pichiwön nie bis ins Paradies vor, sondern nur bis zur Himmelstür, dem Eingang der Welt der „christlichen Geister“.

Nur in wenigen Diskursen ist die Rede vom Eintreten durch die Himmelstür. In das Paradies selbst wird in der Regel nicht eingetreten. Dennoch ist in Phase IV das Licht (*auka*), welches aus dem Paradies (*wakü pata*) scheint, zu sehen.

San Rafael wird in den Texten des *cho'chiman* anlässlich des Patronatsfests im Oktober 2007 angesungen (TB 2a, 50, 52). Der Bezug zu kirchlichen Feiertagen findet sich auch in Kavanayén. Das Thema „Weihnachten“ wird im Teilgesang TB 38 besungen. Bereits Thomas (1976:23) hatte festgestellt, dass an Feiertagen das Potenzial der Anwesenheit von übernatürlichen Agenten besonders hoch ist. So war Lucencia der Erzengel San Miguel am Feiertag der Immaculada Concepción (8.12.1971) erschienen.

Der Ritualagent San Francisco de Asís wurde während der Rituale nicht direkt um Erscheinen gebeten. Der *aguinaldo pemon* TB 10, der während der *misa de aguinaldos* intoniert wurde, soll jedoch von Ramón stammen. Der Gesang ist laut Interpretation von Antonio in Kontakt mit der übernatürlichen Agentur entstanden. Gerade dieser Prophet hatte aufgrund seines neueren Kontaktes mit diesem Agenten Interesse am Erlernen dieser Lieder. Dies steht auch im Zusammenhang mit seiner Erklärung, am Missionsort des Franziskanerordens ein höheres Potential hinsichtlich der Kontaktaufnahme mit San Francisco de Asís anzutreffen. Im gleichen *aguinaldo pemon* TB 10 wird auch Santa Clara de Asís besungen, was den Einfluss der Kapuzinermission im Hinblick auf die Formen der Aneignung und Interpretation verdeutlicht.

Neben den Agenten aus dem Kontext der christlichen Mythologie befinden sich im *wakü pata* auch die Seelen der verstorbenen Ritualleiter bzw. Propheten, wie Püreri Pachi, Tarikiran oder Auka, die in Phase III angesungen und um Erscheinen gebeten werden. Es sind jene Ritualleiter und Propheten, die Butt (1960) als Protagonisten zur Entstehung des *areruya*-Rituals vorgestellt hatte.

Da sich diese *ipukenaton* symbolische Namen gegeben haben, ist die Bedeutungszuordnung dieser Begriffe entsprechend vielfach. Wie bereits aus den Ritualbeschreibungen zu entnehmen, werden heute die einzelnen Rituale auch nach

diesen Agenten benannt. Wie in Kapitel 5.2.1 bereits besprochen, wird das *areruya*-Ritual in San Luis de Awarkay mit Tarikiran bezeichnet. In San Rafael de Kamoirán heißt es Püreri Pachi (Kapitel 5.2.2). Der *cho'chiman* in Kavanayén und San Rafael hingegen hat zwar San Miguel als Hauptritualagenten. Eine Extrabezeichnung nach einem verstorbenem Ritualleiter wird aber nicht vorgenommen.

Die verstorbenen *ipukenaton* Püreri Pachi, Tarikiran und Auka sind in der Literatur bei Butt (1960) bzw. Butt Colson (1985) zu finden. Sie waren in dieser Region aktiv und haben ihre Kompositionen an diesen Orten den Nachfahren überlassen. An Auka konnte sich auch noch ein älterer *orekoton* erinnern. Der im Jahre 2006 bereits sehr alte Augusto berichtete immer wieder vom *ipukenak* Auka, der auch ein großer „capitán“ seiner Zeit war. Heute spielt in San Rafael de Kamoirán vor allem seine Voraussage eine Rolle, dass eines Tages ein schwarzer Streifen durch die Sabana gehen würde. Gemeint war die Asphaltstraße, die in den 80-er Jahren des 20. Jahrhunderts erbaut wurde und Venezuela mit Brasilien verbindet. In den heutigen Diskursen wird erwähnt, dass diese Voraussage in Verbindung mit dem bevorstehendem „Ende der Welt“ zu sehen ist. Der besseren Verkehrsanbindung ist in den Augen der Einwohner von San Rafael ein vermehrtes Auftreten von Kriminalität, Gewalt und Verwahrlosung geschuldet, welche die venezolanische Gesellschaft in das Gebiet der Pemón bringt, ein Grund dafür, warum diese Gemeinde sich vehement gegen Technik ausspricht und auf Einhaltung der regelmäßigen *orekoton*-Rituale besteht.

Auch Püreri Pachi formulierte eine offene Abgrenzung gegenüber der venezolanischen Gesellschaft vor allem gegen die christlichen Kirchen der katholischen und adventistischen Missionen (Kapitel 6.1). Heute werden von den indigenen Vertretern, die der adventistischen Konfession zugehörig sind, diese Rituale respektiert, jedoch nicht praktiziert. Während des *cho'chiman* anlässlich des Patronatsfestes in San Rafael de Kamoirán waren auch Vertreter der Adventistengemeinde Pürima aus Guyana anwesend, die jedoch nicht teilnahmen. Püreri Pachi wird in den Teilgesängen TB 71_I, 80 und 81 im *areruya* direkt angerufen. In diesem Ritual ist es der alleinige Term „Püreri“ohne den Zusatz „Pachi“, der in den TB 71_II_III_IV, 107 und 109 zu hören ist.

Dem Signifikant „Püreri Pachi“ sind wiederum zwei Signifikate zuzuordnen. So ist damit die verstorbene Ritualleiterin gemeint, die jedoch auch mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht wird, welche ebenfalls das *wakü pata* bewohnt. Während im *cho'chiman* TB 35 *La Virgen Maria* (die Jungfrau Maria) direkt angesungen wird, ebenso im *aguinaldo pemon* TB 13 *inna dan maria* (unsere Mutter Maria), ist ein Synonym im *areruya* nicht zu finden. Im *cho'chiman* (TB 19, 21, 67) hingegen wird *mama* angesungen, die eine Repräsentation der Jungfrau Maria ist.

Tarikiran[209] hatte ebenfalls den Namen Incherú (Engel), besprochen bereits in den Ausführungen zur Entstehung des *areruya*. Einen Bezug innerhalb der Texte des *areruya* ist in TB 94 herzustellen. Hier heißt es: „*Tarikiran setai!“* (Ich hörte Tarikiran!). Der Begriff *incheru* (der Engel) ist im *areruya* in den TB 79, 91, 93 und 96, im *cho'chiman* in den TB 33, 42, 48, 59 und 63 und im *aguinaldo pemon* im TB 2a zu hören. Der Plural *incheruton* (die Engel) ist im *aguinaldo pemon* TB 12 Teil des Textes.

Eine Beziehung zum verstorbenen *ipukenak* Auka kann nicht immer nachgewiesen werden. Bei der Nachfrage zur Bedeutung von *auka* wurde eine solche Möglichkeit nicht ausgeschlossen. Die Texte selbst verweisen jedoch eher auf eine Bedeutungszuordnung im Sinne des „Lichtes“. Das wird im folgenden Kapitel besprochen.

6.7.2 Das Anrufen der Boten (*mensajeros*)

Alle erwähnten übernatürlichen Agenten sind Boten (*mensajeros*[210]) Gottes. Sie überbringen den *dapon* jedes einzelnen und damit das Wort Gottes.

Analog zum Heilungsritual des Schamanen in der zweiten Phase lässt sich auch bei den *orekoton*-Ritualen der Begriff *utö* ausmachen. Wie im *cho'chiman*-Teilgesang TB 17 zu hören, wird der *mensajero* direkt angesprochen, den *dapon* Gottes

[209] Wie in Kapitel 6.3. beschrieben, bedeutet der Name auch Radio bzw. Funk. Die *cho'chi* in Kavanayen trägt auch diese Bezeichnung.

[210] Der aus der spanischen Sprache verwendete Begriff *mensajero* (Bote) ist im Text des Teilgesangs in den TB 33 bzw. 59 zu finden.

herunter zu bringen: *Dios dapon tenutöik inna ipüremak!* (Hol den *dapon* Gottes, bete für uns!). Auch im Teilgesang TB 25 bzw. 56 ist dieselbe sprachliche Funktion festzustellen, so singen die Partizipanten: *Airörö pata wechi pök. Adapon enu'tök San Miguel!* (Es nähert sich das Ende der Welt. Lass deinen *dapon* herunter, San Miguel!) und in TB 27: *Nutöi icho'chi maimu.* (Es kam das Wort der Kirche herunter.)

Im *areruya*-Teilgesang TB 73_1 heißt es: „*San Miguel maimu u'tön pök man sabado da'tai*“ (Das Wort San Miguels kommt samstags) und in dem TB 90_2: „*Wei utönpök man uwiko*“ (Der Tag, an dem mein Bruder herab kommt). In beiden Teilgesängen wird Bezug auf das Erscheinen bzw. Herunterkommen von San Miguel bzw. Jesus (Bruder) genommen. Der Wochentag Samstag verweist sogar auf den Zeitpunkt der Ritualausführung. Im TB 83_1 wird die Form des „Herabbringens“ in einer Frage an San Miguel gerichtet: *Wakü ke umaimu enu'tö'pöuya inna ruy San Miguel?* (San Miguel, mein Bruder, brachtest du mein Wort mit dem Guten herunter?). Das Wort San Miguels ist hier gleichzusetzen mit dem *dapon* des Teilnehmenden, was im Kapitel 6.8.5 eingehender besprochen wird. Es ist keine direkte Ansprache an den übernatürlichen Agenten.

So wie das Syntagma des Teilgesangs TB 27: *Nutöi icho'chi maimu* (Es kam das Wort der Kirche herunter) verweist das verwendete Präteritum auf die Form der Reflexivität. So hat der Text keine handelnde Funktion im Sinne eines perlokutionären Zieles, dass der entsprechende *mensajero* die Gesänge hört und aus diesem Grund herbeieilt, wie es bei den anderen Gesängen zu interpretieren ist. Diese Textzeilen sind als Verknüpfung zu den indigenen Diskursen über das Ritual zu deuten. So kam bei den Arekuna und Kamarakoto das „Wort“ und eben nicht die „Schrift“ wie bei den Akawaio, was auch als Abgrenzung zu lesen ist.

6.7.3 Im Land der „christlichen Geister“ - Phase IV

Eingeleitet wird die Phase IV durch das „Springen“. Die meisten Teilnehmenden lösen nun die bestehende Tanzformation auf. Beim *cho'chiman* tanzen diejenigen zu zweit nebeneinander wie gewohnt weiter, die nicht ihren *dapon* erfahren wollen oder können. Beim *areruya* wird die Tanzformation der Reihe aufgelöst. Wer nicht springt, wechselt in die Choreographie des nebeneinander untergehakt Schreitens, wie beim *cho'chiman*. Die Mehrzahl der Teilnehmenden beginnt zu springen (Abb.45). Was von außen betrachtet von mir als Trancezustand bezeichnet wird, ist der Augenblick des Erhaltens des *dapon*. Die Partizipanten springen, da sie nun weiter in die virtuelle Welt des *kak müna'ta* vordringen, das heißt, sie befinden sich kurz vor der Himmelstür und können das Paradies wahrnehmen.
Zunächst wird die Bewegung entgegen dem Uhrzeigersinn fortgesetzt. Es wird dabei vom rechten Fuß abgesprungen, dann vom linken und auf beiden Füßen gelandet. Eine andere Art zu springen besteht darin, von einem Fuß abzuspringen und auf beiden zu landen, was wechselseitig stattfindet. Beim Abspringen und Landen wird mit dem Fuß auf den Boden gestampft, was einen akzentuierenden Klang erzeugt.

6.7.4 Das Eintreffen der Boten

Das Wechseln der Choreographie ist ein Index für das Eintreffen der Boten (*mensajeros*). Sie kommen in der Regel nacheinander, wie auch beim Ritual der Heilungszeremonie. Alle Türen und Fenster müssen jetzt geschlossen sein, damit sich das Potenzial ihrer Anwesenheit erhöht.
In den Ritualtexten von *areruya*, *cho'chiman* und *aguinaldo pemon* verweist das Verb *yepü* (ankommen) auf diese Aktion. Eine Beziehung mit den Texten des *parishara* ist hier zu erkennen. So heißt es z. B. in TB 116_2: „*iwoto pe uyepü*“ (Ich kam wie die Jagdbeute) oder in TB 116_3: „*wayura pe uyepü*“ (Ich kam wie der Tapir). Während beim Anlocken der Tiere das Wort *pe* eine Gleichstellung mit dem

angerufenen Tier impliziert und somit ein Verweis auf die Herkunft der Gesänge bedeutet, wird bei den *orekoton*-Ritualen festgestellt, welcher „Geist“ bzw. welcher übernatürliche Agent während des Rituals anwesend ist und welche Aufgabe ihm zufällt.

Wieder ist es der *aguinaldo pemon,* der zur Eröffnung des *areruya*-Rituals in San Luis de Awarkay gesungen wurde, der nicht nur auf die Meta-Botschaft des gesamten Rituals verweist. Die Textzeile TB 1_1: „*uyepuru dekaton eseru yepü*“ (Es kommt die Geschichte der Seele meines Meisters) zeigt ebenso den Bezug zu dieser Phase. Denn die „Geschichte der Seele Gottes“ ist das Licht (*auka*), was zugleich das Wort (*maimu*) und die Bibel (*kareta*) sind. Dieses Licht bzw. Wort ist auch in Beziehung zum *dapon* zu sehen. Denn nur, wenn sich der *dapon* einstellt, sieht man das Licht bzw. erhält das Wort. Dieses Licht verändert (*koneka*) respektive „transformiert“ diejenigen Partizipanten, die diese Phase in der Art durchlaufen. Die am Ritual Teilnehmenden erfahren diese Veränderung am Ort vor dem Paradies (*wakü pata*), der Himmelstür (*kak müna'ta*).

Die Boten gehen über den Weg, den die Propheten beschreiben und der mit dem Ausdruck *dewa* (der Faden) in den *orekoton*-Ritualen belegt ist. Im *aguinaldo pemon* TB 14_3_4 ist zu hören: „*wakü adei'ma rö hermano Jesús, Arcángeles da'rö auyepü dau.* “ (Dein Weg ist gut, Bruder Jesus, um mit den Erzengeln zu kommen). Es ist der Weg, den einst Pichiwön und Abel das erste Mal beschritten haben müssen, um ins Paradies vorzudringen. Er wird heute von den Boten beschritten, um den *dapon* jedes einzelnen Teilnehmenden herabzubringen, so sie gerufen werden.

Das Eintreffen der verschiedenen Boten kommt in den Texten der Teilgesänge zum Ausdruck. Im TB 12 ist zu hören: „*Tuaritón piak iyesak Jesús“* (Jesus kam zu den Armen). Da dieser Ausspruch in der Vergangenheitsform gesungen wird, ist dies eher ein Bezug auf die christliche Mythologie des Abendlandes. Diese Verszeile kann aber auch im Zusammenhang mit dem besagtem Ankommen gesehen werden, da die Bezeichnung „die Armen“ auch ein Synonym für die irdischen *orekoton* ist. Sehr viel eindeutiger wird es im *cho'chiman* TB 15_1: „*Jesukristo (u)yepü cho'chi tau*“ (Jesus Christus kommt in die Kirche), im TB 28_5: „*Wakü (u)ye'nöpök man.*

Jesús (u)ye'nöpök man orekok“ (Es kommt das Beste. Jesus kommt, *orekok*), oder in den Teilgesängen des *areruya*. Die Verszeile TB 95_II_3 besagt: „*Jesus Kristo (u)ye'nö'pök man orekok*“ (Jesus Christus kommt, *orekok*). Einen ähnlichen Bezug weist die erste Strophe des Teilgesanges TB 96_I auf: “*Teepüremasan pök rö, auchin pe Jesús (u)*yepü“ (Über die, die beten, kommt Jesus froh) genauso wie die zweite Strophe des TB 96_II: „*Incherüton da'rö, auchin pe Jesús (u)yepü*“ (Mit den Engeln kommt Jesus froh).

Die Aussage, dass Glauben immer auch mit Zweifeln verbunden ist (Severi 2002:26), zeigt sich anhand der Form des Teilgesanges *cho'chiman* TB 19. So werden die Fragen gestellt (TB 19_1): *Ök da'tai kin mama yepü?* (Wann kommt Mama?), im TB 19_2: „*Lune da'tai nak mama yepü?*“ (Kommt meine Mutter am Montag?), in dem TB 19_3: „*Ök da'tai kin uwi yepü?*“ (Wann kommt mein Bruder?) und im TB 19_4: „*Lune da'tai nak uwi yepü?*“ (Kommt mein Bruder am Montag?). Die Angabe für den Wochentag „Montag“ konnte nicht geklärt werden. Eventuell wurde in vergangenen Zeiten das *cho'chiman*-Ritual montags aufgeführt. Aussagen hierzu konnte mir leider niemand geben. Davon unabhängig ist es nicht unbedingt folgerichtig, dass die Frage bereits die richtige Antwort enthält. Wichtiger ist die Voraussicht, dass *mama* (Jungfrau Maria) und *uwi* (Jesus Christus) erscheinen werden. Diese Frage und der damit verbundene Zweifel wird im Teilgesang TB 21 geklärt. Unabhängig von einer Zeitangabe wird die Bestätigung ausgesprochen, TB 21_1: „*Mama yenöpök man, uwi yenöpök man*“ (Die Jungfrau Maria kommt an, Jesus kommt an). Auch San Miguel kommt herunter zu den irdischen *orekoton*, wie der Bezug im TB 55_1 zeigt: „*San Miguel maimu (u)yepü tüwayi etunpapök man*“ (Das Wort San Miguels kommt, gespielt auf seinem Instrument).

6.7.5 Der Sitz - *dapon*

Die Boten überbringen den *dapon*. Denn nur die Teilnehmenden, die ihren *dapon* erhalten, können sich wandeln (*koneka*) und die Botschaft (*maimu*) erhalten.
In den Texten wird auch direkt auf die Übergabe des *dapon* und die damit in Zusammenhang stehenden Charakteristika und Referenzen durch die Boten zum Ausdruck gebracht. Unter Leitung des *ipukenak* singen die Partizipanten im Teilgesang des cho'chiman TB 52: "*San Rafael api'pai man, cho'chiyito dapon pe.*" (Wir empfangen San Rafael, wie den *dapon* unserer Kirche) und im Teilgesang TB 20_1 bzw. 54_1: „*Adapon nonkapök man San Miguel.*" (San Miguel überlässt dir deinen *dapon*).
Die Bezeichnung *dapon* oder auch *aponok* (Thomas 1976) entspricht dem spanischen Begriff von "trono" (deutsch: Sitz, Thron) oder "banco" (deutsch: "Bank"). Alle Lebewesen, übernatürliche Agenten bzw. Entitäten sowie Gegenstände in allen Realitäten besitzen einen *dapon*, was jedoch nicht mit Seele (*yekaton/ yaukaru*) gleichzusetzen ist. Armellada und Salazar (2007:41) schlagen den Begriff der "Essenz" vor.
Meines Erachtens ist der Begriff im Sinne von „Basis" zu betrachten. Es ist eines der meist gesungenen Wörter innerhalb aller *orekoton*-Gesänge[211]. Aber auch im *parishara* (TB 116) wird vom *dapon* des *kewei* gesprochen. Hier ist der Gegenstand benannt, der gerade gefertigt wird. Denn es kann nur der Tanzstab *warunka* gemeint sein, der die „Basis" der daran befestigten Reihenrassel *kewei* ist[212].
Die Beziehung zwischen einer Person und ihrem *dapon* ist aus zwei Perspektiven zu betrachten. So ist der *dapon* immer auch der Sitz (vgl. TB 115), das heißt, es ist der Ort, an dem man sich aufhält. Wenn man seinen Ort wechselt, was aufgrund der hohen Mobilität häufig vorkommt, dann gilt es am nächsten Ort „anzukommen" (*yepü*). Dieses Ankommen impliziert in der Alltagssprache auch ein „Verweilen". Das heißt, der Gastgeber holt eine Bank (*dapon*) oder einen Stuhl (*aponok*), damit der sich in Bewegung befundene Körper und dessen Seele „ankommen", das Herz

[211] Vgl. Gesangstexte in Anhang 2: *cho'chiman* - TB 18, 21, 24, 26, 35, 48, 51, 53, 55, 57, 68, 69; *areruya* - TB 73, 82, 88, 89, 99, 101, 109, 110, 111.
[212] Vgl.: Kapitel 4.1. zur Performanz des *parishara*.

sich beruhigt beziehungsweise stärkt. Eine allzu hektische Bewegung, etwa noch in derselben Nacht eine Reise fortzusetzen, gilt auch hinsichtlich des Ortswechsels als gefährlich, unabhängig von der Gefahr umherschweifender *kanaimaton*.

In diesem Zusammenhang könnte auch die Bezeichnung *chimitin* als Synonym für das *cho'chiman*-Ritual betrachtet werden. So brachte man seine Bank (*dapon*) oder seinen Stuhl (*aponok*) immer zum *mitin* (abgeleitet von engl.: meeting) mit. Bei diesen Treffen wurden die Probleme des Dorfes besprochen. Die Appropriation christlicher abendländischer Vorstellungswelten und Begriffe kann neben den Charakteristika der Funktionsweise des *murei* im Heilungsritual des Schamanen zum Bedeutungswechsel geführt haben. Hier diente, wie im Kapitel 3 zum Heilungsritual besprochen, die Bank zur Ortung für die gerufenen Geister.

Festzuhalten ist, dass jeder Ort (*pata*) auch der Sitz (*aponok*) oder die Bank (*dapon*) einer Person oder eines Lebewesens sein kann. Das kann die Hängematte genauso sein wie das Wohnhaus der Familie.

Die zweite Perspektive ist die Verwendung des Begriffes *dapon* innerhalb der *orekoton*-Rituale. Hier ist, wie in Abbildung 56 zu sehen, der *dapon* eines jeden Teilnehmenden im *wakü pata* (Paradies).

Es ist der Platz einer Seele in ihrem *dapon,* die nach dem Ablegen der menschlichen Hülle im *wakü pata* ist, wo die Person ankommt und „verweilen“ kann.

Der Sitz des Herzens (*yewan nepö*) ist der Bauch (*yewan*), der Sitz der Seele (*yekaton*/ *yaukaru*) ist das Herz. Um das Herz zu stärken, muss dieses Ritual vollführt werden. Denn mit einem „starken“ Herzen können weder *maikok*, *mawarí* noch *kanaíma* den Personen etwas anhaben, da man gegen das „Erschrecken“ immun wird.

Diese Stärkung ist möglich, wenn die Seele zuvor auf ihre übernatürliche Basis trifft. Demnach wird das Herz umso stärker, je öfter der Kontakt ins *wakü pata* hergestellt wird. Das Pflegen des Kontakts mit der übernatürlichen Agentur erhöht dadurch die Möglichkeit gerettet zu werden, um vor dem „Ende der Welt“ in Sicherheit zu sein.

Zu beachten ist ein kleiner, aber recht bedeutender Unterschied zwischen dem Ablegen der menschlichen Hülle im Sinne von „Sterben“ und dem Erhalt des *dapon* im Ritual.

Alle „christlichen Geister“ besitzen einen *dapon*. So hat Gott, wie jeder *orekoton* auch, einen *dapon.* Hier spielt sicherlich die abendländische Vorstellung vom „Thron Gottes“ mit hinein[213]. Laut Offenbarung (Neues Testament, Kapitel 3-5) durchschritt Johannes die offen stehende Himmelstür. Abel, Pichiwön und alle nachfolgenden Propheten der *orekoton*-Gemeinde tun dies nicht. Ihnen ist die Tür zum Teil verschlossen bzw. sie ist nur leicht geöffnet. Der Zutritt wird ihnen in der Regel versagt. Demnach befinden sich auch die Teilnehmenden, die sich in Trance getanzt und gesungen haben, im virtuellen Raum vor dem Paradies, also der Himmelstür. Der Bote wird gebraucht, da die sich zwischen den Räumen bewegende Seele eines *orekoton* nicht ins Paradies und somit zu seinem *dapon* vordringen kann. Er übernimmt demnach die Position und Funktion der ehemaligen Hilfsgeister des Schamanen.

Die Teilnehmenden singen im *cho'chiman* TB 17_I_1: *„Dios dapon tenutöik inna ipüremak.“* (Hol den *dapon* Gottes, bete für uns.). Diese Formulierung spricht zunächst den *dapon* von Gott an. Sie steht aber auch als ein Synonym für das Paradies (*wakü pata*) bzw. die Himmelstür (*kak müna'ta*). So ist in der zweiten Zeile (TB 17_II_3) des gleichen Teilgesanges zu hören: „*Dios dapon pona kanunkö Niño Jesús!*“ (Jesuskind, nimm mich mit zum *dapon* Gottes!). Im Teilgesang TB 23_I des *cho'chiman* heißt es: „*Dios dapon pona inna etöse San Miguel da'rö.*“ (Wir werden mit San Miguel zum *dapon* Gottes gehen.)

Wenn die Boten den *dapon* überbracht haben, kann die Seele der Partizipanten sich zur Himmelstür bewegen. Von dort wird ein Blick ins Paradies gewährt, was als *auka* beschrieben wird. Um an diesen virtuellen Ort zu gelangen, werden die Seelen mit ihrem *dapon* von den Boten „hinauf“ in Richtung Paradies begleitet.

---

[213] Im Rahmen dieser Arbeit kann auf Auslegungen und Interpretationen der Bibel nicht weiter eingegangen werden. Die Offenbarung des Johannes ist jedoch den meisten *orekoton* bekannt, wird aber als Ergänzung bzw. als Gleichnis ihrer Vorstellungswelt betrachtet. Demnach hat Gott einen Thron, um den 24 weitere Throne mit den 24 Ältesten stehen. Auch ist die Rede von sieben Fackeln, die vor dem Thron Gottes standen und als die sieben Geister Gottes gesehen werden. (Bibel, Neues Testament, Offenbarung, Kap. 4)

6.7.6 Die Erscheinung des Lichtes - *auka*

Die Partizipanten setzen das „Springen“ fort. Je mehr sich ihre Seele mittels *dapon* in das *kak müna'ta* und somit in die Nähe des *wakü pata* bewegt, je deutlicher ändert sich die Tanzrichtung. Das Feld um den Altar in der *cho'chi* gewinnt nun an Bedeutung. Dieser steht symbolisch für die Interaktion mit dem Ort der übernatürlichen Agentur. Das bedeutet, dass sie nun vor dem Altar sich vor und zurück bewegen (Abb.46). Nach einiger Zeit springen sie auch auf der Stelle oder zucken nur noch. Die älteren Teilnehmenden halten sich häufig an einem Pfeiler im Raum oder an der Wand fest. Andere stützen sich auf das Holzkreuz.

Die *orekoton*, die sich in dieser Phase und diesem virtuellem Raum des *kak müna'ta* befinden, hören meist auf zu singen, was schon aufgrund der körperlichen Anstrengung kaum mehr möglich scheint. Erstaunlicherweise halten die Ritualleiter meistens durch. Das heißt, sie führen die Gesänge weiterhin an. Zuweilen gibt es kurze Unterbrechungen, was durch die Übernahme eines anderen *ipukenak* frühzeitig kompensiert wird.

Sie befinden sich in *auka,* wie sie sagen. Es ist das Licht, das symbolisch für das Land der christlichen Geister verwendet wird.

Auka ist die herausragende Charakteristik dieses virtuellen Raumes, was von allen Partizipanten erlebt wird und demnach auch häufig in den Gesangstexten vorkommt. Der Begriff steht zunächst als Signifikant für jenes weiße Licht. Butt (1960:80) ist der Auffassung, dass es aus dem Akawaio hergeleitet werden kann. Sie gibt den Begriff für Seele im Akawaio mit „*akwalu*“ an. Im Arekuna ist der Ausdruck für die Seele *yaukaru.* Die von mir befragten Informanten sprachen davon, dass die Wörter im Akawaio und Arekuna identisch sind, also unterscheidet sich hier nur die Schreibweise.

Der Begriff *yaukaru* ist abgeleitet von *auka.* Dieser wird als eine "Art Licht" bzw. eine "Art Leben" interpretiert und wird regulär als Begriff für "Geist" verwendet, so bedeutet *god akwalu* zum Beispiel "Gottes Geist" im Akawaio (Butt 1960:66).

Im Rahmen der heutigen *orekoton*-Rituale steht er für: „Güte, Segnung“ und „Licht“.

Butt (1960:66) gibt eine weiterführende Interpretation bezüglich des Begriffes an. So versteht sie darunter auch: „Leben, was sich am Platz der Sonne befindet“. Es ist zu bestätigen, dass *auka* keine Person und auch kein Geist ist. Ebenso wenig ist es die Sonne. Diese steht als Symbol für *auka, w*ird aber selbst mit *wey* bezeichnet, was ebenfalls „Licht“ und „Tag“ bedeutet. Nach meinem Verständnis ist *auka* eine besondere Form des Lichtes, was den Übergang der Bedeutungszuordnung von der mythischen Figur der Sonne *wey* zu einer Charakteristik der Beschreibung des Landes der christlichen Geister markiert.

Zu beachten ist hierbei auch die Zeitvorstellung. Beide Termini „Licht“ und „Zeit“ finden sich im Ausdruck „*wey*“. Laut der Darstellung des Mythos bei Koch-Grünberg (1916:51ff.) altern die Menschen, da Akalapižeima, der „Vorfahr aller Indianer“ (Koch-Grünberg 1916:12), nicht auf die Sonne bzw. deren Repräsentation hörte, sich mit einer ihrer Töchter zu verheiraten. Eine Beziehung zeigt sich zu den Ritualtexten. Hier wird *wey* (Tag) als Zeitangabe verwendet, wie im TB 90_2 zu hören. Weitere Formen sind *aweyu* (deine Stunde) im TB 46_1 und *aweyukon* (die Stunden) im TB 51_1.

Wey ist in der Darstellung von Koch-Grünberg ein alter Mann mit Kopfputz aus Silber und Papageifedern, der mit seinen beiden Töchtern in seinem Boot am Himmel entlang fährt. Die Töchter beleuchten dabei die Milchstraße. Diese ist der „Weg der Schatten“ (Koch-Grünberg 1916:11). Ein Zusammenhang zwischen „Paradies“ und „Milchstraße“ zeigt sich dahingehend, dass beide Termini zur Beschreibung des Ortes der Seelen der Verstorbenen dienten bzw. dienen.

In der Vorstellungswelt der *orekoton* gelangt die Seele nach dem körperlichen Ableben an den Himmel bzw. ins Paradies. Die Himmelstür wird durchquert, und jeder lebt mit seinem *dapon* und seinen Lieben am Ort Gottes. Koch-Grünberg (1923:173ff.) beschreibt, dass die Seele des Verstorbenen sich zur Milchstraße begäbe und dort von einem Geist der Vorfahren nach der Stammeszugehörigkeit gefragt würde, worauf die Seele dann an das entsprechende Stammeshaus verwiesen werde.

Hier zeigen sich Analogien in der Vorstellungswelt. Die Sonne steht als Symbol für *auka*, was die Verwendung des Begriffes *wey* in den Texten immer wieder aufzeigt.

Gott lebt in diesem Licht, bzw. *auka* ist eine besondere Charakteristik Gottes und somit ein mit diesen Charakteristika bedeutungsgeladene Repräsentation eines ganz bestimmten Lichtes, das die Partizipanten in dieser Phase wahrnehmen.

Während der Ausdruck *auka* mehr im *cho'chiman* (TB 20, 33, 50, 54, 59, 61) und *aguinaldo pemon* (TB 1a, 3, 7, 8, 9) gebraucht wird, kommt dieser Begriff auch im *areruya* (TB 85, 95, 98) vor. Häufiger ist jedoch die Verwendung des Wortstammes *wey* bzw. *weyu* (TB 71, 90, 108). Dieser Terminus findet sich auch im *cho'chiman* (TB 36, 46, 47, 51, 52, 53) und im *aguinaldo pemon* (TB 9, 14).

Die Texte der ersten vier Teilgesänge des *areruya*, die als Strophen kategorisiert werden, zeigen diese besonderen Spezifika bei der Bedeutungszuordnung.

Auka steht demnach als Referenz für das Paradies bzw. den Ort der übernatürlichen Agentur im *aguinaldo pemon* TB 1a_2: „*Auka dak awepa'kakon pa, wakü pe epürematök!*“ (Damit Ihr ins Auka geht, betet gut!), TB 3_II_2_3: „*Kristo rökin da küpüika'tökon, auka dau ikowanto'pe.*“ (Um in Auka zu leben, ist Christus der Einzige, der uns hilft.), TB 7_2: „*Auka dau inna e'to'pe Espritu Santo.*“ (Wir werden in Auka sein, Heiliger Geist.), im TB 8_2: „*Auka dau tümaimu nonkapök Jesús man.*“ (Jesus überlässt uns sein Wort in Auka.), im *cho'chiman* in dem TB 20_2_3_4: „*Adapömapök man San Miguel. Auka tapona San Miguel. Auka tak cho'chi San Miguel.*“ (San Miguel ruft dich. Zum dapon von Auka, San Miguel. In die Kirche zu Auka, San Miguel.) und im TB 61_2: „*Auka apata Jesús.*“ (Dein Himmel ist Auka, Jesus.). Mit der Bedeutung von Licht ist der Teilgesang des *areruya* TB 85_1_2 verbunden: „*Auka dau etötok pe, tümaimu ekamapök man Jesús.*“ (Damit wir mit Auka gehen, spricht Jesus sein Wort.)

Der Wortstamm „auka“ findet sich auch in den Verbformen wie „taufen“ (TB 33, 59). Im Sinne von *adaukama pe* („segnen“, TB 95_II_3_4) und *esenpataukanpai man* („uns taufen“, TB 33, 59_I_1_2).

Der Begriff *wey* im Sinne von *auka* wird im *cho'chiman* im Teilgesang TB 36_I_1 gebraucht: „*Pata weyu küyenekon pök man*.“ (Das Licht der Welt sieht uns). Während das „Licht der Welt“ aus dem Paradies scheint, gibt es auch das Licht eines jeden einzelnen Teilnehmenden. In diesem Zusammenhang gilt *weyu* als Synonym für den *dapon*. So ist im TB 47_4 zu hören: „*Uweyu yewa ikü'kö chichek*

kürai!“ (Mach ein Band für mein Licht, *chichek kürai*!). Auch die Kirche hat ihr „Licht“, gerade so wie sie auch einen *dapon* hat, TB 52_II_1_2: „*San Rafael api'pai man, cho'chiyito weyu pe.*“ (Wir empfangen San Rafael wie das Licht unserer Kirche.).

Die Referenz von „Sonne“ als Repräsentationsform von „Gott“ wird am deutlichsten in den Teilgesängen des Eröffnungsgesanges des *areruya* (TB 71). Das veranschaulicht sich am Beispiel der ersten Verszeile von TB 71_I: „*Püreri weyumanin amörö wey eseru.*“ (Du, Erleuchter Püreris, bist wie die Sonne.). Der „Erleuchter“ von Püreri ist „Gott“, der hier mit der Sonne verglichen, aber nicht gleichgestellt wird. Die Form des „Erleuchtens“ ist in weiteren Teilgesängen zu finden. Jedoch handelt es sich hier in erster Linie mehr um das Auslösen einer „Wandlung“ der Teilnehmenden von „Schlechtem“ zum „Guten“, was mit „Licht“ und „Dunkelheit“ ausgedrückt wird. So heißt es im TB 108: „*Wakü aweyu dau auyepü tanna Jesús, warpa dau e'daik Jesús. Küweyu'tökö Jesús!*“ (Während du mit deinem guten Licht kommst, Jesus, bin ich im Dunkeln, Jesus. Erleuchte mich, Jesus!).

Weitere Formen der Aufforderung zur „Erleuchtung“ im Hinblick von „Wandlung“ finden sich im TB 53_II_3_4 beim *cho'chiman* und in den TB 9 und 14 der *aguinaldo pemon*.

Bevor die Thematik der Transformation näher besprochen wird, ist noch die Frage zu stellen, wie es nun im *wakü pata* bzw. im *kak müna'ta* oder auch *auka* aussieht. Besondere Aufmerksamkeit ist dem Klangraum dieses virtuellen Ortes zu widmen.

Abel sah eine Menge schöner Dinge bei Gott, so dass er nicht zurückkehren wollte. Auch war er traurig, dass er den Himmel vor vielen anderen Indianern gefunden hatte, schreibt Butt (1960:81). Der Ritualleiter Austin in Chinawieng ergänzt, dass die Engel sehr viele schöne Dinge haben, sie tanzen *areruya*, haben eine Bibel und die himmlischen Instrumente *liga*[214]. Auch reichen sie ein Getränk herum, dessen Behältnis sich selbst fortbewegt, wie die Schilderungen von Butt (1960:81) bereits zeigten.

[214] Butt (1960:104) gibt an, dass es sich um eine Mundharmonika handelt. Der Ausdruck *liga* wurde aber auch für alle „himmlischen Instrumente“ verwendet.

Meine Nachfragen ergaben keine genauen Angaben. Die Mehrzahl berichtete von „schönen Gefühlen“ und besagtem Licht.

Ähnlich wie bei den Diskursen über Pichiwön und Abel decken sich die Darstellungen zum Paradies. Pichiwön sah einen wundervollen Garten, aber Gott ließ ihn nicht hinein. Er begründete dies mit der Aussage, dass er voller Sünde sei und obendrein noch nicht tot.

Keiner der Teilnehmenden gelangte tatsächlich ins *wakü pata.* Alle von mir befragten Partizipanten kamen bis an die Himmelspforte (*kak müna'ta*). Das Paradies ist für einige jedoch sichtbar, beziehungsweise hörbar.

Beide Räume sind vor allem ein virtueller Klangraum. So sprechen die Partizipanten von Engelschören, die sie hören, und der Trompete San Miguels. Ein Bezug findet sich wieder in den Texten. Im *aguinaldo pemon* TB 2a_I _1 singen die *orekoton*: *Jesús (u)yepü da'tai angeles damük kunau, trompeta etunpak, trompeta etunpak!* (Wenn Jesus zwischen die Engel tritt, spiel die Trompete, spiel die Trompete!). In einem der letzten Teilgesänge des *areruya,* TB 102_1_2 in San Luis, in dem sich noch die meisten im Land *auka* befinden, ist zu hören: „*San Miguel tüwayi etunpapök man, Cho'chi tak etötok pe*.“ (San Miguel spielt sein Instrument, damit man in die Kirche geht.).

Das Instrument San Miguels wird als ein virtueller Klang wahrgenommen, der jedoch eine weitere Bedeutung hat. Die Trompete des Erzengels steht für die Übergabe der Botschaft bzw. des göttlichen „Wortes“, wie im TB 55 aus dem Text zu entnehmen: „*San Miguel maimu (u)yepü tüwayi etunpapök man.*“ (Das Wort San Miguels kommt, gespielt auf seinem Instrument.).

6.7.7 Die Wandlung durch das Wort

Das Überbringen des *dapon* und das göttliche Licht *auka* stehen im Zusammenhang mit der Übergabe bzw. dem Empfang der Botschaft der übernatürlichen Agentur, wofür der Begriff *maimu* (das Wort) ein Indiz ist. Es ist in der Begriffswelt der *orekoton* das „Wort Gottes“ gemeint, das jeder Teilnehmende erfährt, der sich in

dieser Phase im *dapon* befindet. Die Bedeutung von *maimu* kann aber auch als eine Form des Ausdrucks von *dapon* gelesen werden. Das veranschaulicht die erste Verszeile des *areruya* im TB 86: „*Ipukenak pe (w)echi*[215] *maimu umaimupak uyapon.*“ (Als Ipukenak bin ich wie das Wort, wie mein Wort mein *dapon* ist.)

Ein direkter sprachlicher Kommunikationsakt, wenn auch virtuell, ist das „Erhalten des Wortes“ hinsichtlich des „Erhaltens der Gebete“ im Traum, was nur den Propheten widerfährt. Während der Entstehung von *areruya* spielten auch Papier bzw. einzelne Schriftstücke eine tragende Rolle, da z. B. Pichiwön diese von Gott während seiner Vision erhalten haben soll.

So schildert der katholische Missionar Cary Elwes (1921) eine Unterhaltung mit dem *capitán* eines Nachbardorfes von Wazamaekua, wo er sich 1921 aufhielt. Er fragte, wie sie dort an das *areruya*-Wissen gelangt seien. Der *capitán* bezog sich auf Iperu. Dieser hatte das Wissen von Noah aus Amokokupai. Cary Elwes fragte nach der Form der Wissenserlangung, so z. B., ob Noah zur Erde hinab gekommen war oder ob Iperu ihm im Himmel begegnet sei. Die Antwort des *capitán* lautete, dass Iperu Noah im Himmel begegnet sei und ihm das "Alleluja" auf einem Blatt Papier mitgeteilt hätte, was bei dem Jesuiten größtes Unverständnis hervorrief.

Er schilderte weiter, dass ihm der *capitán* eine kleine Schachtel brachte, die mit Baumwolle gefüllt war und in der sich ein Stück Papier befand, auf dem nichts geschrieben stand. Dazu zeigte er ihm auch eine Flasche, die Quecksilber enthielt, welches ebenfalls ein Geschenk des Himmels war.

Auf die erneute Nachfrage, wo er das her habe, deutete der *capitán* auf eine Person mit dem Namen Kosari. Bei ihm erkundigte sich Cary Elwes nun, warum er den *capitán* betrogen hätte. Zu seiner Verteidigung antwortete Kosari, dass er die Utensilien von einem Bewohner aus Kamarang (Kamoirán) erhalten habe, der ihm versicherte, dass die Gegenstände vom Himmel stammen würden.

Unabhängig davon, dass Cary Elwes verlangt hatte, dieses Papier zu verbrennen, und er im Gegenzug seine Gebete anbot (Bridges 1985:154), zeigt dieser Diskurs, dass die „Verschriftlichung“ bei den Propheten der Akwaio bzw. Makuxí eine Rolle

[215] Laut Balbina handelt es sich bei *wechi* um eine ältere Version von *echi* (bin).

spielte, während die Visionen der pemonsprachigen Propheten keine solche Übergaben enthalten, sondern das Wort Gottes immer oral übermittelt wurde.

Das einzelne Fragment hierzu, das auf den Einfluss der benachbarten Akawaio-Propheten deutet, zeigt die Textstellen, die den Terminus *kareta* bzw. *itekare* (die Bibel) enthalten. So im *areruya* TB 86_1: „*Kareta uyepü.*“ (Die Bibel kommt.), oder im *aguinaldo pemon* TB 1_2_3: „*Itekare ekamaik uyarimaiya, tu'karö rö pata dau.“* (Er hat mich gesandt, die Bibel in der ganzen Welt zu predigen.)

Jesús García (2007) stellte fest, dass für die pemonsprachigen Gruppen die Nichtaushändigung eines „schriftlichen Wortes Gottes“ ein Problem darstelle, im Gegensatz zu den Akawaio. So wurden zum einen die Übersetzungen einiger Bibelauszüge ins Akawaio auch von den Pemón verwendet, zum anderen konzentrierten sich die Vertreter der Pemón eher auf den Sprechakt, also auf das „Wort“. Dennoch enthalten die Ritualgesänge einzelne Begriffe, die sich auch in der Bibel der Akawaio finden.

Einige Spezialisten unter den *orekoton* sind der Meinung, dass auch die Pemón das Wort Gottes erhalten haben. Dies zeige sich gerade in den Gebeten bzw. Teilgesängen selbst, wie zum Beispiel im *aguinaldo pemon* TB 1a_I_1 zu hören: „*Jesukristo maimu yepü.*“ (Es kommt das Wort von Jesus Christus), oder im *cho'chiman* TB 27: „*Nutöi icho'chi maimu.*“ (Es kam das Wort der Kirche herunter.)

Die Ritualtexte reflektieren darüber hinaus die bei jeder Sitzung neu empfangene Botschaft. So ist in der ersten Zeile des areruya 2_1: „*Wakü pe api'pai man Dios maimu.*“ (Lasst es uns gut empfangen, das Wort Gottes), und in der zweiten Zeile 2_2: „*Yüre pe sapi'yaik. Dios maimu sapi'yaik.*“ (Ich selbst empfange es. Ich empfange das Wort Gottes) zu hören.

Im Teilgesang TB 75_1 heißt es: *„Tümaimu ekamaiya nüke mö, tümaimu ekamaiya nüke mö!“* (Predige nicht dein Wort. Predige nicht dein Wort!), bzw. in der darauf folgenden Zeile TB 75_2: *„Dios maimu ekamapök man Ipukenak.“* (Der *ipukenak* predigt das Wort Gottes). Im areruya TB 72_4 ist zuvor zu vernehmen: *„Umaimu pe sapi'yaik, Dios maimu sapi'yaik.“* (Ich empfange das Wort Gottes für mein Wort.), und im Teilgesang TB 78_3 singen die Partizipanten: „*Dios maimu ye'nöpök man.“* (Es kommt das Wort Gottes). Auch die Texte des *cho'chiman*

zeigen die Beziehung zum Empfang des Wortes, so im TB 41_2: „*Santo pe man Dios maimu“* (Das Wort Gottes ist heilig), im TB 68_1: „*Serö rökin imaimu, serö Dios maimu“* (Das Wort Gottes ist das Einzige) und im TB 68_2: *„Uyaponu'tönin serö Dios maimu“* (Das ist das Wort Gottes, das mir meinen Dapon gibt).

Weitere Bezüge zum Empfang des Wortes von Vertretern der übernatürlichen Agentur finden sich im *cho'choiman* in den TB 16, 24, 33, 38, 39, 40, 42, 45, 47, 55, 59, 60 und 63 sowie im *areruya* in den TB 73, 80, 85, 98, 101 und 104.

Die weiterführende Bedeutung bezüglich des Erhaltens von *maimu* (Wort) ist weniger ein konkreter sprachlicher Kommunikationsakt. Vielmehr handelt es sich um eine körperliche emotionale Erfahrung, die sich wahrscheinlich auch durch die Besonderheiten des ekstatischen Zustands einstellt. In den Ritualtexten wird der Bezug zu Gefühlsregungen über Termini wie *auchinpa* (sich erfreuen), *awesewankamatok* (leiden), *kükarawumüy* (weinen) und *pokoi* (traurig) ausgedrückt.

TB 86_2: „*Umaimupak uyapon*“ (Gib mir mein Wort, mein *dapon*). Hier ist, etymolgisch betrachtet, der Begriff *maimu* (das Wort) enthalten, in diesem Fall *umaimu* (mein Wort) und *uyapon* (mein dapon). Balbina erklärt, dass *umaimupa* auch als „illuminieren“ gelesen werden könne. „Erleuchtet“ werden die Partizipanten hierbei mit „Wissen“. Die Wissensvermittlung erfolgt jedoch ohne Studium, wie etwa im westlichen Sinne. Der Zustand ist wie das Träumen, bei dem man eine göttliche Eingebung erhält, z. B. viele Sprachen zu sprechen oder plötzlich ein Instrument spielen zu können wie Ramón. In diesem Zusammenhang ist auch der Erhalt des göttlichen Wortes zu verstehen. Es wird als eine Art Gabe angesehen, die der *ipukenak* besitzen muss.

Demnach erfolgt durch das „Erhalten des Wortes“ auch ein „Erhalten von Wissen“. Diese Form von „Wissen“ dient zur „Stärkung“ des Herzens, zur Bekämpfung des Leidens und der Traurigkeit und zur Verstärkung der sich im Gegenzug dazu einstellenden Form von Glück.

Durch den Erhalt des Wortes wird der *orekoton* „gewandelt“. Es findet eine Transformation direkt im Ritual statt. Diese muss jedoch immer wieder erneuert werden, was die regelmäßige Teilnahme begründet.

Gewandelt werden die Teilnehmenden zumeist vom „Bösen“ zum „Guten“. In den Texten des *areruya* heißt es zum Beispiel, TB 98_3: *Etaukamak wik orekok taurepök man Jesús* (Jesus sagt: “Wandle dich *orekok*!“), im *cho'chiman* TB 25_56_2: “*San Miguel dapono pona eratökö orekok!*“ (Wandel dich zum *dapon* von San Miguel, orekok!).

Auch werden die Vertreter der übernatürlichen Agentur direkt aufgefordert, die irdischen *orekoton* zu verändern. Der Terminus *koneka* bedeutet in der Alltagssprache „machen“. Im Ritualkontext ist das Verb als „transformieren“ bzw. als „vorbereiten“ zu lesen. So steigt das Ansehen gegenüber einem übernatürlichen Agenten, wenn das Ritual praktiziert wird, die Partizipanten sich also „vorbereiten“ bzw. sich „wandeln“, wie im *aguinaldo pemon* TB 2a_ II_4: „*Yepüremasa'kon ekonekasa'kon etauchinpa tanna.“* (Während er sich über die, die beten, und die, die sich vorbereiten, erfreut.) zu hören, sowie im TB 7_1: „*Inna ikonekak Espíritu Santo*!“ (Verändere uns, Heiliger Geist!), im TB 9_2: „*Wakü ke auka ke inna konekak. Inna rükö weyu'poua*.“ (Du wandelst uns mit dem Guten mit Auka. Du erleuchtest uns.) und im TB 29_2: „*Akonekanin pe adopon nekan api'kök orekok*.“ (Nimm deinen Sitz, damit er dich verändert, orekok!). Balbina ergänzt hier: „...damit dir die Sünden vertrieben werden“, als eine andere Übersetzungsvariante, was die Form des „Bösen“ und des „Sündhaften“ unterstreicht. Ein Bezug zur Transformation findet sich bereits bei den typischen Charakteristika der Propheten und ihrer Wandlung vom „Bösen zum Guten“. Diese habe zumeist eine von „Sünde“ geprägte Vergangenheit. Dazu zählen die Kriterien wie Alkoholismus und auch Gewalt gegenüber Familienangehörigen. Dem folgt die Phase der Vision, in denen der zukünftige Prophet zunächst in einen tiefen Schlaf fällt und erst nach Tagen, unter Umständen sogar erst nach einer Woche wieder erwacht. Unabhängig von den bereits besprochenen Traumerfahrungen und deren Anwendung in und um die Ritualpraxis sind sie in ihrem sozialen Prestige gestiegen. Sie haben sich gewandelt, da sie nun „gute“ Menschen sind, dank des Wissens bzw. des Wortes (*maimu*) Gottes. Die Wandlung ist nach einer Traumvision vollzogen beziehungsweise nach dem Ritual. Ein Bezug findet sich im Teilgesang TB 22 bzw. 57_1: „*Ipukenak pe uyenpakauya“* (Du weckst mich als *ipukenak* auf). Da

ipukenak auch als „Wissender“ übersetzt werden kann, bezieht sich diese Verszeile auf die *orekoton* innerhalb des Rituals, die das Wissen von der übernatürlichen Agentur erhalten haben, und zugleich verweist es auf den Propheten, der nach seiner Traumvision als „Wissender“ erwacht.
Weitere Bezüge zur Form des Wandels sind in den Teilgesängen des *areruya* im TB 109, im *cho'chiman* in den TB 49, 50, 53 und in den *aguinaldo pemon* im TB 2 enthalten.

6.8 Zurück auf Erden - Phase V

Der *ipukenak* leitet die letzte Phase des Rituals ein (Abb.56). Noch während einige Teilnehmerinnen sich vor dem Altar bewegen und von ihren engsten Verwandten gestützt werden, beginnt er mit den Abschlussgesängen, die zur Beruhigung dienen. Die Partizipanten setzten sich auf den Boden, knien vor dem Altar oder halten sich an der Wand bzw. an den Stützpfeilern und kompensieren die körperliche Anstrengung. Die Seele löst sich nun vom *dapon* und kehrt zurück in die irdische Welt bzw. in den Körper der Person. Der *dapon* wiederum bewegt sich ebenfalls zurück ins Paradies. Dieser Prozess stellt eine Gefahr für die Teilnehmerinnen dar, so dass äußerste Vorsicht geboten ist. Wie bereits im Kapitel zum *dapon* erwähnt, birgt die Nichtankunft der Seele eine Gefahr zu erkranken. War es im Heilungsritual eine Gefahr für den Schamanen, vom jeweiligen Gegner mit Hilfe dessen *mawariton* vernichtet zu werden, so ist es im *orekoton*-Ritual *makoi* bzw. *örü,* der Teufel.
Die Anwesenheit der übernatürlichen Agenten, vor allem von San Miguel, erhöht auch die Wahrscheinlichkeit der Präsenz seines Gegenspielers. *Makoi* (der Teufel) kann bei Nichteinhaltung der Ruhephase die Seele oder den *dapon* entführen. Eine solche Aktion würde das Herz der Person schwächen und somit den Körper. Ähnlich wie beim Erkranken wegen des Entführens der Seele durch die *mawariton* mit dem Resultat von Krankheit und im schlimmsten Fall dem Tod, wird im

Kontext der *orekoton*-Rituale eben jener *makoi* (der Teufel) für das Erkranken verantwortlich gemacht, was als eine Begründung für die Ritualpraxis dient.

Die Texte der Teilgesänge geben nur an dieser Stelle des Rituals die unmittelbare Handlung wieder. Beruhigt wird nicht die Person direkt, sondern ihr *dapon.* Im *areruya* wird er darum direkt angesprochen, wie im TB 109_1 zu hören: „*Ereutak uyapon*!“ (Setz dich, mein *dapon*!). Im *cho'chiman* TB 69 wird der *dapon* gebeten, ins Paradies zu gehen. Die Aufforderungen „*Wakü pata pona era'tök uyapon*!“ (Dreh dich, mein *dapon* zum Paradies!) in der ersten Zeile und die Ergänzung in der zweiten Verszeile: „*Örü dapon pona kera'toi uyapon*!“ (Mein *dapon*, dreh dich nicht zum *dapon* des Bösen!) spiegeln die Handlung des Entweichens von *dapon* wider. *Örü* (das Böse, Akawaio) ist besagtes Synonym für „Teufel“ bzw. „Luzifer“. Dieser ist unter den Lebenden im *serewarö* (Hier und Jetzt). Der letzte Gesang des *cho'chiman* in San Rafael (TB 70) verstärkt die zuvor formulierte Angst, dass der *dapon* nicht zurück ins Paradies geht, sondern im „Hier und Jetzt“ verweilt: „*Chinek poro makoi utö tanna, uyapono poro püra, Chichek Kürai*.“ (Während der Teufel in alle Gegenden herab kommt, sollte mein *dapon* nicht da sein, *Chichek Kürai*) Hier wird der Bezug zum „Ende der Welt[216]“ nochmals deutlich.

Die Vorstellung von *airörö pata* (die Welt geht) wird sowohl im *areruya*[217] wie auch im *cho'chiman*[218] und im *aguinaldo pemón* (TB 2) besungen. Die Verwendung des Begriffes *airörö* unterscheidet sich im Ritual vom täglichen Sprachgebrauch. Hier steht *airö* bzw. *aire* für die spanische Verabschiedungsformel „Adiós“ oder für die Frage nach der Uhrzeit "*E aire nai?*" (Wie spät ist es?, Armellada 2007:5). Im Kontext des *cho'chiman*- bzw. *areruya*-Rituals sowie in den *aguinaldo pemón* bedeutet es jedoch „das Ende der Welt“. In den TB 25 bzw. 56 ist das Syntagma *airörö pata wechi pök* zu hören. Es heißt im wörtlichen Sinne: „Es gab eine andere Welt“, was von Balbina mit „Das Ende der Welt“ übersetzt wird.

Der Ausdruck versteht sich als eine Beschreibung der hiesigen irdischen Welt (*serewarö*) als einen Ort der Sünde. Dieser entkommen die *orekoton*, wenn sie

[216] Vgl.: Kapitel 6.1.4.

[217] Im ausgewählten Material des *areruya* in San Luis ist dieser Ausdruck nicht enthalten. Er kommt jedoch im *areruya* in San Rafael de Kamoirán vor.

[218] Der Ausdruck *airörö* findet sich im *cho'chiman* (TB 26, 27, 31, 33, 57, 59, 64) und im *aguinaldo pemon* (TB 2).

regelmäßig das Ritual praktizieren, das Wort empfangen und ihr „Herz stärken“. So heißt es zum Beispiel im *areruya* TB 72_3: *„Uyewan pe sapi'yaik. Dios maimu sapi'yaik.“* (Ich empfange es für mein Herz. Ich empfange das Wort Gottes). Mit dem Wort Gottes widerstehen sie zum einem dem Teufel, das heißt, bei „starkem Herzen“ ist dieser nicht in der Lage, die Seele und im Ritual den *dapon* zu entführen. Zum anderen können sie so leichter am Tag des „Endes“ ihren *dapon* im *wakü pata* (Paradies) einnehmen.

Butt Colson argumentiert hinsichtlich des „Stärkens“ vor allem aus ökonomischer Pespektive, was zur Zeit der Entstehung von *areruya* eine Rolle spielte. So äußert sich die Besonderheit des „starken Herzens“ laut Butt (1960:76f.) am immensen Wohlstand Pichiwöns, da er von Gott mit Samen für Früchte ausgestattet wurde und seine Gärten blühten[219].

Ökonomischer Wohlstand wird von den irdischen *orekoton* nicht angestrebt, schließt sich aber auch nicht aus[220]. Es ist jedoch festzustellen, dass die Partizipanten eher die traditionelle Lebensweise bevorzugen.

Eine weitere Charakteristik des „starken Herzens“ ist die Reinigung, die bei jedem Ritual empfunden und anhand eines Vergleiches der überirdischen mit der irdischen Welt erkannt wird.

Das Diesseits wird als ein "verschmutzter" und „von Leid gefüllter Ort“ wahrgenommen. Hier besteht die Abgrenzung von der bzw. der Bezug zur sozialen Welt. Die "Verschmutzung" zeigt sich anhand negativer Charakteristika, wie zunehmender Alkoholkonsum, der Einfluss bzw. Druck der venezolanischen Gesellschaft, der damit in Verbindung gesehene Zerfall der Familie und die Auflösung der traditionellen Lebensweise.

Ein vierter Punkt bezüglich der Auffassung vom „starken Herzen“ bezieht sich auf die Emotionen. Die Feststellung, dass die Abwesenheit der Seele zu einer Form von Melancholie führt, wird auch umgekehrt gesehen. So kann die vorhandene oder herbeigeführte Traurigkeit auch das Herz schwächen. Aus diesem Grund gilt es,

[219] Ihre Annahmen begründen sich in der Interpretation der von ihr notierten indigenen Diskurse. Die Darstellungen zur „Stärke“ Pichiwöns waren dabei sehr detailliert. Diese „Stärke“ oder „Gesundheit“ beruhte auf dem „Canister“, den er von Gott bekommen hatte. In den Erzählungen wird auf jedes Objekt und dessen Rolle genau eingegangen (Butt 1960:76).

[220] Wie bereits erwähnt sind einige *orekoton*-Gemeinden orthodoxer in ihrer täglichen Lebensweise bezüglich der Akzeptanz von Technik und sogenanntem technischen Fortschritt.

sich zu freuen über das Erscheinen der *mensajeros* mit dem *dapon*, über das Wort Gottes, den Wandel und somit über die Stärkung des Herzens. Viele der Teilgesänge haben diese Handlungen der Emotionsäußerung zum Inhalt. Die Aufforderung sich zu erfreuen (*auchin*), wie z. B. im *cho'chiman* TB 38 II_3: „*Dios Jesús maimu pök etauchinpatök wik orekok.*“ (Orekok, erfreut euch mit dem Wort Gottes und Jesus') findet sich auch in den *aguinaldo pemon* TB 1b, 2a, 4 und 13, in den *cho'chiman* TB 28, 46, 51, 63 und 65 sowie im *areruya* TB 96. Die besondere Nähe zwischen dem Begriff *auka* und dem „sich Erfreuen“ ist anhand der Übersetzung des Wortes *adaukmanin* im Sinne von: „damit du dich erfreust“ zu verstehen. Diese Phrase kann auch mit: „damit du dich gütig machst“ übersetzt werden, so der Begriff *auka* im Sinne von „Güte“ und „Segnung“ kontextualisiert ist. Zugleich bedeutet „gütig zu sein“ auch „sich zu erfreuen“.

Als Ergänzung zu „sich zu erfreuen“ gibt es den Hinweis „nicht zu weinen“, was das Herz schwächen könnte.

Die Traumvision von Abel, die zur Entstehung von *areruya* beitrug, zeigt einen Bezug hinsichtlich eines möglichen Scheiterns des Rituals und der Bedeutung der Rückkehr aus der übernatürlichen Welt. Da er sehr lange schlief, wurde er bereits für tot gehalten, und seine Frau und Kinder weinten. Dies stellte ein Problem dar, denn der Weg zwischen Gott und der irdischen Realität wird durch einen großen See getrennt, so dass demjenigen, der sich während des Seelenfluges in der Nähe des *wakü pata* befindet, der Weg abgeschnitten wird, wenn jemand weint (Butt 1960:80). Die Form des „Wegabschneidens“ erinnert an das „Zerschneiden“ der Liane[221], was dem Schamanen den Weg in den eigenen Körper nicht passierbar machen würde. Im Fall der *orekoton*-Rituale darf nicht geweint werden, das trifft auch für Beerdigungen zu. Statt dessen muss gebetet werden, andererseits schneidet man der Seele den Weg ins Paradies ab .

Der Zustand der Traurigkeit und des Weinens wird demnach in die Zeit vor der Zugehörigkeit zur *orekoton*-Gemeinde gerechnet, so in dem TB 35_I_1: „*Micha echi'pök ukarawumüy.*“ (Ich weinte, weil ich weit entfernt war). Die Aufforderung

[221] Vgl. Kapitel 3 zum Heilungsritual.

nicht traurig zu sein, ist in den *aguinaldo pemon* TB 1a und 2a und im *areruya* TB 98 wahrzunehmen.
Das Ende dieser letzten Phase ist am Schlussgesang zu erkennen „*Chichek Kürai*“ oder am Wort „*Amen*“. Danach verlassen die Partizipanten die *cho'chi* und wünschen sich gegenseitig „Frieden“, was sie mit dem Handschlag bekräftigen. Zuweilen werden nochmals einige *aguinaldo pemon* intoniert, dies ist aber nicht die Regel.

Exkurs - Die Grenzen des *dapon*

Neben der Traurigkeit spielen andere das Ritual betreffende Faktoren eine Rolle, die es zugleich in Frage stellen bzw. eine Gefahr für das Nichtgelingen darstellen.
Im TB 27 wird die Frage intoniert, ob die Kirche in Ordnung ist oder ob ihr etwas fehlt. Dabei ist nicht nur der bauliche Zustand der *cho'chi* gemeint. Es geht auch um die Einhaltung einzelner Ritualschritte. Sind alle Fenster und Türen verschlossen und der Raum abgedunkelt, damit der *mensajero* mit dem *dapon* eintreten kann?
Haben alle Partizipanten die Schuhe ausgezogen, um *makoi* abzuhalten? Sind die Leute mit der besonderen Gabe anwesend, um denen zu helfen, die nur schwer aus der Umgebung des *wakü pata* zurückkehren, damit sie sie berühren, durch das Haar streichen oder kämmen können?
Diese Fragen implizieren nur einige Gefahren, die die Durchführung des Rituals behindern könnten. Trotz kleinerer Verletzungen dieser Regeln waren die von mir beobachteten Rituale nie gefährdet. Bei einem *cho'chiman* in Kavanayén im Jahre 2007 kam es jedoch zu einem Zwischenfall.
Ein Jugendlicher war während der Feierlichkeiten zum Patronatsfest direkt um 3.00 Uhr im betrunkenen Zustand zum *cho'chiman* erschienen. Er begann bereits beim zweiten Lied der Tanzphase zu springen, holte dabei sehr weit aus und hatte es scheinbar bewusst oder unbewusst auf meine Kamera abgesehen, die ich zur Aufnahme der Musik positioniert hatte. Da mein Audioaufnahmegerät bzw. die digitale Speicherkarte nicht funktionierte, hatte ich mich für Audioaufnahmen mit

dem Stereomikrophon und der digitalen Videokamera entschieden. Ich war mir durchaus darüber im Klaren, keine Filmaufnahmen machen zu können, da die Lichtverhältnisse das nicht ermöglichten. Eine externe Lichtquelle wurde mir angeboten. Ich lehnte jedoch ab, um möglichst den Ritualablauf nicht weiter zu beeinflussen.

Es geschah, was ich voraus gesehen hatte. Der junge Mann stolperte auf die Kamera zu und riss sie fast um, da ich das Stativ noch festhalten konnte.

An dieser Stelle möchte ich nicht weiter meine Methoden der Feldforschung reflektieren. Ich dachte natürlich darüber nach, die Aufnahmen abzubrechen bzw. sogar überhaupt nicht weiter an diesem Thema zu arbeiten. Vielmehr bewegte und bewegt mich, wie sehr die Menschen meiner Gastfamilie sich um mich und die Kamera sorgten.

Einige, die dies beobachtet hatten, kamen zu mir und forderten mich berechtigter Weise auf, mehr auf die Kamera zu achten, denn wenn der *dapon* käme, wüsste man nie, was passiert.

Leonarda und Diego teilten mir jedoch später mit, dass jedem klar war, dass der junge Mann betrunken war. Dies sei höchst bedauerlich und nicht im Sinne des *cho'chiman*. Es war für alle eine Ausnahmesituation, da er über viele hinweg stolperte und nicht nur meine Kamera „angerempelt“ hatte, sondern auch die anderen Teilnehmenden.

In diesem Zustand habe *makoi* (der Teufel) Handlungsspielraum, und dieser Junge hatte bei Diego bewirkt, dass sich sein *dapon* nicht einstellte. Leonarda hatte Magenbeschwerden bekommen und sich zwischendurch des öfteren übergeben müssen. Sie ist deswegen an diesem Morgen ebenfalls nicht in das *kak müna'ta* vorgedrungen. Sie hatte mit dem „Springen“ gar nicht erst begonnen. Beide führten dies auf jenen Störer zurück, den ich wohl auch durch die Kamera provoziert hatte.

Das Ritual wurde in der Gesamtheit jedoch nicht weiter beeinflusst, da die Mehrheit der Teilnehmenden ihren *dapon* erhalten hatte.

Ritual im Ritual? - die *aguinaldo pemon*

Das Spielen der *aguinaldo pemon* erscheint als eine separate Einheit, wie ein Baustein, der beliebig an den Anfang und an das Ende eines *orekoton-Rituals* gesetzt werden kann. Das Singen und Spielen dieser Musikform dient unter anderem zur Administration von Emotionen. Entweder zur Erzeugung einer „Anfangsstimmung", was bedeutet, dass zahlreiche Handlungen von dem Klang der *cuatros* bzw. der Gitarren und dem Gesang „begleitet" werden. Diese „Begleitung" kann jedoch durchaus „Bedeutung" erzeugen. In San Luis wäscht die Frau des *ipukenak* allen Partizipanten die Füße, dann übernimmt ihr Mann diese Handlung, und sie beginnt „zu springen". Sie hatte ohne die beschriebenen Phasen I und II aufgrund des „Gebetes" der *aguinaldo pemon*-Spieler und des Gesanges der sitzenden Teilnehmenden ihren *dapon* erfahren. So zeigen sich die offenen Rahmungen beziehungsweise die *fuzzy*-Momente der inneren Rahmen aufgrund eines reflexiven Bezuges.

In Anlehnung an Severi, der Reflexivität nicht nur als „Objektivierung" der rituellen Performanz versteht, sondern als konstituierenden Teil des Rituals selbst (Severi 2002:27), kann man die *aguinaldo pemon*-Phase als einen solchen Teil verstehen. Die Selbstrepräsentation zeigt sich in diesem Fall nicht nur anhand des Textes[222,] sondern auch an der Vorwegnahme der Transformationsphase bzw. der Reflexivität der Transformation. Was erst in Gemeinschaft unter Anleitung der Dramaturgie des *ipukenak* vonstatten gehen soll, wird von seiner Frau im Vorfeld demonstriert. Nach ihren Aussagen war das nicht für die Kamera bestimmt, die im Raum platziert war. Auch ohne Aufnahmegeräte konnte ich während verschiedener *cho'chiman* und *areruya*-Rituale beobachten, wie bereits nach der Beruhigungsphase die *aguinaldo pemon*-Phase angeschlossen wurde und vereinzelte Teilnehmende ihren *dapon* erfuhren.

[222] Severis Argumentation konzentriert sich auf die Analyse eines Schamanengesanges der Kuna, anhand dessen er die Formen der Selbstrepräsentation herausarbeitet, die für ihn die Reflexivität des Rituals innerhalb des Rituals darstellt (Severi 2002).

7 Die Struktur der Tanzgesänge des *cho'chiman*

Alle angeführten Charakteristika lassen einen gemeinsamen Grundzug erkennen: kleine gleiche Einheiten werden additiv gereiht, wie Perlen auf eine Schnur. Der Bewegungsablauf ist weder gleitend oder fließend, noch hüpfend oder springend, sondern ernst, bedächtig und nachdrücklich schreitend. Man denke nicht, das Aneinanderfügen kleiner Elemente sei schlechthin „primitiv". Wirklich primitiv wären, infolge der Enge des Bewußtseins, enge Ausmaße des Ganzen: ein kurzes Motiv bildet die ganze Melodie, seine beständige Wiederholung den Gesang.

(von Hornbostel 1923:417)

Wie ist nun die Lautlichkeit der *orekoton*-Rituale darzustellen bzw. zu „deuten"?

Die eingeführten Vertreter des akademischen Diskurses beschäftigen sich nur am Rande mit einigen Fragmenten zu diesem Thema. Die ersten Quellen finden sich beispielsweise bei Cary Elwes, der während seiner Anwesenheit in Amokokupai im Jahre 1921 sechzehn Sätze notierte. Er ist der Meinung, dass jeder einzelne Satz ungefähr 10-15 Minuten gesungen wird, dann wechselte der Ritualleiter zum nächsten. Seine Aufzeichnungsversuche scheiterten aus Unklarheiten der einzelnen Informanten, denn der Inhalt dieser Sätze war nach seiner Auffassung nicht zu verstehen (Bridges 1985:153f.).

Butt (1960:66) konzentriert sich auf die Darstellung des Wortes *akwa* (vgl. Kapitel 6.8.6), und Thomas (1976:18f.) zählt eine größere Auswahl an signifikanten Begriffen auf, die in der Tat auch eine Rolle spielen, wie im vorherigen Kapitel zu erkennen ist.

Ich orientiere mich in meiner Herangehensweise zunächst auf die textliche Ebene, die von der musikalischen nicht zu trennen ist. Beide Ebenen funktionieren im Grunde nach dem Prinzip Hornbostels, der metaforisch vom Aufreihen kleiner gleicher Einheiten wie „Perlen an einer Schnur" redet. Nur sind diese „kleinen" Einheiten meines Erachtens selten gleich, sie ähneln sich in gewisser Weise, doch haben „die Perlen" recht verschiedene Formen und Farbtöne.

Wie im Kapitel 6 dargestellt, kann die zugrunde liegende Dramaturgie als Repräsentation der Ontologie anhand der Texte unter Berücksichtigung der indigenen Diskurse erkannt und beschrieben werden.

Die Texte sind ebenso die Grundlage der Organisation der Performanz von „*epürema*“, dem Gebet. Hier sind zwei Ebenen zu unterscheiden. Zum einen die abstraktere Analyse, deren „Konstruktionsprinzip“ überwiegt. Da ich mich als „Deuter“ und somit in einer „Übersetzerfunktion“ sehe, ist es meiner Ansicht nach notwendig, die Prozesse im akademischen Diskurs darzustellen.
Zum anderen gibt es eine Annäherung mittels des indigenen Diskurses hinsichtlich der Funktion der Gesänge im Rahmen der Ritualdurchführung. Hierbei hebt sich die erstere Ebene zum Teil wieder auf, da alle Strukturen unter dem Dienst der Emotion und der Administration dieser Emotion zu betrachten sind.
Zunächst gilt es, die erste Ebene, die Struktur der Tanzgesänge, für den akademischen Diskurs erfahrbar zu machen. Wie bereits erwähnt, nähere ich mich der Struktur über die sprachliche bzw. textliche Ebene. Unter dieser Prämisse sind auch die Transkriptionen organisiert. Das bedeutet, die Formen der Darstellung haben zu einem großen Teil einen Bezug zum Text. Der Versuch, Text und Intonation des Textes in einem System darzustellen, hat zum Teil recht komplexe Züge und „fuzzy“-Momente. Letzten Endes sollen diese nicht ausgeblendet werden, wobei der Schwerpunkt jedoch auf dem Herausarbeiten einiger grundsätzlicher Merkmale liegt, welche die Performanz der Ritualgesänge beschreibbar machen.

Vorwegzunehmen ist ein grundlegendes Ergebnis dieser Arbeit. So ist festzustellen, dass alle Teilgesänge, die anhand ihrer Perioden und deren Wiederholungen zu erkennen sind, eigenständige Tanzgesänge sind, die der emischen Kategorie *areruya* bzw. *cho'chiman* zugeordnet werden. Für den *ipukenak* sind diese Gesänge „Gebete“, die keine spezifische Bezeichnung haben, wie z. B. auch einzelne Teilgesänge des *parishara* nicht explizit benannt, sondern mit der ersten Verszeile und der dazugehörigen musikalischen Phrase angekündigt werden.
Beim gemeinsamen Singen außerhalb des Rituals fällt auf, dass der *ipukenak* oder auch der *parishara*-Sänger immer nur einen Teilgesang anstimmt, der sich anhand der Periodenbildung im Gesamtkomplex erkennen lässt. Dabei wird die Bezeichnung für den gesamten Gesang verwendet, also *cho'chiman*, *areruya*, *parishara* usw.

Dass es sich um eigenständige Teilgesänge handelt, konnte ich durch wiederholte Teilnahmen am *cho'chiman*, aber vor allem durch die Aufnahmen von zwei *cho'chiman*-Ritualen erfahren. Hiermit können auch die kulturrelevanten Charakteristika dieser einzelnen Teilgesänge erfahrbar gemacht werden.
Die Analyse der eigenständigen Teilgesänge wird wiederum auf mehreren Ebenen vorgenommen. Jeder Teilgesang hat zwar seine ganz spezifischen Charakteristika, jedoch nur wenige sind vom Aufbau her identisch.

Hinsichtlich der textlichen Ebene gilt es zunächst, die Aussage von Cary Elwes zu revidieren. Bußman (1990:659) definiert für den Begriff des Satzes, dass es sich um eine „nach sprachspezifischen Regeln aus kleineren Einheiten konstruierte Redeeinheit“ handelt, die „hinsichtlich Inhalt, grammatikalischer Struktur und Intonation relativ vollständig und unabhängig ist“.
Für die hier untersuchten Ritualgesänge ist nicht der Satz, sondern die Verszeile entscheidend. Daraus folgt, dass verschiedene Stilmittel benutzt wurden.
Es finden sich Repetitionen von Wörtern und Wortgruppen in entweder direkt aufeinander folgenden (Reduplikation) oder in jeweils kombinierten syntaktischen Einheiten (Parallelismus). Sätze als syntaktische Einheiten kommen natürlich auch in Verszeilen vor. Sie sind jedoch ebenso als Verszeilen und Strophen auszumachen. Da es demnach schwierig ist, Satz und Verszeile analog zu betrachten, verwende ich auch hier die Bezeichnung „Syntagma“, die eine weitere Unterteilung der Verszeile darstellt. Da es sich im zu untersuchenden Fall um Gesänge handelt, ist die musikalische Ebene immer mit zu betrachten. Demnach handelt es sich bei der Unterteilung der Syntagmen um Wörter oder Wortgruppen, die aufgrund ihrer Intonation bestimmt werden, und nicht unbedingt eine semantische Relation aufweisen müssen. Diese ist dennoch nicht außer Acht zu lassen, was im Kapitel 6 zu sehen war und im weiteren Verlauf der Analyse auch immer wieder eine Rolle spielt.
Das Syntagma bildet meines Erachtens die zu betrachtende kleinste sinnvolle Einheit. Das bedeutet, dass aufgrund der Fülle des Materials eine Analyse von Morphemen sich als zu umfangreich gestalten würde. Eine zweite Schwierigkeit ist

die Form der abstrahierten Darstellung. Die musikalische Transkription bedeutet, einen Hinweis auf das Klangbild zu geben, von dem sich jeder Leser bzw. Hörer mittels beiliegender CD jedoch selbst ein Bild machen kann.

Ich habe diese Transkriptionen auf die Wahrnehmung der Gestalt begrenzt. Alle Gesänge wurden auf einen Bezugston hin transponiert. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Erstellung von musikalischen Transkriptionen von einigen Spezialisten der Pemón auch ausdrücklich erwünscht war[223].

Damit ist eine Ebene konstruiert, die es zwar möglich macht, die Teilgesänge untereinander zu vergleichen. Es werden jedoch die musikalischen Mittel des Emotionsmanagements im Ritual in diesem Kapitel vernachlässigt. Dieses definiert sich vor allem mit dem Auf- und Absteigen des Bezugstons. Andererseits würde eine Darstellung des Notenbildes mit häufig wechselndem Bezugston als nicht übersichtlich erscheinen. Schließlich geht es um das Sichtbarmachen der Interaktion von Text und Musik als das Besondere am musikalischen System der Pemón.

Ein Syntagma entspricht einer Subphrase. Die Bezeichnung der Subphrase ist indexikalisch zur Interaktion von Text und Musik zu sehen[224]. Von einer zusätzlichen Betrachtung einzelner Motive (musikalisch) wurde zunächst abgesehen, da auch dies, wie die Morphembetrachtung auf sprachlicher Ebene, für die Ziele dieser Arbeit zu umfangreich wäre.

Die Kombination der einzelnen Syntagmen bzw. Subphrasen formen die musikalischen Phrasen. Diese sind immer in Beziehung zur Verszeile zu sehen, die zum überwiegenden Teil aus zwei Syntagmen besteht.

Diese Terminologieprobleme verweisen auf die Schwierigkeiten der Benennung, da die starke Trennung der zur Verfügung stehenden Begriffswelt hinsichtlich der Betrachtung von Musik und Text zur bevorzugten Verwendung einer Terminologie führt.

---

[223] Hier kam die Vorstellung zur Sprache, dass das auf „Papier“ Fixierte, einen anderen Wert bekommt. Die Orientierung am „westlichen“ Tonsystem ist vor allem durch die Ausbildung der Musiklehrer festzustellen, wie in erwähnter Musikbeilage der Publikation von Benedicta Asís (2003).

[224] Das begründet die als eventuell komplex wahrzunehmende Form der Benennung der Subphrasen/ Syntagmen, also a^{1}, a^{1}*,a' usw. Dies ist jedoch notwendig, um die Besonderheiten der sprachlichen und musikalischen Interaktion darzustellen.

Demnach ist bei einer vorwiegend musikalischen Darstellung eher die Rede von „Phrasen“ und „Subphrasen“. Überwiegt die Erklärung der textlichen Ebene, so werden die Ausdrücke „Verszeilen“ und „Syntagmen“ verwendet.
Die Kombination von Syntagmen bzw. Subphrasen auf sprachlicher und musikalischer Ebene verweisen auf die Formen der Perioden- und Phrasenbildung und somit auf die einzelnen Teilgesänge.
Hauptsächlich lassen sich die Stilmittel von Parallelismus, Reduplikation, Repetition und musikalischer Variation finden, die es näher zu bestimmen gilt. Diese Elemente sind innerhalb der einzelnen Teilgesänge und Verszeilen (z. B. Mikroparallelismus) herauszuarbeiten. Die Teilgesänge sind keine abgeschlossenen Einheiten. Es finden sich auch Elemente einzelner Syntagmen in verschiedenen Teilgesängen, so dass von einer Makroebene gesprochen werden kann (z. B. Makroparallelismus).

7.1 Periodenaufbau *cho'chiman*

Es wurden zwei *cho'chiman*-Rituale aufgenommen, die im Kapitel 5.1 beschrieben sind.
Das Tanzgesangsritual in Kavanayén aus dem Jahre 2005 lässt sich in 31 Teilgesänge (TB 15-45) untergliedern. Raimundo Pérez fungierte als Ritualleiter und Vorsänger.
Der *cho'chiman* in San Rafael besteht aus 25 einzelnen Teilgesängen.
Beide Rituale liegen zwar örtlich und zeitlich auseinander, sie werden aber zu einem großen Teil von denselben *orekoton* besucht. In San Rafael leitete im Jahre 2007 der *ipukenak* Antonio das Ritual, der die Lieder von Raimundo und Elvira gelernt hatte. Der Vergleich beider Rituale und deren innere Rahmung, die zum großen Teil aus den Tanzgesängen bestehen, zeigen die Formen der Aufführungspraxis, die auch Rückschlüsse auf die musikalische Praxis zulassen.

Die Teilgesänge des *cho'chiman* werden aus periodisch wiederholten Phrasen gebildet. Die Repetition der einzelnen Perioden ergibt die gesamte Länge eines Teilgesanges. Beim *cho'chiman* in Kavanayén werden diese Perioden (AABC usw.) zwischen 2- bis 17-mal wiederholt (siehe Tab.6, 7), in San Rafael zwischen 2- bis 16-mal. Die kurze Wiederholung sowie die sehr häufigen Periodenwiederholungen von 15- bis 17-mal sind eher die Ausnahme. Die Mehrheit der Teilgesänge wird aus 3 bis 10 Repetitionen der jeweiligen Periode generiert. Die Periodenwiederholung hat nur bedingt mit der Länge der einzelnen Teilgesänge zu tun, da die Anzahl der Phrasen innerhalb einer Periode differiert. Allgemein ist festzustellen, dass die Teilgesänge mit den geringsten Periodenwiederholungen (2 bis 6) auch zeitlich nicht von langer Dauer sind (Tab.6: TB 27, 30, 32, 40, 44, 45, 48, 55, 58, 63, 68, 69), genauso wie die Teilgesänge mit vielen Periodenwiederholungen (15 bis 17) auch von längerer zeitlicher Dauer sind (TB 35, 36, 53, 59). Jedoch ist neben der zunehmenden und abnehmenden Geschwindigkeit, die sich nach den Ritualphasen richtet, vor allem die Phrasenbildung und deren Formen der Wiederholungen innerhalb der Periode zu beachten. Die Mehrheit der Teilgesänge, die sich aus jenen 3 bis 10 Periodenwiederholungen zusammensetzt, dauert zwischen 2 bis 3 Minuten. Neben den zu beobachtenden zeitlichen Überschneidungen gibt es besondere Ausnahmen. Der Teilgesang TB 51 dauert zum Beispiel über 5 Minuten, die Periode wird jedoch nur 10-mal wiederholt. Hier gilt es neben den einzelnen Phrasenwiederholungen auch die Länge einer Phrase und einer Periode zu berücksichtigen.

Eine genaue Ermittlung ergäbe sich aus der Berechnung der Anzahl der Periodenwiederholungen und der Länge einer Phrase, die über die Anzahl der Achtelnoten pro Phrase ermittelt werden könnte. Dabei müssten Pausen genauso berücksichtigt werden wie die Silben der intonierten Syntagmen und die bereits erwähnten Geschwindigkeiten. Da alles mit den Akzenten des Fußaufstampfens in den Ritualphasen mit Tanzbegleitung zusammenfällt, wäre dies auch möglich. Ein Argument gegen diese detaillierte Darstellung ist die Differenz der Länge der Teilgesänge bei jeder neuen Aufführung. Das zeigen diejenigen Teilgesänge, die sowohl in Kavanayén als auch in San Rafael zu hören waren. Der Teilgesang TB 20

in Kavanayén setzt sich aus der 16-maligen Wiederholung einer Periode zusammen, während diese in San Rafael (TB 54) nur 8-mal repetiert wird. Diese Diskrepanz zeigt sich auch im Vergleich des Teilgesanges TB 33 in Kavanayén bzw. TB 59 in San Rafael.

Geringe Abweichungen sind bei den Wiederholungen der Teilgesänge TB 22 (6-mal) und TB 57 (7-mal), TB 25 (6-mal) und TB 56 (7-mal) zu beobachten. Genauso häufig, nämlich 10-mal, wurden die Perioden in Kavanayén (TB 24) und San Rafael (TB 60) wiederholt. Der Periodenaufbau und die abweichende Geschwindigkeit sind jedoch die Indikatoren für die unterschiedlichen Längen der Teilgesänge.

Besonders auffallend ist die Wiederholung eines Teilgesanges in Kavanayén an verschiedenen Stellen des Rituals. So ist der Teilgesang TB 26 hinsichtlich der Phrasen A und C identisch mit den Teilgesängen TB 30 und 32. In Kavanayén fehlt die Phrase B, die in San Rafael (TB 58) zwei Jahre später von Antonio gesungen wurde.

Innerhalb des Rituals in Kavanayén wird die Periode des Teilgesanges TB 26 6-mal, TB 30 2-mal und TB 32 4-mal wiederholt. Der ähnliche Teilgesang TB 58 wird mit der Phrase B 5-mal in San Rafael repetiert.

Innerhalb des Rituals in San Rafael handelt es sich in den TB 51 und 68 um dieselbe Melodie mit leichten Abweichungen der Tondauer aufgrund verschiedener Silbenlängen der jeweiligen Syntagmen. Dies trifft auch für die Gesänge TB 20, 54 und 61 zu. Die ersten beiden Verszeilen von Teilgesang TB 20 in Kavanayén entsprechen auch denen von TB 54 in San Rafael, während TB 61 die gleiche Melodie zugrunde liegt, jedoch ein anderer Text gesungen wird, bis auf die Beibehaltung des Wortes *auka*.

Periodenbildung

Die meisten Perioden setzten sich aus unregelmäßigen Phrasenwiederholungen zusammen. Eine weitere Untergliederung ergibt sich aus der Anzahl der gebildeten Phrasen. So bestehen z. B. in der Regel zwei Phrasen (AB) aus vier Subphrasen (z. B: aba¹b¹), drei Phrasen (ABC) aus sechs Subphrasen und vier Phrasen (ABCD) aus acht Subphrasen.

Die häufigste Form der Periode ist AABB (Tab. 9) gefolgt von der verkürzten Form AAB-B-[225] sowie AABC/BC bei den unregelmäßig wiederholten Phrasen. Bei den regelmäßig wiederholten Perioden sind es ebenfalls die Formen AABB und AABC die am häufigsten die Periode generieren.

In den Tabellen 8, 9 und 10 sind die Teilgesänge beider *cho'chiman*-Rituale zusammen enthalten. Acht Teilgesänge aus Kavanayén (Tab.8) wurden auch in San Rafael gesungen.

Im Vergleich hinsichtlich der Periodenbildung ist zu erkennen, dass die Wiederholung einzelner Phrasen innerhalb einer Periode variieren kann. So wurde die Periode in Kavanayén (TB 20) 15-mal mittels der Phrasenwiederholung AABC generiert. Erst bei der 16ten Wiederholung wurden die Phrasen BC repetiert. Aus diesem Grund habe ich dieses Tonbeispiel als unregelmäßig wiederholt kategorisiert, auch wenn es nur diese einmalige Verdoppelung gibt. In San Rafael hingegen wurden die Phrasen BC bei jeder Periodenwiederholung intoniert, also AABCBC. Ähnlich verhält es sich im Teilgesang TB 24 bzw. TB 60. In beiden Teilgesängen wird die Periode 10-mal gesungen. Unterschiede gibt es allerdings im Repetitionsmuster. Während in Kavanayén der Teilgesang als regelmäßig wiederholt zu erkennen ist, wird in San Rafael die verkürzte Phrase B- unregelmäßig häufig repetiert. Die größte Differenz zeigen die Wiederholungen der

[225] Zur Wiederholung sei daran erinnert, dass in den Transkriptionen (Anhang 2) auf die Angabe der Wiederholung der Subphrasen verzichtet wurde und sich auf die Darstellung der Phrasenwiederholungen konzentriert wird. Da sich jedoch die Grundstruktur einiger Teilgesänge auch über eine ungerade Anzahl verschiedener Subphrasen ergeben kann, unabhängig davon, ob verschiedene Syntagmen (abc) oder Variationen von Subphrasen (a,a¹,a² usw.) die Differenz ausmachen, kennzeichnet ein hochgestelltes Minuszeichen (-) die Verkürzung der Phrase. So bedeutet z. B. AB-, dass es sich um drei Subphrasen handelt. Die Phrase B- ist demnach mit der jeweiligen Subphrase identisch.

Teilgesänge TB 26, 30 und 32, deren Phrasen A und C mit denen in San Rafael identisch sind. Wie bereits erwähnt, fehlt die Phrase B, die nur in San Rafael gesungen wurde. Die Form der Wiederholung in San Rafael ist recht ungewöhnlich, so wurden zum einen die Phrasen B und C gemeinsam wiederholt und zum anderen nur die Phrase C wiedergegeben. In Kavanayén wird die Phrase A nur einmal gesungen, die Phrase B entfällt und die Phrase C wird unregelmäßig häufig repetiert.

Jeweils unregelmäßig wiederholt wurden die Teilgesänge TB 22 und 25 in Kavanayén, die den Teilgesängen TB 57 und 56 in San Rafael entsprechen. In den TB 56 bzw. 25 erfolgte die Wiederholung von Phrase B unregelmäßig, und es ist eindeutig herauszulesen, dass es am Ermessen des *ipukenak* liegt, ob diese Phrase zwei-, drei- oder mehrmals intoniert wird, bevor eine neue Periode, die an Phrase A zu erkennen ist, ertönt. Auch wenn die verkürzte Phrase C^{-} bzw. die Subphrase c in den TB 57 bzw. 22 den Abschluss bildet, so wird doch die Kombination aus Subphrase c und b als Phrase B ebenfalls unregelmäßig wiederholt.

Die außergewöhnliche Generierung des Teilgesanges TB 33 bzw. 59 zeigt, dass es ein kompositorisches Prinzip gibt. So wurde die Phrase A wie gewöhnlich nur einmal wiederholt, ebenso die Phrase C, allerdings anstelle von A, worauf die dritte, vierte und fünfte Verszeile gesungen wurden, was sich als eine Art Zweiteilung des Teilgesanges beschreiben lässt. Die Phrase B wird wiederum zwei- bis dreimal wiederholt. Gegen Ende der Teilgesänge wurde diese Phrase auch viermal wiedergegeben.

Die Ergebnisse der Transkription bestätigen auch meine Wahrnehmung während der Partizipation, dass die Wiederholung der Variations- und Schlussphrasen[226] gegen Ende hin zunimmt, was bei der überwiegenden Mehrheit der unregelmäßig wiederholten Tanzgesänge zu beobachten ist.

Als Ausnahme ist der Teilgesang TB 50 anzuführen. Die Subphrasen a und b werden konstant repetiert, womit die Erkennungsphrase auszumachen ist und somit auch eine Periode. Eine Phraseneinteilung in Variations- und Schlussphrase ist jedoch nicht möglich. Der durchgeführte Bandwechsel mag eine Ursache für das

[226] Vereinfacht lässt sich sagen, dass alle Phrasen außer der Erkennungsphrase A zu den Variations- und Schlussphrasen zählen.

nicht genaue Erfassen sein. Bei dem aufgenommenen Teilgesang werden die Variationen der Subphrase c jedoch nicht kontinuierlich wiederholt. Aus diesem Grund habe ich diesen Teilgesang als *fuzzy* kategorisiert, respektive könnte man diese Form auch als Subphrasenkombination bezeichnen.
Wie unter anderem aus diesem Vergleich ersichtlich, ist die Erkennungsphrase für eine Repetition der gesamten Periode die Phrase A.
Bei allen Gesängen wird diese Phrase am Beginn einer Periode wiederholt. Bis auf die Ausnahmen, die Tonbeispiele TB 21, 27 und TB 26, 30, 32[227] in Kavanayén sowie TB 47 und 58 in San Rafael, bei denen die Phrase A nur einmal gesungen wird, verbindet diese Charakteristik auch beim *areruya* alle Tanzgesänge.

7.1.1 Verszeile

Die Verszeile repräsentiert die textliche Ebene und ist aufgrund der enthaltenen Syntagmen entscheidend für die musikalische Phrasenbildung. Bevor die Generierung des Textes eines Teilgesanges betrachtet wird, gilt es zunächst festzustellen, welche Stilmittel auf der sprachlichen Ebene zu beobachten sind.
Die wichtigsten Charakteristika sind die Repetition, die Reduplikation und der Parallelismus innerhalb der Teilgesänge sowie außerhalb bzw. im Vergleich der Teilgesänge untereinander.
Die Teilgesänge des *cho'chiman* bestehen aus einer bis zehn Verszeilen.
Die Formen der Interaktion mit der melodischen Ebene zeigten eine Strophencharakteristik (I, II, III usw.), anhand derer die textlichen Variationen innerhalb der Perioden identifiziert werden können. Dazu zählen die Teilgesänge TB 17, 24 (60), 38, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 49 und 53 mit 2 Strophen, die Teilgesänge TB 28, 36 und 52 mit 3 Strophen sowie die Teilgesänge TB 59 (33) mit 4 und TB 35 mit 5 Strophen. Die Interaktion zwischen Verszeile und Phrase wird anhand des Klassifikationssystems I dargestellt.

[227] Die Tonbeispiele 26, 30 und 32 sind die Repetitionen der Phrasen eines Teilgesanges.

Die Wiederholung von Wörtern bzw. Wortgruppen, die ich als Syntagmen bezeichne, ist das signifikanteste Stilmittel bei der Verszeilenbildung. Die Formen der Repetition sind Reduplikation und Parallelismus. Als Reduplikation bezeichne ich die exakte Wiederholung von Wörtern oder Wortgruppen, die aufeinander folgen. Syntaktischer Parallelismus wird über die Repetition durch Kombination mit jeweils anderen Wörtern oder Wortgruppen generiert.

7.1.2 Reduplikation

Reduplikationen einzelner Wörter oder Syntagmen spielen bei der Generierung von Verszeilen eine Rolle. Sie erscheinen innerhalb einer Verszeile direkt aufeinander folgend, aber auch Verszeilen und Strophen übergreifend. Sie sind auf syntaktischer Ebene identisch. Die musikalische Variation ist die Ebene der Unterscheidung. Werden Wörter oder Wortgruppen jedoch hintereinander wiederholt, wobei auch die Intonation, also die gekennzeichnete Subphrase repetiert wird, dann ist von Subphrasenreduplikation die Rede.

Verszeilen, die durch die Reduplikation nur eines Wortes gebildet werden, betreffen in erster Linie die Bezeichnungen von übernatürlichen Agenten, wie Christus (TB 45_2) bzw. Jesus (TB 48_3) oder *mama*, die Jungfrau Maria (TB 67_2). Nur die Verszeile TB 17_4 enthält die Aufforderung an die übernatürlichen Agenten, den Partizipanten mitzunehmen (*kanunkö* - Nimm mich mit!).

Eine weitere Form der Reduplikation von Worten findet sich im TB 65_1. Hier wird *etauchinpa* (er erfreut sich) wiederholt und bildet das erste Syntagma, das darauf folgende enthält das Nomen *Jesús*. Die Zeile *Jesús etauchinpa* (Jesus erfreut sich) ist die dritte Verszeile, die sich durch die Form der Intonation vom zweiten Syntagma der ersten Verszeile unterscheidet. Die syntaktische Einheit eines Satzes wird jedoch mit dem Syntagma der zweiten Verszeile gebildet (TB 65_2 - TB 65_3), denn: *teepüremasan pök - Jesús etauchinpa* (Jesus freut sich über die, die beten).

Es werden auch Bezeichnungen von übernatürlichen Agenten, wie *chichek kürai* (Jesus Christ), in der Verszeile 70_3 und 47_1 wiederholt. Weitere aufeinander folgende Wiederholungen von Syntagmen zur Bildung einer Verszeile finden sich in TB 41_1. Hier ist die semantische Ebene auf zwei Verszeilen verteilt. Zunächst erfolgt die Wiederholung des Syntagmas *santo pe man* (es ist heilig), was die erste Verszeile generiert. Danach wird dieses Syntagma mit *dios maimu* (Wort Gottes) kombiniert, woraufhin die angesprochene Person benannt ist.

Ähnlich verhält es sich auch bei der Strophenbildung im TB 44. Zunächst wird das Syntagma *aiko Jesús* (armer Jesus) im TB 44_I_1 verdoppelt. Dabei handelt es sich auch um eine Wiederholung der Subphrase und des zugehörigen Syntagmas wie auch im TB 44_II_3. Die semantische Einheit ist in diesem Fall sogar Strophen übergreifend. So heißt es im TB 44_I_2: „*awesewankamatok inonkak Jesús*“ (Überlass dein Leiden, Jesús), was in dem TB 44_II_3 fortgesetzt wird mit: „*uyewan pona*“ (meinem Herz). Dies wird ebenfalls verdoppelt und in Phrase A intoniert. In diese Kategorie ist auch TB 37 einzuordnen.

Zu den Teilgesängen, die sich über eine Reduplikation des Syntagmas zur Bildung aller Verszeilen generieren, die zu einer Subphrase gehören, zählen auch die TB 52 und 66.

Im Teilgesang TB 62 wird die zweite Verszeile aus der Wiederholung eines Syntagmas gebildet, ebenso in den TB 34_2 und 34_3.

Der Teilgesang TB 27 besteht aus nur einem Syntagma, bei dem durch die syntaktische Reduplikation die erste Verszeile zu erkennen ist. Durch die dritte Wiederholung entsteht die zweite Verszeile. Indikator für die Unterscheidung ist wiederum die musikalische Ebene. Dieser Teilgesang ähnelt TB 28. Hier wird dieses Prinzip zumindest in einer Strophe verwendet (TB 28_2). Das Syntagma *etauchinaptök wik* (Erfreut euch!) ist durch das Wort *orekok* bei der Wiederholung und variierten Intonation verlängert, was ein weiteres Mal im Anschluss repetiert wird und als zusätzliche Phrase und Verszeile notiert ist. In dieser Form wird auch das Wort *orekok* im TB 50_6 angehängt. Das bedeutet die Erweiterung des Syntgmas 50_5.

Was in diesen Teilgesängen innerhalb der Verszeilengenerierung zu beobachten ist, findet sich im TB 42 auf der Ebene von 2 Verszeilen in jeweils 2 Strophen. So unterscheidet das angehängte *orekok* jeweils die Verszeilen TB 42_I_1 und TB 42_I_2 sowie TB 42_II_3 und TB 42_II_4.

Im TB 38 wird das zweite Syntagma (TB 38_1) der ersten Verszeile wiederholt, was die zweite Verszeile generiert (TB 38_2).

Verkürzungen von Syntagmen bilden Stropheneinheiten im Teilgesang TB 35. Hier wird jeweils nur ein Teil des Syntagmas wiederholt, woraus sich die zweite Verszeile bildet (TB 35_I, 35_III, 35_IV).

7.1.3 Parallelismus

Die Analysen zum Parallelismus sind hinsichtlich der Interaktion mit der Intonation des Textes begrenzt.

Bußmann (1990:557) definiert Parallelismus als rhetorische Figur der Wiederholung, die syntaktisch gleichartige Konstruktionen koordinierter Sätze oder Phrasen enthält.

Parallelkonstruktionen in *orekoton*-Ritualgesängen unterscheiden sich von denen in Mythen, so dass ich in Anlehnung an ethnolinguistische Untersuchungen (Jakobson 1960, Hymes 1979, Tedlock 1983, Urban 1991) einige Termini übernehme, die vom Bedeutungsgehalt zum Teil abweichen. Grundsätzlich ist zu sagen, dass ohne die musikalische Ebene eine reine Textanalyse nicht funktioniert, da die Besonderheiten in der Intonation liegen, was ein Teilbereich des Mikroparallelismus in der Ethnolinguistik ist. In dieser Arbeit bezieht sich der Terminus auf die Untersuchung der Sprache und der Intonation innerhalb eines Teilgesanges. Unter Makroparallelismus versteht Urban (1991:104) die strukturellen und semantischen Entsprechungen größerer Diskurseinheiten. Diese Formen der Untersuchung von Parallelbeziehungen werden in dieser Arbeit im Vergleich zwischen den verschiedenen Teilgesängen und Ritual übergreifend angewandt.

So wird im Folgenden ein syntaktischer Parallelismus auf rein textlicher Ebene untersucht, worauf sich die Interaktion mit dem musikalischen Parallelismus anschließt. Dieser Begriff ist der Arbeit von Sherzer und Wick (1982:154 ff.) entnommen. Hier ist eine Übereinstimmung der Wiederholung von Text und dessen Intonation an den entsprechenden parallelen Stellen gemeint.

Zunächst soll jedoch die rein textliche Ebene erörtert werden, wobei auf der formalen Zeichenebene verweilt wird, auch wenn die Einteilung der Syntagmen aus musikalischer Perspektive erfolgt. Konkret bedeutet das zum Beispiel, dass die musikalische Ebene bestimmt, wann beispielsweise ein einzelnes Wort ein ganzes Syntagma bildet und wann nicht, das heißt, die Subphrase gibt diese Definitionsform vor. Im Hinblick auf die Untersuchung zum Parallelismus betrachte ich den syntaktischen Parallelismus, der durch identische Wörter oder Wortgruppen hergestellt wird, die einer Subphrase entsprechen. Gibt es auch eine identische musikalische Wiederholung der Subphrase, dann ist von Subphrasenparallelismus die Rede. Weicht der Text von der musikalischen Form der Subphrase ab bzw. wird ein anderes Syntagma verwendet, dann wird von Subphrasenwiederholung gesprochen bzw. nur von musikalischem Parallelismus. Die sich darunter befindende nächst kleinere Ebene liegt aus sprachlicher Perspektive auf der Betrachtung des Wortes. Vergleichbar damit wäre aus musikalischer Perspektive die Betrachtung des Motivs.

Demnach gibt es auch Parallelismen, bei denen einzelne Wörter oder Wortgruppen innerhalb der Syntagmen vorkommen. Diese werden als Wortparallelismen bezeichnet. Wie zu sehen sein wird, gibt es Parallelismen, bei denen das wiederholt auftretende Wort auch musikalisch identisch wiederholt wird. Demnach ist eine Kongruenz in sprachlicher und musikalischer Hinsicht festzustellen. In diesem Fall wird von Motivparallelismus gesprochen.

Zunächst sind die verschiedenen Formen des Parallelismus aus der Perspektive der Subphrasen-Syntagmen-Konstellation auf der syntaktischen Ebene betrachtet und zwar nur aus der Perspektive der Verszeile mit Vernachlässigung der musikalischen Ebene.

Als Teilgesänge mit zwei Verszeilen, bei denen die zweite Verszeile ein Syntagma der ersten enthält, sind die Tonbeispiele 15, 16, 19_1_2, 19_3_4, 31, 38_I_II, 39, 40_I_II, 41, 44_I_2, 48_1_2, 52, 57 (22), 59 (33), 60 (24), 61_1_2, 61_3_4, 68 und 69 zu nennen. Als Beispiel dient der 1. Teilgesang (TB 16):

TB 16_1: Belén pona **inna bendicematanü'kö**.
TB 16_2: Niño Jesús maimu pe **inna bendicematanü'kö**.

Im TB 48 findet sich diese Form mit der Wiederholung eines Teiles des Syntagmas (*Jesús*) aus der ersten und zweiten Verszeile, was in der dritten wiederholt und dupliziert wiedergegeben wird.
In den TB 19 ist es zunächst das letzte Wort (*yepü* - er, sie, es kommt) des Syntagmas, was in allen Verszeilen wiederholt wird. Die Repetition des gesamten Syntagmas der ersten Verszeile (*mama yepü* - Mama kommt) ist auch in der zweiten zu beobachten wie auch das der dritten in der vierten (*uwi yepü* - Bruder kommt). Diese Form des Parallelismus wird zum einen mit dem ersten Syntagma aus der ersten Verszeile (*ök da'tai?* - Wann?) kombiniert, was auch in der dritten gesungen wird, und zum anderen mit dem ersten Syntagma der zweiten Verszeile (*lune da'tai?* - am Montag?), welches auch in der vierten ertönt.
So auch im Teilgesang TB 15. Hier ist ein Syntagma aus der ersten Verszeile auch in der zweiten enthalten, ein weiteres aus der ersten Verszeile findet sich in der dritten.

TB 15_1: Jesukristo *(u)yepü* **cho'chi tau**.
TB 15_2: Wakü man kupüpök **cho'chi tau**.
TB 15_3: Incheru *(u)yepü*.

Eine komplexere Form des syntaktischen Parallelismus ist im Teilgesang TB 61 anzutreffen. Hier wird in allen Verszeilen das Wort *Jesús* wiederholt. Das Syntagma *apata Jesús* (Jesus, dein Himmel) wiederholt sich in der zweiten Verszeile an derselben Stelle wie in der ersten. So verhält es sich auch bei der Wiederholung des

Syntagmas *...dak künonkak Jesús* (Jesus, lass mich in...). Dabei handelt es sich zum einen um *apata* (deinen Himmel), was bereits in der ersten Verszeile vorkommt, und zum anderen um *auka*, was in der zweiten und vierten Verszeile wiederholt wird.

Im Teilgesang TB 59 (33) wird das zweite Syntagma der ersten Verszeile (*esenpataukanpai man* - wir werden uns taufen lassen) auch an zweiter Syntagmaposition der zweiten Verszeile wiederholt, wie es häufig anzutreffen ist. Des Weiteren wiederholt sich ein Syntagma der vierten Verszeile in der fünften (*incheru orekok,* Engel *orekok*). Ein Teil dieses Syntagmas (*orekok*) bildet die dritte Verszeile.

Die Wiederholung eines Syntagmas über mehrere Verszeilen ist in den Teilgesängen TB 47 und 54 (20) zu beobachten. Im Rahmen der Strophenbildung finden sich verschiedene Parallelismuskonstruktionen.

In den Teilgesängen TB 24, 38, 43 und 60 ist ein Syntagma der ersten Verszeile auch ein Syntagma der dritten Verszeile. In TB 38 und 43 wird das Syntagma derart wiederholt, dass es als eine Art Refrain fungiert, da es ebenfalls die zweite Verszeile vollständig bildet, die mit der ersten und dritten Verszeile jeweils kombiniert und nur in einer Phrase gesungen wird. Im TB 60 (24) ist es ein anderes Syntagma, was die zweite Verszeile generiert. Dieses wird jedoch auch in der zweiten Strophe wiederholt.

TB 40 ist ähnlich aufgebaut wie TB 38, mit dem Unterschied, dass in der zweiten Strophe ein anderes Wort innerhalb der Syntagmabildung vorkommt, denn anstelle von *amaimu* (dein Wort) wird *adapon* (dein *dapon*) gesungen.

Im TB 39 bildet das erste Syntagma der ersten Verszeile auch die zweite Verszeile in beiden Strophen. Parallelismus findet sich im ersten Syntagma der dritten Verszeile, *mayin apichipök nai* (der das Wort empfängt) bzw. *maimu apichipök na*i (das Wort empfängt) wird in allen Syntagmen verwendet.

Der Teilgesang TB 36 besteht zum großen Teil aus der Wiederholung eines Syntagmas. Das Wechseln der Nomen, wie *pata weyu* (das Licht der Welt) in der ersten und zweiten Verszeile bzw. ersten Strophe, *Jesús* in der dritten und vierten

Verszeile bzw. zweiten Strophe und *San Miguel* in der fünften und sechsten Verszeile bzw. der dritten Strophe zeigt Ähnlichkeiten mit dem Teilgesang TB 52. Hier werden die Strophen durch die Wiederholung der ersten Verszeile in allen Strophen gebildet. Parallelismus findet sich in der dritten Strophe, die ein Syntagma der zweiten enthält (*cho'chiyito* - unsere Kirche), während sich der zugehörige Possessivartikel ändert. So ist in der zweiten Verszeile *weyu pe* (wie das Licht) und in der dritten *dapon pe* (wie der *dapon*) zu hören.

Verschiedene Formen dieser Variationsmuster sind in den Teilgesängen TB 17, 28, 42 und 44 zu beobachten. So generiert ähnlich wie in den TB 38 und 43 das erste Syntagma der ersten Verszeile von TB 17 die zweite Verszeile und somit die erste Strophe. Das erste Syntagma der dritten Verszeile, welche die zweite Strophe formt, enthält die Wiederholung des Teils eines Syntagmas der ersten und zweiten Verszeile, *Dios dapon* (Der *dapon* von Gott). Die vierte Verszeile ist die Wiederholung eines Wortes aus dem zweiten Syntagma der dritten Verszeile, in diesem Fall *kanunkö* (Nimm mich mit), was bereits als eine Wiederholungsform erwähnt wurde. Als Verlängerung wurde die Verszeilenbildung des Teilgesanges TB 42 besprochen. Hinsichtlich der Betrachtung des syntaktischen Parallelismus ist festzustellen, dass in den Verszeilen TB 42_1 und TB 42_3 die Bezeichnung eines übernatürlichen Agenten (*incheru* - Engel) wiederholt wird. In den Verszeilen TB 42_2 und TB 42_4 ist es das Syntagma *incheru orekok* (Engel*, orekok*). Auch der Teilgesang TB 28 wurde bereits als Sonderform der Verszeilenbildung hinsichtlich der Betrachtungen zur Reduplikation erwähnt. In der ersten Strophe dieses Teilgesangs wird das Wort *orekok* gesungen, was auch am Ende aller darauf folgender Verszeilen intoniert wird. Ähnlich wie in den TB 38 und 43 bildet das zweite Syntagma der dritten Verszeile die vierte Verszeile, die eine Refraincharakteristik in der zweiten und dritten Strophe erzeugt. In der zweiten Verszeile wird anstelle von *etauchinpatök wik* (Erfreut euch!), *epürematök wik* (Betet!) gesungen, was einen Parallelismus der Postposition *wik* zeigt. Eine weitere Parallelkonstruktion findet sich in der fünften Verszeile (TB 28_III_5). Hier wird im ersten Syntagma intoniert, dass *wakü* (das Gute) kommt, und im zweiten

Syntagma ist vom ankommenden *Jesús* die Rede. Dieser übernatürliche Agent ist bereits in der ersten Verszeile (TB 28_I_1) erwähnt.
Im TB 21 ist der Wechsel der Bezeichnung des übernatürlichen Agenten zu beobachten, was mit der Verbform (Verlaufsform: *yenöpök man* - ist ankommend) kombiniert wird und insofern eine Variante des anzutreffenden syntaktischen Parallelismus darstellt. Während im ersten Syntagma der ersten Verszeile *mama* (Jungfrau Maria) gesungen wird, ist es im zweiten Syntagma dieser Verszeile *uwi* (Bruder/ Jesus).

7.2 Die Interaktion von Phrase und Verszeile

Es gilt nun die musikalische Ebene mit einzubeziehen, wozu ich zwei Klassifikationssysteme verwende. Das erste behandelt die Formen der Interaktion von Verszeile und Phrase. Dabei werden die Syntagmen und ihre Spezifika der Intonation zunächst vernachlässigt. Das bedeutet, dass indexikalische Zuweisungen, wie z. B. die *fuzzy*-Angabe des Sterns (*), nicht berücksichtigt werden. Die Einteilung in Verszeilen ergibt sich aus der Phrasenstruktur einer Periode.
Im zweiten Klassifikationssystem werden die Syntagmen im Verhältnis zu ihrer Intonation, den Subphrasen, betrachtet. Hierbei werden die Formen der Generierung von Verszeilen bzw. Phrasen herausgearbeitet.

7.2.1 Klassifikationssystem I - Interaktion Phrase und Verszeile

Für das Klassifikationssystem I lässt sich feststellen, dass die Generierung der Perioden nach verschiedenen Formen der Interaktion, beruhend auf Repetitions- und Kombinationsmustern der Verszeilen und deren Intonation, der Phrasen, erfolgt. Verallgemeinernd lassen sich drei Klassen herausarbeiten. Im Rahmen

dieser Klassen spielt wiederum die Strophenbildung eine Rolle, wobei Unterschiede aufgrund der Einbeziehung der melodischen Ebene zu beobachten sind.

In Tabelle 11 sind die Teilgesänge den einzelnen Klassen zugeordnet. Kriterien sind hierbei die Anzahl der Verszeilen sowie die einzelnen Phrasen. Die Darstellung ist auf das Grundmuster reduziert. Das bedeutet, dass keine Repetitionsformen der Phrasen berücksichtigt sind, sondern das vereinfachte Grundmuster aufgeführt ist. Als Hilfssystem (Tab.10) wurde ein Zahlenparadigma eingeführt. Dieses soll die Kategorisierung erleichtern.

In Klasse 1 (Tab.10) finden sich zunächst alle Teilgesänge, bei denen eine oder mehrere Verszeilen über alle Phrasen gesungen werden. Diese werden nacheinander intoniert. Die Wiederholung der einzelnen Verszeilen, so es mehrere sind, erfolgt alternierend in den jeweiligen Perioden. Die musikalische Variation der Textwiederholung erinnert somit an eine Strophe, die jedoch nur aus der jeweiligen Verszeile gebildet wird.

Der Teilgesang TB 55 (I-1.1.2.) besteht aus nur einer Verszeile, die in den Phrasen AB gesungen wird. Ebenfalls über zwei Phrasen wird der Teilgesang TB 62 (I-1.2.2.) wiedergegeben, der aus zwei Verszeilen besteht, genau wie TB 54 (I-1.2.4.). Dieser Teilgesang wird über drei Phrasen (ABC) intoniert. Während in San Rafael nur zwei Verszeilen von Antonio ausgewählt und wiederholt wurden, sang Raimundo zwei Jahre zuvor in Kavanayén fünf Verszeilen (TB 20, I-1.5.4.). Zu den Teilgesängen, die aus vier Verszeilen bestehen, die über drei Phrasen gesungen werden, gehören die TB 19 und 61 (I-1.4.4.).

Zur Klasse 2[228] zählen die Teilgesänge, in denen die Verszeilen nur in bestimmten Phrasen intoniert werden. In der ersten Unterklasse (2.0.1.-2.4.1.) sind die Teilgesänge mit der verkürzten Phrase B^- zusammengefasst.

[228] Siehe Tabelle 10 zur Definition der Klasse. Zur Einordnung der Teilgesänge in das Klassifikationssystem I siehe Tabelle 11.

Im Teilgesang TB 38 (I-I-2.1.1._IIa[229]) besteht die zweite Verszeile aus einem Syntagma der ersten, auch entspricht die Phrase B^- der Subphrase b. Nach diesem Prinzip funktionieren auch der Teilgesang TB 40 (I-2.1.1._IIb). Nur sind hier Strophen zugeordnet. So ist die erste und dritte Verszeile in Phrase A zu hören, während die jeweiligen Syntagmen, also die zweite Verszeile, die ein Syntagma der ersten enthält (TB 38_IIa), und die vierte Verszeile (TB 40_IIb), die gleich einem Syntagma aus der dritten Verszeile ist, in Phrase B^- intoniert werden.

Ähnlich ist auch der Teilgesang TB 28 (I-2.1.1._III). Dieser besteht aus drei Strophen, wobei die zweite Verszeile kein Syntagma der ersten enthält, jedoch besteht die vierte Verszeile aus einem Syntagma, welches als Reduplikation die dritte Verszeile generiert. Diese vierte Verszeile wird unabhängig davon auch an die Intonation der fünften Verszeile gefügt. Hier ist eine Form der Refraincharakteristik zu erkennen. So wird die Subphrase b der Phrase A wiederholt, was somit als eigenständige, wenn auch verkürzte Phrase (B^-) gekennzeichnet ist.

Eine musikalisch eigenständige weitere Subphrase mit einem dritten Syntagma findet sich im Teilgesang TB 67 (2.1.1). Als eine Form der Erweiterung sind die Teilgesänge TB 53 (2.1.1._IIb) sowie der Teilgesang von TB 24 bzw. 60 (2.1.1._IIa) anzusehen. Im TB 53 werden wiederum Strophen gebildet, wobei die erste und dritte Verszeile in Phrase A gesungen wird und die zweite und vierte Verszeile in der verkürzten Phrase B^-. Im Teilgesang TB 24 bzw. 60 wird wieder nur die zweite Verszeile in dieser Phrase B^- wiedergegeben.

Eine Unterklasse von Klasse 2 vereint die Teilgesänge, bei denen die jeweiligen Verszeilen über zwei Phrasen AB gesungen werden (2.1.2.-2.4.2.), wobei die erste Verszeile in Phrase A erklingt und die zweite wiederum in Phrase B, die jetzt aus zwei Syntagmen besteht. Hierzu zählen die Teilgesänge TB 16, 18, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 41, 56, 68 und 69 (2.1.2.).

[229] Die Unterscheidung der Strophencharakteristik ist im Klassifikationssystem I-2.1. mit den Buchstaben a und b gekennzeichnet. Es wird hierbei auf ein vereinfachtes Grundschema zurückgegriffen, um diese Klasse nicht zu verkomplizieren und um die Teilgesänge des *cho'chiman* mit dem *areruya* vergleichen zu können. Die Einordnung der Teilgesänge erfolgte nach dem Prinzip der ersten Verszeile in A und der zweiten Verszeile in B. Tritt eine weitere hinzu, wird das Strophenprinzip zur Darstellung verwendet, wobei die Anzahl der Strophen in Klammern angegeben ist. Die Indexe a und b verweisen auf eine Unterscheidung, ob nur die zweite Verszeile in B gesungen wird, was a anzeigt, oder ob noch eine vierte hinzukommt, was b anzeigt.

Der Teilgesang TB 21 (I-2.1.6.) hingegen besteht aus vier Phrasen. Die erste Verszeile wird in der Phrase A intoniert, die zweite in den Phrasen B, C und D.

Als Erweiterung gelten die Teilgesänge TB 42, 43, 44 und 49, die eine Strophencharakteristik (2.1.2_II) aufweisen. So werden die erste und die dritte Verszeile in den Teilgesängen TB 42 und 44 in Phrase A gesungen, die zweite und vierte Verszeile in Phrase B. In TB 43 und 49 wird nur die zweite Verszeile in Phrase B intoniert, während die erste und dritte Verszeile in Phrase A zu hören sind.

Wieder ist auf den Teilgesang TB 26, 30, 32 (I-2.1.2) bzw. 58 (I-2.1.4.) zu verweisen. In Kavanayén singt Raimundo (TB 26, 30, 32) diesen Teilgesang an verschiedenen Stellen des Rituals. In San Rafael de Kamoirán intoniert Antonio die beiden Verszeilen über drei Phrasen. Die erste Verszeile wird in den Phrasen A und B wiedergegeben, während die zweite Verszeile in Phrase C erscheint.

Die Teilgesänge TB 23 und 27 (I-2.2.3.) sind ebenfalls in diese Unterklasse einzuordnen, nur ist die Phrase C^- verkürzt, das heißt, diese Phrase besteht aus nur einer Subphrase. Hier wird die erste Verszeile in den Phrasen A, B und die zweite in C^- intoniert. Dies ist auch bei TB 64 (I-2.2.4.) zu hören, nur bilden hier zwei Subphrasen die Phrase C.

Als Erweiterungen mit Strophencharakteristik sind die TB 17, 35, und 36 zu erwähnen. Im TB 17 (I-2.2.3._II) mit zwei Strophen wird die erste und dritte Verszeile in den Phrasen A und B gesungen, die zweite und vierte erklingen in Phrase C^-. Im TB 36 (I-2.2.3._III) sind es drei Strophen und im TB 35 (I-2.2.3_V) fünf Strophen, die nach diesem Prinzip funktionieren. Die jeweils ersten Zeilen einer Strophe (1.,3.,5. im TB 36; 1.,3.,5.,7.,9. im TB 35) erklingen in den Phrasen A und B. Die jeweils zweiten Verszeilen einer Strophe (2.,4.,6. im TB 36; 2.,4.,6.,8.,10. im TB 35) sind in Phrase C^- anzutreffen.

Die erste und die zweite Verszeile sind in Phrase A im TB 63 (I-2.3.4._II) und 66 (I-2.3.2._II) zu hören, in den Phrasen B und C im TB 63 wird die erste Verszeile wiederholt. Im TB 66 ist es nur die Phrase B. Im TB 52 (I-2.8.2._III) erklingen die erste, zweite und dritte Verszeile in Phrase A. In Phrase B wird die erste Verszeile wiederholt, was wiederum an eine Strophen-Refraincharakteristik erinnert.

In den Teilgesängen TB 15, 22, 45, 48, 57 und 65 ertönt in jeder Phrase die entsprechende Verszeile. So werden in TB 15 und 22 bzw. 57 (I-2.5.3.) die erste Verszeile in Phrase A, die zweite in Phrase B und die dritte in der verkürzten Phrase C^- gesungen. Dies trifft auch für TB 45 und 48 (I-2.5.4.) zu, nur besteht die Phrase C hier aus zwei Subphrasen.

Im TB 65 (I-2.9.7.) werden die drei Verszeilen über fünf Phrasen gesungen, wobei die erste in den Phrasen A und B ertönt, die zweite in den Phrasen C und D und die dritte in der verkürzten Phrase E^-, die aus einem Syntagma der ersten Verszeile besteht.

Über vier Phrasen (2.10.6_IV) werden 4 Verszeilen im Teilgesang TB 33 und 8 Verszeilen im TB 59 auf vier Strophen verteilt. Hier werden die erste Verszeile in Phrase A und die zweite in Phrase B gesungen, was der Charakteristik dieser Unterklasse 2.1.2. entspricht und in diesem Teilgesang die erste Strophe generiert. In den Phrasen C und D wird diese Form im TB 59 fortgesetzt, wobei die jeweils ersten Verszeilen der Strophen (3.,5.,7.) in Phrase C und die jeweils zweiten Verszeilen in Phrase D (4.) bzw. D^1 (6.,8.) erklingen.

Ähnlich wie bei dem Teilgesang TB 26, 30, 32 in Kavanayén und TB 58 in San Rafael zeigen sich hier Unterschiede bei der Aufführung. So wurde bei diesem Teilgesang in Kavanayén eine Phrase weniger gesungen. Im Fall von TB 33 bzw. 59 sind in Kavanayén 4 Verszeilen weniger intoniert worden als in San Rafael. Die Anzahl der Phrasen ist jedoch gleich.

Die Teilgesänge TB 34, 46, 51 und 70 (I-3.1.) können als Textkombinationen bezeichnet werden. Das bedeutet, dass die Melodie der einzelnen Subphrase kontinuierlich wiederholt wird, der Text jedoch variiert.

Aus zwei Phrasen bestehen die Teilgesänge TB 46 und 51. Im TB 46 werden drei Syntagmen, im TB 51 eine Verszeile, bestehend aus zwei Syntagmen und weiteren vier Syntagmen, in den vier Subphrasen variiert, die in die Phrasen A und B unterteilt sind. Wie aus dem Strukturmodell zu entnehmen, wählt der *ipukenak* die Syntagmen aus, die er in den jeweiligen Subphrasen intoniert.

Der Teilgesang TB 34 besteht aus vier Phrasen. Die erste Verszeile wird in der Phrase A gesungen, während in Phrase B die zweite und dritte Verszeile je nach

Periodenwiederholung intoniert werden. In den Phrasen C und D erklingt dann entweder die vierte oder wiederum die erste Verszeile.

Im TB 47 (I-3.3.) werden die erste Verszeile in Phrase A und die zweite, dritte sowie vierte Verszeile in den Phrasen B und C gesungen, während in Phrase D wiederum die erste erklingt. Die fünfte Verszeile wird nur in Phrase E wiedergegeben. Text- und Melodiekombinationen sind typisch in der Anfangs- und Schlussphrase des Rituals, da der *ipukenak* allein singt. Erst am Ende von TB 47 stimmen einige Partizipanten ein. Der Teilgesang TB 70 bildet den Schlussgesang des Rituals in San Rafael de Kamoirán. Dieser fällt aus dem Rahmen, da dem *ipukenak* ebenfalls die Intonation vorbehalten ist, der sich nur bedingt nach dem Chor richten muss. So singt er die erste Verszeile in Phrase A, die zweite in B und C und die dritte in den weiteren Phrasen. Es handelt sich hierbei um das Syntagma „*chichek kürai*“, der Abschlussformel, die häufig die Rituale des *cho'chiman* einleitet und beendet.

Da der Teilgesang TB 70 zwar Charakteristika eines eigenständigen Teilgesanges aufweist, in seiner Gesamtheit jedoch sehr komplex erscheint, bietet sich eine weitere Unterteilung an. Im TB 70_I enthält die Phrase A die erste Verszeile und die Phrasen B und C die zweite, was an die Unterklasse I-2.1.4. erinnert. Der zweite Teil 70_II ist nicht berücksichtigt, da die Intonation von *chichek kürai* eine Besonderheit und somit Ausnahme darstellt.

Als *fuzzy* bzw. nur schwer einzuordnen ist der Teilgesang TB 50 (3.2.), den ich als Melodie-Kombination bezeichne. Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass der Bandwechsel, den ich während der Aufnahmen vornahm, wahrscheinlich zur Verzerrung der Darstellung des Aufbaus führt. Kontinuierlich werden die Subphrasen a, b und c wiederholt. Eine melodische Kombination der Subphrasen zeigt sich in den Variationen von Subphrase c. Die jeweiligen Syntagmen bleiben an die Subphrasen gebunden und werden entsprechend wiederholt.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Mehrheit der Teilgesänge des *cho'chiman* der Unterklasse 2 zuzuordnen ist. Das bedeutet, dass die Bindung von

Verszeile und deren Intonation, der Subphrase, am ehesten gegeben ist, was als Form der Strophen-Refraincharakteristik übersetzt werden kann.

Fast ausnahmslos wird die erste Verszeile an die Phrase A gebunden. Alle anderen Formen der Klassifizierung lassen sich hierunter fassen.

Am häufigsten sind die Teilgesänge mit der Grundstruktur 2.1.1. und 2.1.2. zu hören. Die erste Verszeile wird hier nur in Phrase A und die zweite nur in Phrase B^- bzw. B intoniert. Auf diesem Grundschema werden bei einigen Teilgesängen weitere Textzeilen hinzugefügt, so dass zumeist zwei bis drei Strophen entstehen, was die Bevorzugung des Textes gegenüber der Melodievariation veranschaulicht.

Auch die Teilgesänge der Klasse 1 sind relativ oft anzutreffen. Hier werden alle Verszeilen in allen Phrasen gesungen.

Bei dieser Analyse wurden beide Rituale gemeinsam betrachtet. Die Auswahl der Häufigkeit der Grundschemen ist bei beiden *ipukenaton* relativ analog zu bewerten. Da beide Ritualleiter zum Teil auf gleiche Teilgesänge zurückgreifen, sind einige Differenzen nochmals ins Feld zu führen, die vor allem im Textumfang auszumachen sind. Während Raimundo in Kavanayén im Teilgesang TB 20, der TB 54 in San Rafael entspricht, fünf Verszeilen vorgibt, singt Antonio nur zwei. Umgekehrt verhält es sich im Teilgesang TB 33, bei dem Raimundo nur 4 Verszeilen über die vier Phrasen singt, während Antonio nochmals jeweils zwei Verszeilen in den Phrasen C und D hinzufügt. Einzige musikalische Ausnahme ist der in Kavanayén von Raimundo häufig gesungene Teilgesang TB 26, 30, 32 bei dem er auf eine Phrase verzichtet, die Antonio singt, wie in TB 58 zu hören ist. Dies kann auf das Emotionsmanagement Raimundos und seinen Zustand in der beginnenden Sprungphase zurückgeführt werden.

Als Ausnahme sind die Teilgesänge mit der Grundstruktur 2.2.3. zu sehen, die ausschließlich Raimundo vorgibt. Das Bevorzugen einer gesonderten Wiederholung eines Syntagmas, was an der Intonation einer verkürzten Subphrase C^- zu hören ist, scheint eine Besonderheit des Stils von Raimundo zu sein. Dies veranschaulicht analytisch die von Balbina geäußerte These, dass „jeder *ipukenak* seinen Stil“ hat.

Die Verszeile ist eine Konstruktion aus Syntagmen. Im folgenden Klassifikationssystem II soll der Frage der Generierung von Syntagmen auch im

Hinblick auf die Intonation nachgegangen werden. Demnach gilt es, das melodische Parallelsystem von Phrasen in Interaktion mit ihren Subphrasen mit einzubeziehen.

7.2.2 Klassifikationssystem II - Syntagma -und Subphrasengenerierung

Die einzelnen Klassen aus dem Klassifikationssystem I sind hierzu nochmals zu unterteilen. Da dieses Klassifikationssystem auch für die *areruya*-Teilgesänge angewendet wird, treffen für den *cho'chiman* nicht alle Muster zu.
Die Klassifikation erfolgt nach einem vereinfachten Grundmuster, was sich anhand der verwendeten Subphrasen erschließt. Die erste Klasse umfasst die musikalischen Variationen und Repetitionen der Subphrasen: a und b, die zweite: a,b und c und die dritte: a,b,c,d und (e). Da nur ein einziges Mal eine fünfte Subphrase erscheint, wurde von einer vierten Klasse abgesehen und diese Subphrase in Klammern gesetzt. Alle anderen Teilgesänge dieser dritten Klasse haben a,b,c und d als Grundmuster.
In den Teilgesängen des *cho'chiman*: TB 17, 19, 20, 24, 28, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 63, und 66 sind mehrere Syntagmen pro Subphrase zu hören. Hier wurden zur Analyse des Aufbaus und für die indexikalischen Verweise in der Transkription nur jeweils die ersten intonierten Syntagmen berücksichtigt. Die Markierung mit dem Stern (*) verweist auf die Mehrfachintonation verschiedener Syntagmen pro Subphrase.
Die angegebenen Grundmuster ergeben sich anhand der Interaktion von Sprache und deren gesanglicher Intonation.
Die entwickelten Klassen werden wiederum spezifiziert, was an einem Zahlenindex abzulesen und in den Tabellen 12-14 dargestellt ist.
Die jeweils ersten Unterklassen (II-1.1.,2.1.,3.1.) enthalten diejenigen Kombinationen, bei denen die Intonation eines Syntagma der Subphrase entspricht. In dieser Unterklasse lassen sich sämtliche Repetitionen und Variationen anhand des Indexes und des verwendeten Zeichenvorrates ablesen.

Die jeweils zweiten Unterklassen haben als Grundmuster die Kombination, welche der ersten Unterklasse zugeordnet ist. Ein Zusammenhang zwischen Subphrase und Syntagmenanzahl ist nicht herzustellen, denn es können durchaus mehrere Syntagmen über die Melodie einer Subphrase gesungen werden. In diesen Fällen ist die Subphrase mit einem Stern (*) gekennzeichnet. Hierbei folgt die Melodie der Subphrase jedoch nie in direkter Wiederholung aufeinander, sondern wird immer mit einer anderen Subphrase kombiniert, was den Unterschied zur Kennzeichnung mit einem Apostroph (') ausmacht. Subphrasen mit diesem erweiterten Index sind eine musikalische Wiederholung bei anderem Syntagma. Auch diese in der Mehrzahl auftretenden Syntagmen sind bis auf nur wenige Ausnahmen an die Melodie gebunden und werden regelmäßig wiederholt. Daher lassen sich auch hier Repetitionen und Parallelismen anhand der Subphrasen und deren Kombination ablesen.

In den Klassen 2 und 3 hat die zweite Position des Zahlenindexes eine weitere Bedeutungszuordnung. So ist an ihnen in Klasse 2 (II-2.2.) abzulesen, dass die erste Verszeile sich aus a und b zusammensetzt, alle weiteren aus c sowie Wiederholungen und Variationen von c und b. In Klasse 3 (II-3.2.) impliziert die Angabe auch die Hinzunahme eines weiteren Syntagmas d und die Kombinationen durch Wiederholungen sowie Variationen von b, c und d.

Die Länge der Subphrase ist durch den Text, das Syntagma bestimmt. Werden mehrere verschiedene Syntagmen in einer Subphrase intoniert, können mehr oder weniger Silben vorkommen. In diesem Fall ist zu sehen, wie der Text die Melodie bestimmt. Im Falle eines kürzeren Syntagmas werden die Silben doppelt so lang intoniert. Dies ist bei der Verwendung des zuvor erklingenden Syntagmas über dieselbe Subphrase, wie z. B. im Vergleich der ersten und zweiten Verszeile im Tonbeispiel 86 zu hören. In diesem Fall wird in der Transkription ein Haltebogen verwendet, was darauf hindeutet, dass nur eine Silbe am Ende der Subphrase a* in der zweiten Zeile gesungen wird. Dies ist nicht zu berücksichtigen, wenn beide Silben ausgewiesen sind, wie es in der ersten Verszeile der Fall ist. Die dritte Verszeile verweist auf die Form des Auslassens. So werden zu Beginn die ersten

drei Achtel der Subphrase a* nicht gesungen, die musikalische Gestalt ist dennoch erkennbar.

Die jeweils dritten Unterklassen (II-1.3.,2.3.,3.3.) verweisen auf eine andere Form der Subphrasenkombination. So bleibt eine Subphrase (a bei II-1.3.) oder es bleiben mehrere Subphrasen (a, b bei II-2.3.,3.3) in der ersten Phrase unverändert, und eine (b bei II-1.3, c bei II-2.3.) oder mehrere (c, d, e bei II-3.3.) werden in den darauf folgenden Phrasen musikalisch variiert.

Während im Klassifikationssystem (II-3.3.) auch Variationen und Wiederholungen von a zur Generierung der weiteren Phrasen beitragen können, ist hierzu die Unterklasse 2.4. in Klasse 2 eingeführt.

Die letzte Position des Zahlenindexes verweist auf die Anzahl der entstehenden Phrasen. Zwei Phrasen (AB) bestehen aus vier Subphrasen (z.B: a, b, a^1, b^1), drei Phrasen (ABC) aus sechs Subphrasen und vier Phrasen (ABCD) aus acht Subphrasen (Tabelle 12-14).

In Klasse II-1. (a, b bzw. a, a^1) zur Betrachtung der Interaktion von Subphrasen und Syntagmen finden sich die Teilgesänge TB 23, 27, 37, 41, 45 und 55, welche die einfachste Kombination aufweisen.

Der Teilgesang TB 27 (II-1.1.3.) besteht aus nur einem Syntagma (a), welches in drei verschiedenen musikalischen Formen, also in den Subphrasen a^1, a^2 und a^3 gesungen wird, und somit die Phrasen A (a, a^1) und B (a^2, a^3) generiert. Die Reduplikation des Textes wird durch die Intonation variiert.

Das TB 37 (II-1.1.1.) besteht aus zwei Syntagmen, welches in zwei Subphrasen (a, b) die Grundstruktur der Periode und somit den Teilgesang bilden. Um die Übersicht in Phraseneinteilungen zu gewährleisten, ist die Wiederholung der Subphrase b als verkürzte Phrase B^- gekennzeichnet. Diese identische Wiederholung von Text und Melodie führt zu der oft wahrgenommenen Refraincharakteristik.

Das TB 55 (II-1.1.2.) setzt sich ebenfalls aus zwei Syntagmen zusammen, die in vier Subphrasen (a, b, a^1, b) gesungen werden. Hier wird die eine Verszeile insofern verschiedenartig wiedergegeben, als dass die Variation a^1 des ersten Syntagmas

bzw. Subphrase a mit der Wiederholung des zweiten Syntagmas respektive Subphrase b kombiniert wird.

Im TB 23 (II-1.1.3.) sind in Phrase B die eingeführten Subphrasen a und b aus Phrase A variiert. Die zusätzliche verkürzte Phrase C^- enthält eine weitere Variation von Subphrase b, in diesem Fall b^2.

Auch das TB 41 (II-1.1.2.) ist dieser Klasse zuzuordnen. Das eine Syntagma der zugehörigen Subphrase a ist jeweils variiert intoniert (a^1 in A; a^2 in B), nur am Ende von Phrase B wird ein anderes Syntagma auf der Schluss-Subphrase[230] b gesungen.

Umgekehrt funktioniert der Teilgesang TB 45 (II-1.1.4.). Hier werden in der ersten Phrase A zwei Syntagmen der ersten Verszeile wiedergegeben. In den darauf folgenden Phrasen B und C wird nur das erste Syntagma dieser Verszeile variiert repetiert. Konkret handelt es sich hierbei um die Bezeichnung des übernatürlichen Agenten *Kristo* (Christus).

Erweiterungen dieser Unterklasse (II-1.2.) mit Strophencharakteristik sind die Teilgesänge TB 28, 38 und 40 (II-1.2.1.), die aus einer Phrase und einer verkürzten Phrase (AB^-) aufgebaut sind. TB 28 und 40 entsprechen der Grundstruktur von TB 37 (II-1.1.1.), nur werden in diesen Teilgesängen mehrere Syntagmen in den einzelnen Subphrasen gesungen. In beiden Teilgesängen ist es die Verszeilenverteilung, welche die Unterscheidung der Repetition der Subphrase b* definiert und durch die Wiederholung der zweiten Verszeile in der ersten Strophe und der vierten Verszeile in der zweiten Strophe im TB 40 sowie in der zweiten und dritten Strophe im TB 28 für eine Refraincharakteristik in Phrase B^- sorgt, da diese Verszeilen und die Phrase häufiger wiederholt werden.

Im TB 38 werden drei Syntagmen in der Art intoniert. Das erste Syntagma der ersten und dritten Verszeile wird in Subphrase a gesungen und mit dem zweiten immer wiederkehrenden Syntagma von Subphrase b kombiniert. Hieraus ergeben sich zwei Verszeilen, die in Phrase A wiedergegeben werden. Die verkürzte Phrase B^- verweist auf die übliche Schlussform, die eine Variation der Subphrase b mit dem zugehörigen Syntagma beinhaltet.

[230] Das Kennzeichen dieser Subphrase ist das Intonieren des Bezugstons zum Teil über das gesamte Syntagma, oder die Melodie führt im Fall von TB 41 von der zweiten Tonstufe aus zum Bezugston hin.

Ein weiterer Teilgesang mit der Intonation von drei Syntagmen in zwei Phrasen (AB) ist TB 52 (II-1.2.2._III). Hier wird jedes Syntagma in jeder Subphrase (a, a^1, a^2, a^3) wiedergegeben. Ähnlich wird auch der Teilgesang TB 66 (II-1.2.2.) generiert. Nur sind es zwei Syntagmen, die durch die besagte Reduplikation die Verszeile bilden. Beide Syntagmen werden nur in Phrase A gesungen, in Phrase B erklingt wiederum nur das erste Syntagma als Reduplikation.

Auch das TB 62 zeigt ähnliche parallele Charakteristika. So bilden die ersten beiden Syntagmen die erste Verszeile, die in beiden Phrasen wiederholt wird. Phrase B enthält jedoch die Variation von Subphrase a und b. Das dritte Syntagma generiert durch Reduplikation die zweite Verszeile, die über alle Phrasen zu hören ist.

Im TB 42 sind es vier Syntagmen, die in Strophencharakteristik mit den vier Subphrasen kombiniert werden.

Das Kombinationsmuster aus der Intonation von zwei Subphrasen und deren Interaktion mit Variantenbildungen dieser Subphrasen über drei Phrasen findet sich in den Teilgesängen TB 17, 36, 39, 47 und 61. Die Zuordnung in die Unterklasse II-1.2. erfolgt aufgrund der Intonation von mehreren Syntagmen zu einer Subphrase. Das Grundschema mit der Orientierung auf der jeweils ersten Verszeile und deren Wiederholung in den einzelnen Phrasen entspricht „ab“.

In den TB 17 und 39 (II-1.2.3.) werden in der Phrase A die Subphrasen a* und b* eingeführt. Die Phrase B besteht aus der musikalischen Variation a^1* und der Wiederholung von b*. Phrase C^- ist verkürzt, da nur über eine Subphrase gesungen wird, was in der einfacheren Form im TB 23 anzutreffen ist. In diesem Fall ist es eine erneute Wiederholung der Syntagmen der Subphrase a*, die musikalisch variiert intoniert werden (a^2*). Zu erkennen sind die typischen Motive der Schluss-Subphrase. In beiden Teilgesängen wird die zweite und vierte Verszeile in Phrase C^- gesungen.

Auch im TB 61 (II-1.2.4.) besteht die Phrase B aus der Kombination der Variation a^1* von Subphrase a* aus Phrase A und der Variation b^1 von Subphrase b ebenfalls aus Phrase A. Die Schlussphrase C wird aus einer weiteren Variation von Subphrase

a*, in diesem Fall a^2*, und aus Subphrase b, in diesem Fall b^2, gebildet. Diese abschließende Subphrase b^2 wird im typischen Schlussmotiv intoniert.

Dieser Teilgesang, der zur Unterklasse I-1.5.3. zu zählen ist, besitzt jeweils fünf verschiedene Syntagmen, die in den Variationen von Subphrase a* wiedergegeben werden, während in den Variationen von Subphrase b das intonierte Syntagma konstant bleibt.

Dieses Grundschema trifft auch für die Teilgesänge TB 19 und 20 bzw. 54 zu. Hier werden jedoch auch in der Subphrase b* und in deren Variationen b^1* und b^2* jeweils zwei verschiedene Syntagmen intoniert.

Ebenfalls zur Unterklasse II-1.2. zählt der Teilgesang TB 47 (1.2.8.). Dieser Teilgesang verlangt wiederum eine besondere Betrachtung, da es sich um einen Eröffnungsgesang des Rituals handelt, denn es wird in Phrase A ein Syntagma wiederholt. Es liegt, wie erwähnt, eine Reduplikation vor. Aus diesem Grund ist die Wiederholung dieses Syntagmas als Variation a^1 angegeben, auch wenn es bereits eine Ähnlichkeit zu den Schlussmotiven enthält. Die Phrase B wird mittels der in dieser Phrase erstmals auftretenden Subphrase b* und einer weiteren Variation des Syntagmas aus Subphrase a (a^2) generiert. Auch die Phrase C ist wiederum eine Kombination aus der Variation der Syntagmen von Subphrase b* (b^1*) und der Wiederholung der Subphrase a^1 aus A. Die Phrasen D und E enthalten die Abschlussvariation des Syntagmas der Subphrase a, wobei in Phrase E die abschließende Subphrase eine Variation des Syntagams von b* (b^2) ist, was dem Aufbau von TB 41 (II-1.1.2.) ähnelt.

Das TB 36 (II-1.2.3.) gehört noch in diese Unterklasse, auch wenn hier eine Besonderheit vorliegt. So wird bereits in Phrase A das eingeführte Syntagma der Subphrase b aufeinander folgend wiederholt. Die transkribierte Phrase B setzte sich wieder aus der Variation a^1* und der Variation b^1 aus Phrase A zusammen, hinzu kommt die Wiederholung der Subphrase b. Das unterscheidet die Phrase B von Phrase C. Denn bereits die Subphrase b^1 enthält die typischen Schlussmotive, welche in Phrase B erklingen und in Phrase C den tatsächlichen Periodenabschluss bilden.

Die Unterteilung der Teilgesänge in die Unterklasse 2.1. erfolgt aufgrund des Vorhandenseins von drei Syntagmen (a, b, c), deren Intonation mittels Kombination musikalischer Variationen und Wiederholungen von drei Subphrasen erfolgt. Zu dieser Unterklasse zählen die Teilgesänge TB 16, 22, 26, 30, 31, 32, 57, 58, 67, 68 und 69.

Die einfachste Form findet sich in den TB 67 (II- 2.1.1). Die Subphrasen a und b formen die Phrase A, das dritte Syntagma die Subphrase c, die zugleich die verkürzte Phrase B^- ist. Teilgesänge dieser Unterklasse mit zwei Phrasen, die aus jeweils zwei Subphrasen bestehen, sind die TB 16, 31, 68 und 69 (II-2.1.2). In allen diesen Teilgesängen wird die Subphrase b aus der Phrase A als Variation der Schlussmotive mit der Subphrase c kombiniert, was die Phrase B generiert.

Weniger Variation und dafür mehr Kombination definiert den Teilgesang TB 22 bzw. 57. So wird in der zweiten Verszeile zunächst ein weiteres Syntagma c gesungen, welches mit dem Syntagma b aus Phrase A die Phrase B erzeugt. Die alleinige Wiederholung von c zeigt die Form der Periodenbildung mit der verkürzten Phrase C^-.

Der Teilgesang TB 26, 30, 32 (II-2.2.2.) bzw. 58 (II-2.1.4.) ist wiederum gesondert zu betrachten, da aufgrund seiner Häufigkeit die Besonderheiten des Systems zum Ausdruck kommen. Die Subphrase a wird bei allen Aufnahmen repetiert und bildet somit die Phrase A. Die darauf folgende Phrase B ist nur für den Teilgesang TB 58 notiert, in dem die zwei weiteren Syntagmen entsprechend die Subphrasen b und c bilden. Die Phrase C hat wiederum diese beiden Syntagmen, die nun variiert werden, wobei die Subphrase c^1 die Schlussmotive enthält. In der Version in Kavanayén, die insgesamt dreimal während des Rituals gesungen wird, kommt die Phrase B nicht vor. Demnach wäre hier die Phrase C eigentlich B und die Subphrasen nicht b^1 und c^1 sondern b und c. Um jedoch den Zusammenhang deutlich zu machen, sind die Teilgesänge nicht getrennt notiert.

Auch TB 50 kann dieser Unterklasse zugeordnet werden. Hier muss jedoch wieder eine Ausnahme gemacht werden. Dieser Teilgesang entfällt der Klassifizierung als *fuzzy*, da per Definition jedem Syntagma eine entsprechender Index (d, e, f, g) zugeordnet werden müsste. Die Melodie ist jedoch in den Variationen der

Subphrasen c so ähnlich, dass dies zu großen Abweichungen in der Darstellung führen würde. Kontinuierlich wiederholt werden die Subphrasen a, b und c. Es folgen die Variationen der Subphrase c in den einzelnen Wiederholungen (c^1, c^2, c^3, c^4), wobei entweder c^3 oder c^4 den Abschluss bilden, da sie die Charakteristika der Schluss-Subphrase zeigen.

Die Unterklasse II-2.2. enthält die Teilgesänge, bei denen ebenso wie II.-1.2 die Grundstruktur der Phrasenbildung auf der Intonation von drei Syntagmen beruht, die drei Subphrasen generieren. Jedoch werden wiederum mehrere Syntagmen pro Subphrase intoniert, was an der Kennzeichnung mit dem Stern (*) zu erkennen ist. Hierzu zählen die Teilgesänge TB 24, 34, 35, 44, 46, 53, 60 und 63.

Ähnlich wie das TB 67 sind die TB 24, 53 und 60 (II-2.2.1) aufgebaut. Die Subphrasen a* und b* bilden Phrase A. Die Subphrase c* ist gleichzusetzen mit der verkürzten Phrase B^-. In Subphrase a* werden in den TB 24 bzw. 60 zwei Syntagmen gesungen. Im TB 53 sind in jeder Subphrase zwei verschiedene Syntagmen zu hören.

Das TB 44 (II-2.2.2) erinnert an TB 58 (26, 30, 32), da wiederum die Subphrase a* repetiert, die Phrase A generiert. Die Subphrasen b* und c bilden die Phrase B. Dies gilt auch für TB 46 (II-2.2.2). Hier ist die Repetition von a* eine Variation (a^1*). Beide Subphrasen erzeugen in diesem Teilgesang die Phrase A. TB 46 ist eine Textkombination (I-3.1.). Die drei Syntagmen werden in jeder Subphrase gesungen. TB 44 enthält vier Syntagmen, die als zwei Strophen notiert sind. Während die Wiederholung des ersten Syntagmas die erste Verzeile formt (TB 44_I_1), bildet die Intonation der Syntagmen der zweiten Verszeile dieser ersten Strophe (TB 44_I_2) die Phrase B. Die dritte Verszeile, welche die zweite Strophe anzeigt (TB 44_II_3), wird ebenso wie die erste Verszeile der ersten Strophe aus der Reduplikation eines Syntagmas erzeugt.

Im Teilgesang TB 63 (II- 2.2.4_II) wird die Phrase A aus den Subphrasen a* und b* geformt, die Phrase B aus c und der Wiederholung von b. Phrase C enthält die Wiederholung von c und die Variation b^1 von b.

Im TB 35 (II- 2.2.3) wird in Phrase B bereits die Subphrase b variiert (b^{1}*), die Abschlussphrase bildet hier eine Variation von c* als c^{1}* in der entsprechend verkürzten Phrase C^{-}.

Vier Phrasen bilden die Grundeinheit der Periode im Teilgesang TB 34 (II-2.2.6.). Die Phrasenbildung erfolgt durch die gewohnte Einführung der Subphrasen a und b in Phrase A, dann wird das Syntagma der Subphrase c* intoniert, wobei dieses Syntagma repetiert, jedoch melodisch variiert wird, was die Phrase B formt. Die Phrasen C und D sind wiederum eine Zusammensetzung aus der Variation der Subphrasen a und b. In Phrase C werden beide Subphrasen variiert, also a^{1}* und b^{1}*. In Phrase D ist die Kombination aus der Wiederholung von Subphrase a^{1}* und der Intonation von Subphrase b^{2}* in den Melodiebewegungen des typischen Periodenabschlusses zu hören.

In der Unterklasse 3.1. wird nun ein viertes Syntagma eingeführt, woraus sich die Subphrasen (a, b, c, d) ableiten lassen, die variiert und miteinander kombiniert die Phrasen bilden. Die einfachste Form ist die Generierung der Phrase A durch die Syntagmen bzw. Subphrasen a und b sowie der Phrase B durch die Subphrasen bzw. Syntagmen c und d.

Dies ist zunächst in den Teilgesängen TB 18, 25 bzw. 56 und 29 (II-3.1.2) der Fall. TB 64 (II-3.1.4.) ist eine Erweiterung um die Phrase C, die sich aus der Variation c^{1} von c und der Wiederholung von d zusammensetzt, wobei letztere Subphrase wiederum die Charakteristika des Abschlusses einer Periode aufweist.

Im TB 15 (II-3.1.3.) ist ganz zum Schluss ein weiteres Syntagma d hinzugefügt, was eine zusätzliche Subphrase bedeutet. Diese Ausnahme ist auf die Position dieses Teilgesanges am Anfang des Rituals in Kavanayén zurückzuführen, in dem der *ipukenak* eine größere Variationsfreiheit innerhalb der Periodenbildung hat. Ohne die einmalige Intonation von Phrase C^{-} wäre dieser Teilgesang der Unterklasse 2 zuzuordnen.

TB 48 (3.1.4.) enthält zwar das mit Subphrase d notierte Syntagma des musikalischen Anfangmotivs von c, jedoch ist der Text verschieden. Die Phrase B setzt sich aus der Subphrase c und der Variation b^{1} von Subphrase b zusammen und die Phrase C aus b^{1} und Subphrase d. Diese besteht nur aus einem Wort und der

Wiederholung von b¹ am Ende. Da dieser Teilgesang wiederum am Anfang des Rituals in San Rafael de Kamoirán steht, fügt der *ipukenak* am Ende (F) die Intonation eines Wortes ein, in diesem Fall *Incheru* (Engel).

TB 21 besteht aus vier Phrasen (A, B, C, D), wobei die Phrase A aus a und b erzeugt wird. Die Folgenden (B, C, D) sind Zusammensetzungen aus der Variation der Subphrasen bzw. Syntagmen c und d.

Zur Unterklasse II-3.2. zählen die Teilgesänge TB 43 und 51. Im TB 43 (II-3.2.2.) ist wiederum die Grundstruktur von vier Subphrasen (a, b, c, d) zu hören, welche die Phrasen A und B generiert. Im Unterschied zur Unterklasse II-3.1. werden in der Subphrase b zwei verschiedene Syntagmen intoniert, was ausschlaggebend für die Strophenbildung ist. TB 51 (II-3.2.2.) hingegen ist wiederum eine Textkombination (I-3.1.), bei der die eine Verszeile und die weiteren vier verschiedenen Syntagmen über die Grundstruktur von vier Subphrasen gesungen werden, welche die Phrasen A und B bilden.

Eine weitere Unterklasse ist II-3.3. Hierzu zählen die Teilgesänge TB 33 bzw. 59, 65 und 70 (II-3.3.6.). Im Teilgesang TB 33 bzw. 59 werden in Phrase A die Subphrasen a und b vorgestellt. In Phrase B wird die Subphrase c eingeführt und mit der Variation b¹ von b kombiniert. Die Phrasen C und D bestehen aus der Variation von Subphrase d*, in denen mehrere Syntagmen in den jeweiligen Wiederholungen intoniert werden.

Im TB 65 werden ebenfalls die Subphrasen d aufeinander folgend repetiert und variiert, was die Phrasen C und D bildet. Da hier die Kombination mit einem Laut (o) erfolgt, wurde eine weitere Subphrasenunterteilung nur angedeutet.

Der Abschlussgesang des Rituals in San Rafael (TB 70) ist auch von der Betrachtung der Syntagmen- und Subphrasenbeziehung hinsichtlich der Phrasenbildung komplexer. So werden wie gewohnt in Phrase A die Subphrasen a und b vorgestellt, in Phrase B sind es die Subphrasen c und d, die in Phrase C variiert werden. In den folgenden Phrasen D, E, E' und F wird das typische Abschlusssyntagma „*chichek kürai*“ (Jesus Christ) variiert intoniert, was zu einer komplexen Darstellung der jeweiligen Subphrasen und Phrasen führen würde. Wie bereits im Klassifikationssystem I erwähnt, ist die Intonation von *chichek kürai* eine

eigenständige musikalische Form, die am Anfang und Ende eines Rituals zu hören ist.

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass die Konstruktion der einzelnen Teilgesänge sich zwar in einzelne Klassen einordnen lässt, es jedoch sehr viele einzelne Unterformen in der Kombination und Variation gibt, so dass kaum monothetische Gruppen auszumachen sind, wenn die Phrasenanzahl innerhalb der Periodenbildung berücksichtigt wird. Zurückzuführen ist diese Beobachtung auf die relative Eigenständigkeit der Teilgesänge auch bei dieser Analyse.
Bei einer Vernachlässigung der Charakteristik der Phrasenanzahl und mehrfachem Vorkommen von Syntagmen pro Subphrase sind es vor allem die Teilgesänge, die sich vom Grundschema her auf zwei, drei und vier Syntagmen und deren Intonation begrenzen, die alle relativ paritätisch auftreten. Auch bei der Unterscheidung der beiden Rituale und ihrer Leiter lässt sich ein solches Verhältnis ausmachen.
Während von der einen Textbetrachtung der Bogen über die Einbeziehung der Intonation der Syntagmen gespannt wurde, gilt es nun, sich der reinen Klangäußerung, in diesem Fall dem Gesang, zu nähern. Hierzu dienen die Transkriptionen als Vorlage, unabhängig von der bereits reflektierten Problematik der Abstraktionsebene einer solchen Darstellungspraxis.

7.3 Phrasenbildung - Melodie

In diesem Kapitel sind die Charakteristika der Melodiebewegungen dargestellt. Es handelt sich hierbei wiederum um eine Annäherung, die vor allem auf der eigenen Wahrnehmung während der Rituale und der Analyse der Transkriptionen beruht.
Die überwiegende Mehrzahl der Teilgesänge des *cho'chiman* hat als Grundstruktur zwei Phrasen. Bei beiden Ritualen bestehen die Teilgesänge zu ca. 40%[231] aus vier Subphrasen, welche die Phrasen A und B bilden. Bei weiteren ca. 13% sind es drei

[231] Da in Kavanyén 31 Teilgesänge das Ritual formen und in San Rafael 25 Teilgesänge, sind für eine Darstellung beider Rituale die prozentualen Verhältnisse verwendet.

Subphrasen. Die Phrase A besteht aus zwei Subphrasen und Phrase B^{-} aus einer. In Kavanayén sind es nur drei Teilgesänge (9,6%), die drei Phrasen (A, B, C) als Grundmuster aufweisen. In San Rafael sind es sechs Teilgesänge (24%) mit dieser Charakteristik. Umgekehrt verhält es sich bei den Teilgesängen, die aus fünf Subphrasen generiert sind (A, B, C^{-}). Hier sind es 25 % in Kavanayén. In San Rafael zeigt nur ein Teilgesang (4%) diese Charakteristik, den Antonio von Raimundo erlernte. Weniger häufig treten bei beiden Ritualen vierphrasige Grundmuster (A, B, C, D) auf. So sind es in Kavanayén drei Teilgesänge (9,6%) und in San Rafael nur einer (4%).

Fünfphrasige Grundmuster (A, B, C, D, E) sind eher die Ausnahme. Zwei Teilgesänge (8%) mit dieser Charakteristik wurden nur in San Rafael intoniert, ebenso ein weiterer mit der Phrase E^{-}.

Die Grundmuster der Teilgesänge, die in Kavanayén und San Rafael gesungen wurden, sind aus melodischer Perspektive identisch (Tab.8). Differenzen gibt es bei der Anzahl der Verszeilen. Eine Ausnahme bildet der bereits erwähnte Teilgesang TB 58 in San Rafael, der den Teilgesängen TB 26, 30 und 32 entspricht. Hier ist das Grundmuster A, B, C in San Rafael und A, C in Kavanayén.

Die Phrasen der aufgezeigten Grundmuster lassen sich in zwei bzw. drei Kategorien ordnen. So besteht die überwiegende Mehrzahl der Teilgesänge aus der Erkennungsphrase A und der Variations- und Schlussphrase B^{-} bzw. B. Bei Teilgesängen mit drei Phrasen als Grundmuster, kann die Phrase B als Variationsphrase und die Phrase C^{-} bzw. C als Schlussphrase bezeichnet werden. Bei vierphrasigen Teilgesängen verteilt sich die Variation auf die Phrasen B und C, die Schlussphrase ist D^{-} oder D. Dementsprechend verschieben sich Phrasenfunktionen auch bei den beiden fünfphrasigen Teilgesängen. Dass es hierbei zu Überlappungen kommt, ist natürlich nicht auszuschließen.

Zur Erleichterung und Darstellungen von Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Differenzen im Vergleich der Teilgesänge ist ein weiteres Zahlensystem abgeleitet. Dieses findet sich im Kommentar zu jedem Teilgesang in Anhang 2. In Tabelle 11 im Anhang wurde auf eine verkürzte Darstellung zurückgegriffen. Die erste Position kennzeichnet den höchsten Ton der verwendeten Skala im Beziehung zum

Bezugston in der ersten Phrase. Die zweite Position kennzeichnet die Verlagerung des tonalen Zentrums in der darauf folgenden Phrase, was ebenfalls mit dem höchsten Ton der verwendeten Skala angezeigt wird. Dieser Index setzt sich für alle weiteren Phrasen fort. Verkürzte Phrasen wurden hierbei nicht berücksichtigt. Die letzte Position des Zahlenparadigmas gibt wiederum die Anzahl der Subphrasen bei der Phrasenbildung wieder, wobei sich an den Klassifikationssystemen I und II orientiert wurde. Die Tabellen 15 bis 20 visualisieren auf einer anderen Ebene die Klangereignisse. Auch hier habe ich mich für den jeweils höchsten Ton der verwendeten Skala entschieden. Da die meisten Tonschritte im Ambitus einer Sekunde zu hören sind, schien mir die Auswahl dieses Tones als geeignete Referenz für das tonale System. Genauere Angaben zu tonalen Schwerpunkten, wie die Häufigkeit von verwendeten Tönen, finden sich in der musikalischen Transkription und im Transkriptionskommentar sowie in den folgenden ausführlichen Beschreibungen.

7.3.1 Die Erkennungsphrase A

Die kontinuierliche Wiederholung von A dient als Erkennungsphrase. Jeder Teilnehmende weiß, dass die Intonation dieser Phrase entweder einen Wechsel anzeigt, das heißt, es wird ein neuer Teilgesang eingeführt, oder die Periode wird ein weiteres Mal wiederholt, so die bereits gesungene Phrase A wieder ertönt. Die Partizipanten horchen während dieser Situationen kurz auf, um sich zu vergewissern, welche Entscheidung getroffen wurde. Sind die ersten Töne vernommen, wird eingestimmt.

Die Charakteristika der Erkennungsphrase

Eine typische Charakteristik dieser Phrase beim *cho'chiman* ist das Vorkommen des höchsten Tones im Verhältnis zum Bezugston, der immer am Ende in der Schlussphrase gesungen wird. Demnach ist auch das tonale Zentrum im höheren Bereich der Skala angesiedelt. Die Melodie bewegt sich vornehmlich in Sekund- und Terzschritten. Zuweilen sind Quartsprünge aufwärts zu hören, was am häufigsten am Anfang der Phrase A der Fall ist.

Die Sexte als höchster Ton findet sich in dieser Phrase in den Teilgesängen TB 16, 18, 22 (57), 24 (60), 27, 28, 29, 33 (59), 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 und 45 in Kavanayén sowie TB 46, 52, 53, 55, 57 (22), 59 (33), 60 (24), 62, 64, 66 und 70 in San Rafael. In TB 34 ist die Sexte auch in Phrase B zu vernehmen (Tab.15-20).

Die Oktave als höchster Punkt der Melodie ist ein Merkmal der Teilgesänge TB 15, 17, 19, 20 (54), 21 23, 25 (56), 36 (58), 30 (58), 31, 32 (58) und 35 in Kavanayén sowie der Teilgesänge TB 48, 49, 50, 51, 54 (20), 56 (25), 58 (26, 30, 32), 61, 63 und 68 in San Rafael (Tab.16, 18, 20).

Nur die Teilgesänge TB 21 in Kavanayén und TB 47 und 65 (Tab. 20) in San Rafael beginnen auf der fünften Tonstufe, wobei in TB 21 und 47 der höchste Ton der Skala, in diesem Fall die Sexte in Phrase B, zu hören ist. Die vierte Tonstufe als höchster Ton des Teilgesangs findet sich in TB 67, hier wird jedoch in Phrase B^{-} die Oktave gesungen.

In den TB 55 und 69 wird zuweilen die sechste Tonstufe, aber auch die neunte Tonstufe in Phrase A intoniert, was in den jeweiligen Periodenwiederholungen wechselt.

Zu den Teilgesängen, die von der fünften Tonstufe zur achten und somit zur höchsten Tonstufe springen, zählen TB 15, 20 (54), 23 und 35 in Kavanayén bzw. TB 48, 49, 50, 54 (20), 61 und 68 in San Rafael. Im TB 69 erfolgt die Bewegung von der fünften auf die neunte Tonstufe. Von der vierten zur achten Tonstufe bewegt sich die Melodie im TB 17 in Kavanayén.

1. Subphrase von A

Von der achten Stufe beginnend, über die siebte zur sechsten und fünften Tonstufe absteigend verläuft die Melodielinie des ersten Motivs in der ersten Subphrase von A im TB 25 in Kavanayén, was TB 56 in San Rafael entspricht (Tab.16).
Von der achten Tonstufe über die sechste zur siebten aufsteigend und dann wieder zur fünften absteigend bewegt sich die Melodie in der ersten Subphrase in den Teilgesängen TB 26 (58), 30 (58), 31 und 32 (58).
Häufig erfolgt eine erste Abwärtsbewegung bereits im zweiten Motiv dieser Subphrase. Nur in TB 41 verläuft die Melodielinie zum Abschluss der Subphrase, auf der sechsten Stufe beginnend von der fünften aus.
Von den Teilgesängen, bei denen der höchste Ton die Sexte ist (Tab.15, 17-20), bewegen sich TB 16, 18, 22 (57), 24 (60), 28, 29, 33 (59) 34, 36, 42, 43 und 45 in Kavanayén sowie TB 46, 52, 53, 57 (22), 59 (33), 60 (24) und 66 in San Rafael von dieser Tonstufe einen Sekundschritt abwärts zur fünften Tonstufe. Von der sechsten Tonstufe über die fünfte abwärts zur vierten Tonstufe bewegt sich die Melodie im TB 64.
Im TB 38 erfolgt die Abwärtsbewegung von der sechsten über die fünfte zur dritten Tonstufe, daran schließt sich eine Terzbewegung aufwärts zur fünften Tonstufe an. Im TB 62 ist ein ähnlicher Verlauf zu erkennen, nur verläuft die Melodie hier von der sechsten über die fünfte und vierte Tonstufe zur dritten, worauf sich ein Terzschritt zur fünften Tonstufe aufwärts anschließt. Im Teilgesang TB 37 ist eine Melodiebewegung von der vierten Tonstufe wiederum ein Sekundschritt abwärts zur Terz zu hören, die den Subphrasen-Abschlusston bildet. Im TB 21 beginnt dieser Melodieverlauf auf der fünften Tonstufe.
Hervorzuheben sind die Teilgesänge TB 27, 39, 40, 44 und 55. Hier beginnt der Gesang auf der sechsten Tonstufe, gleitet dann ab zur fünften. Im TB 27 und 39 bewegt sich die Melodie wieder aufwärts zur sechsten. Bei allen Teilgesängen schließt sich ein typisches absteigendes Motiv zum Abschluss dieser Subphrase an,

was im *cho'chiman* häufig vorkommt. Es besteht aus einem Dreiklang, der von der Quinte über die Terz zum Bezugston führt.

Dieses Subphrasen-Abschlussmotiv findet sich auch in den TB 48 und 50 bereits in der ersten Subphrase. Hier erfolgt die Abwärtsbewegung von der achten zur sechsten Tonstufe, worauf sich das erwähnte Motiv zum Bezugston anschließt. Bei der Mehrheit der Teilgesänge, welche die Oktave beinhalten, bewegt sich die Melodie von jener achten Tonstufe über die siebte zur sechsten, die den Subphrasen-Abschlusston bildet (TB 15, 17, 19, 20 (54), 23, 35, 54 (20) und 61). In den TB 56 bzw. 25 ist dieser Ton auf der Quinte.

Dies ist auch der Fall in den Teilgesängen TB 49 und 69. Hier wird die siebte Tonstufe nicht gesungen. Eine Abwärtsbewegung von der Oktave über die Quinte zur Terz mit anschließender Aufwärtsbewegung zur Sexte ist im TB 63 zu hören. Ebenfalls eine Aufwärtsbewegung findet sich in den TB 51 und 68, hier führt die Melodie von der Oktave zur Sexte und wiederum zur Oktave.

Im TB 67 erfolgt die Abwärtsbewegung von der Quarte über Terz und Sekunde zum Bezugston und im TB 65 deutet die Melodieführung eine Wellenbewegung von der Quinte über die Quarte zur Terz und wiederum aufwärts zur Quarte hin zur Quinte an.

2. Subphrase von A

Die zweite Subphrase (b, a, a^1,a*), so sie kein zweites Syntagma (b) enthält, wird entweder über eine direkte musikalische Wiederholung (a, a*) der bereits eingeführten ersten Subphrase von A (TB 26, 30, 32, 44, 58) oder als eine Variation a^1 des Syntagmas (TB 27, 41, 46, 52, 66) generiert.

Bei der überwiegenden Mehrheit der Teilgesänge erfolgt eine leicht absteigende Bewegung des tonalen Zentrums. So bewegt sich dieses bei den Teilgesängen, die zunächst um die achte Tonstufe in der ersten Subphrase kreisen, zur fünften über

die sechste Tonstufe in den TB 15, 25, 26, 30, 31, 32, 48, 50, 56, 58 und 69 in der zweiten Subphrase.

Von der sechsten, über die siebte, zurück zur sechsten Tonstufe verläuft die Melodielinie im TB 19 ebenfalls von der siebten, über die sechste, zur fünften Tonstufe absteigend im TB 54 (20). Ein ähnlicher Verlauf ist im TB 61 zu beobachten. Hier wird nur die sechste Tonstufe nicht gesungen.

Eine melodische Abwärtsbewegung von der achten Tonstufe über die sechste (TB 68) bzw. über die fünfte und die Terz zum Bezugston ist in den TB 51 und 63 zu beobachten.

Zur Terz von der achten Stufe über die Quarte führt die Melodie in den Teilgesängen TB 17 und 49 in diese zweite Subphrase.

Von der sechsten Tonstufe über die fünfte und vierte zur Terz als Subphrasen-Abschlusston singen die Partizipanten in den TB 35 und 23.

Die sechste Tonstufe findet sich in der zweiten Subphrase von A als Referenzpunkt in den Teilgesängen TB 18, 27, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 53, 59 und 70 (Tab. 15, 17,18-20). Von diesen Teilgesängen bewegt sich die Melodie im häufig anzutreffenden Klangmuster von der Quinte über die Terz zum Bezugston in den TB 27, 44, 46, 52, 53 und 70, über die Quinte zur Terz als Subphrasen-Abschlusston in den TB 42 und 43, über Quinte und Quarte zur Terz in den TB 18, 33 und 59 sowie über Quinte und Quarte zurück zur Quinte als Subbphrasen-Abschlusston im TB 45.

Von der sechsten in der ersten Subphrase zur fünften Tonstufe mit darauf folgender Abwärtsbewegung über Quinte und Terz zum Bezugston schreitet die Melodie abwärts in den Teilgesängen TB 16, 41 und 24 bzw. 60 (Tab.15, 17). Im TB 34 ertönt nach der Quinte zunächst noch die Quarte, und in den TB 28, 37 und 40 erklingt das Schlussmotiv der zweiten Subphrase von der Quinte über Quarte, Terz und Sekunde zum Bezugston.

Der Melodieverlauf der Teilgesänge TB 22 bzw. 57 und 36 erfolgt von der Quinte über die Quarte zur Terz als Subphrasen-Abschlusston.

Von der sechsten Tonstufe der ersten Subphrase zur vierten und dann abwärts zur dritten über die zweite Tonstufe zum Bezugston schreitet die Melodie in den TB 39,

55 und 62. Auf der zweiten Tonstufe über dem Bezugston verbleibt die Melodie im Teilgesang TB 66.
Von der sechsten Tonstufe der ersten Subphrase abwärts zur dritten Tonstufe bewegt sich die Melodie in den TB 29, 38 und 64. Von dort aus zum Bezugston ist der weitere Verlauf über die zweite Tonstufe zum Bezugston als Subphrasen-Abschlusston festzustellen.
Von der fünften Tonstufe oberhalb des Bezugstons in der ersten Subphrase abwärts, über Quarte, Terz und Sekunde zum Bezugston verläuft die Melodie im TB 65. Dieselbe Bewegung ist im TB 67 in der ersten Subphrase von der Quarte aus zu beobachten.
Ausnahme ist der Teilgesang TB 21 (Tab. 20). Hier ist eine Aufwärtsbewegung von der fünften Tonstufe der ersten Subphrase zur Oktave im Übergang von der ersten Subphrase zur zweiten Subphrase zu vernehmen. Danach erfolgt in der zweiten Subphrase wieder die Abwärtsbewegung zurück zur fünften Tonstufe.

7.3.2 Variations- und Schlussphrase

Als Variationsphrase kann in den meisten der Tanzgesänge die Phrase B betrachtet werden. Diese enthält jedoch bei der überwiegenden Mehrheit der Gesänge auch die Schluss-Subphrase.
Sie ist auch als eine Form der Refrainbildung zu betrachten. So bestehen die Teilgesänge TB 28, 37, 38 und 40 aus eigentlich nur zwei Subphrasen. Betrachtet man jedoch die Form der Wiederholung, so wird die zweite Subphrase auch allein repetiert, so dass sie in der Transkription nochmals ausgewiesen und der verkürzten Phrase B^- zugeordnet wurde. Diese enthält neben derselben Melodie auch denselben Text wie in Phrase A im Teilgesang TB 38 und 40. Im TB 28 wird ein drittes Syntagma eingeführt.
Die Kennzeichen der Phrase B^- in diesen Teilgesängen sind bereits in der Erkennungsphase zu beobachten. Wichtigstes Kriterium ist die Abwärtsbewegung im abschließenden Motiv, die der Charakteristik des Schlussmotivs entspricht. Bei

den erwähnten Teilgesängen sinkt die Melodie am Ende von der Terz über die Sekunde zum Bezugston ab.

Für die restlichen Teilgesänge, die dem Phrasengrundmuster AB^{-} (TB 24, 53, 60, Tab.15) entsprechen, wird ein drittes Syntagma mit eigenständiger Melodie in der verkürzten Phrase B^{-} gesungen, was der Unterklasse II-2.2.1. entspricht. In diesen Teilgesängen wird der Bezugston als Periodenabschlusston von der Quinte über Quarte zur Terz und Sekunde erreicht.

Von einer ersten Form im Sinne einer Variationsphrase kann bei den Gesängen mit dem Phrasengrundmuster A, B (Tab.16) gesprochen werden. Hier enthält die zweite Subphrase der Phrase B eine Variation von b aus Phrase A in den Teilgesängen TB 31, 68 und 69. Während das Syntagma der Subphrase c in dieser Phrase B hinzutritt, entspricht das zweite Syntagma der Subphrase B einer Variation der Subphrase b. Diese Subphrase b^{1} enthält hierbei die erwähnten typischen Charakteristika der Schluss-Subphrase. Im TB 31 gestaltet sich das Motiv über die zweite Tonstufe zum Bezugston und in den TB 68 und 69 von der vierten über die dritte und zweite zum Bezugston.

Die relative Eigenständigkeit der ersten Subphrase von B ist in den Teilgesängen TB 25, 26 (C), 30 (C), 32 (C) und 56 abzulesen. Das tonale Zentrum in dieser Subphrase ist bei allen Teilgesängen im Vergleich zur ersten Subphrase von A absteigend. Befindet sich dieses in Subphrase a auch auf der achten Tonstufe, so verweilt es zunächst bei den Teilgesängen TB 26, 30 bzw. 32 auf der sechsten Tonstufe.

Das tonale Zentrum verschiebt sich auch in TB 25 bzw. 56 von der achten Tonstufe in der ersten Subphrase von A über die sechste mit dem Subphrasen-Abschlusston auf der Quinte in Subphrase b. Es folgt die typische Abwärtsbewegung von der vierten über die dritte und zweite Tonstufe zum Bezugston in Subphrase d. In den TB 26, 30 und 32, die nur aus den Phrasen A und C bestehen, erfolgt in der Subphrase b^{1} (C) eine Bewegung über die sechste, fünfte und dritte Tonstufe sowie ein kurzer Anstieg zur Quarte und die Intonation auf der dritten Tonstufe als Subphrasen-Abschlusston. In der letzten Subphrase ist dann die häufig

anzutreffende Abstiegsbewegung von der Quarte über die Terz und die Sekunde zum Bezugston zu vernehmen.

Die Silbenanzahlen der Syntagmen bleiben in den TB 26, 30 und 32 gleich. Acht Silben generieren Subphrase a genauso wie Subphrase b, b^1 und c, wobei die letzte Silbe der Subphrasen a und c über die Dauer einer halben Note intoniert wird.

In den TB 25 und 56 werden zwei neue Syntagmen eingeführt. Hier werden 8 Silben über den Grundschlag von 10 Achtelnoten in der ersten Subphrase von A gesungen. In der zweiten Subphrase von A sind es jeweils 14 Achtelnoten als angenommener Grundschlag, wobei das Syntagma 9 Silben enthält. Das dritte Syntagma, was der ersten Subphrase von B entspricht, hat ebenfalls 8 Silben, die über den Grundschlag von 10 Achtelnoten intoniert werden. Die zweite Subphrase von B wird aus 6 Silben gebildet, die wiederum 10 Achtelnotenwerte als Grundschlag haben.

Das tonale Zentrum der Teilgesänge, die als höchsten Ton die sechste Tonstufe in der ersten Subphrase von A haben und dem Phrasengrundmuster A, B entsprechen, generiert sich aus der ersten Subphrase der Phrase B aus Variationen von Phrase A in den Teilgesängen TB 42 und 62. Im TB 62 ist der intonierte Text derselbe wie in der ersten Subphrase von A (I-1.2.2.), jedoch verschiebt sich das tonale Zentrum von der sechsten auf die vierte Tonstufe. Der Subphrasenabschlusston von Subphrase a^1* ist die Sekunde über dem Bezugston im TB 62. Die Variation von Subphrase b^1* besteht in der Intonation des Abschlussmotivs über Quarte, Terz und Sekunde zum Bezugston. Im Vergleich zur Subphrase b wird auf den vier Silben vor dem Erreichen des Bezugstons jedoch die zweite Tonstufe intoniert, während in Subphrase b die letzten vier Silben bereits auf dem Bezugston gesungen werden.

Im TB 42 verschiebt sich das tonale Zentrum von a^1* ebenfalls von der sechsten Tonstufe von Subphrase a zur vierten Tonstufe und danach abwärts zum Bezugston. Die Melodie wird hinsichtlich ihrer Tonhöhen in b^{1*+} wiederholt, indem sie das Schlussmotiv der Subphrase enthält, was von der Quarte über Terz und Sekunde zum Bezugston führt. Der Text von Subphrase b^{1*+} ist wiederum fast identisch mit dem von Subphrase b, jedoch um drei Silben erweitert (*orekok*), die über 6

Achtelgrundschläge intoniert werden und die typische Länge der Subphrasenendnote im Wert einer halben Note enthalten.

Ähnliche Charakteristika zeigt auch das TB 55. Die Phrase B generiert sich aus der Varitaion a^1 der Subphrase a und der Variation b^1 aus Subphrase b. Auch hier verlagert sich das tonale Zentrum von der sechsten absteigend auf die fünfte und vierte Tonstufe. Der Subphrasenabschlusston von a^1 ist die Sekunde über dem Bezugston. Die geringfügige Differenz aus Subphrase b und Subphrase b^1 ist der entscheidende Abschlusston, dieser ist auf der zweiten Tonstufe in b und auf dem Bezugston in b^1, was wiederum auf die Schlusscharakteristik der Teilgesänge verweist.

Zu dieser Gruppe der Teilgesänge kann auch TB 41 gerechnet werden. Da in den ersten drei Subphrasen dasselbe Syntagma intoniert wird, erfolgt die indexikalische Bezeichnung mittels des Buchstaben a. Die Phrase B enthält eine musikalische Variation dieses Syntagmas, wobei sich das tonale Zentrum, das sich in Subphrase a in Phrase A auf der sechsten Tonstufe befindet, zur vierten und fünften Tonstufe bewegt. Der Subphrasenabschlusston ist auf der Terz, das zweite Syntagma, das als Subphrase b bezeichnet ist, wird auf dem charakteristischen Schlussmotiv von der Sekunde absteigend zum Bezugston gesungen.

In den TB 44 und 46 wird in Phrase A das Syntagma wiederholt, wobei im TB 44 auch die Subphrase repetiert wird. Im TB 46 ist die Intonation verschieden, woraus sich die Bezeichnungen a für die erste Subphrase und a^1* für die zweite Subphrase ergeben. Demnach ist die Bezeichnung für die Intonation des zweiten Syntagmas, das in der ersten Subphrase von B gesungen wird, die Subphrase b. Die Melodie bewegt sich, wie bei den vorangegangenen Teilgesängen, von der sechsten auf die vierte Tonstufe abwärts im TB 46, bzw. von der sechsten auf die fünfte und dritte Tonstufe im TB 44. Der Subphrasenabschluss liegt auf dem Bezugston in der Subphrase b*. In beiden Teilgesängen ist die Melodiebewegung der Schluss-Subphrase wieder über die zweite Tonstufe zum Bezugston zu beobachten, in diesem Fall in Subphrase c bzw. c*, der zweiten Subphrase von Phrase B.

Da im TB 66 ein Syntagma zunächst in allen Subphrasen intoniert wird, wurden auch alle Subphrasen mit Variationen von a bezeichnet (a^1*, a^2, a^3). Auch wenn die

zweite Verszeile sich aus der Wiederholung eines zweiten Motivs ergibt (I-2.3.2.), basiert die Betrachtung der Beziehung zwischen Syntagma und Subphrase auf der Intonation der ersten Verszeile (TB 66_1).

Wieder verlagert sich im Vergleich der Subphrasen von A und B das tonale Zentrum von der sechsten zur fünften Tonstufe von a über a^{1}* zu a^{2}. Die Subphrase a^{2} liegt hier wiederum tonal höher als die Subphrase a^{1}*, in der die Abwärtsbewegung von der Quarte über die Terz zur Sekunde zu hören ist. In der Subphrase a^{2} steigt die Melodie wieder aufwärts zur Quinte und bewegt sich abwärts zum Bezugston, um dann nochmals von der Quarte über die Terz zur Sekunde abzusteigen. Diese Linie wiederholt sich in der Subphrasen-Abschlussphrase a^{3}, wobei der Abschlusston der Bezugston ist.

Im TB 16 ist die Phrase B eine Kombination aus Phrase c, welche die Intonation des dritten Syntagmas ist, und der Variation b^{1} von Subphrase b. In Subphrase c hat sich das tonale Zentrum von der fünften Stufe in Subphrase b auf die vierte Tonstufe verlagert. Eingefügt ist das absteigende Motiv von der Quarte über Terz zum Bezugston, von dem sich wiederum zur Quarte aufwärts bewegt wird. Anschließend wird die Variation b^{1} von Subphrase b mit der typischen Abschlussfigur von der Terz über die Sekunde zum Bezugston gesungen.

In den TB 18, 29 und 43 werden vier verschiedene Syntagmen als Grundmuster intoniert (II-3)[232]. Die Verschiebung des tonalen Zentrums innerhalb der Subphrasen entspricht den bereits besprochenen Teilgesängen der Unterklassen II-1 und II-2 mit dem Phrasengrundmuster A, B.

Vor allem die TB 18 und 43 sind hier einzuordnen. Bei beiden verschiebt sich das tonale Zentrum von der sechsten Tonstufe in Phrase A auf die fünfte Tonstufe in Subphrase c. Das zweite Motiv dieser Subphrase enthält eine Abwärtsbewegung von der vierten über die dritte zur zweiten Tonstufe im TB 18 und zum Bezugston im TB 43. Nach einer erneuten Aufwärtsbewegung zur vierten Tonstufe in Subphrase d im TB 18 schließt sich das Schlussmotiv an, das bei beiden Teilgesängen von der zweiten Tonstufe zum Bezugston führt und sogar dasselbe Wort enthält.

[232] Im TB 43 sind es fünf Syntagmen, die zwei Strophen bilden.

Das Syntagma *orekok* findet sich auch im TB 29, das im Hinblick auf den Melodieverlauf in Phrase B den Teilgesängen TB 43 und TB 18 ähnelt. Abweichend ist die Aufwärtsbewegung des tonalen Zentrums im Vergleich der Subphrasen b und c, da es sich in Subphrase b um die dritte Tonstufe bewegt und in Subphrase c erneut um die vierte Tonstufe kreist.

Unabhängig von ihrer syntaktischen Generierung, die Einfluss auf die Silbenverteilung hat, haben die Teilgesänge mit dem Phrasengrundmuster A, B, C^- (Tab. 18) ähnliche Melodieverläufe. So verweilt das tonale Zentrum des dritten Syntagmas von TB 15 zunächst auf der sechsten und fünften Tonstufe wie auch in Subphrase b. Dann erfolgt die häufig zu beobachtende Abwärtsbewegung von der Quinte über die Terz zum Bezugston im zweiten Motiv der Subphrase c, woran sich in der Variation b^1 von Subphrase b das Abschlussmotiv anschließt. Am Ende dieses Eröffnungsgesanges wird ein viertes Syntagma (d) eingeführt, das ebenfalls auf dem Schlussmotiv intoniert wird.

Ein ähnlicher Melodieverlauf ist auch im TB 27 zu hören. Hier ist es jedoch nur ein Syntagma, was über alle vier Subphrasen gesungen wird. Die externe Ausweisung der Phrase C^- ergibt sich aufgrund der Phrasenwiederholungen in der Periode, da am Abschluss einer Periode die Subphrase a^3 bei den beiden letzten Periodenwiederholungen gesungen wird.

Da eine unterschiedliche Anzahl an Syntagmen die Subphrasen generieren, differieren die Grundschemata der Subphrasen im TB 15. In Subphrase a sind es 12 Achtelnoten, die dieses Grundmuster bilden, wobei 7 Silben des Syntagmas gesungen werden. Der Subphrasenabschlusston wird über die Dauer einer halben Note gesungen. So auch in Subphrase b, die 8 Achtelnoten als Grundpattern aufweist, bei der drei Silben jedoch über jeweils zwei Viertelnoten und eine halbe Note erklingen. Abweichend von Subphrase a ist Subphrase c. Hier werden sechs Silben des Syntagmas über ein Grundmuster von 11 Achtelnoten gesungen. In b^1 sind es 9 Achtelnotenwerte als Grundpattern, da eine weitere Silbe hinzutritt, die auch über eine Achtelnote intoniert wird.

Es handelt sich um die Silbe *u,* die jedoch nicht als Possessivpronomen zu lesen ist, wie man vermuten könnte, sondern aus ästhetischen Gründen eingefügt wird[233].
Im TB 27 sind die Grundmuster der Subphrasen fast identisch, da es sich um ein Syntagma handelt, lediglich die Pausen führen zu Abweichungen. So basieren die Subphrasen a und a^3 auf 14 Achtelnotenwerten, die Subphrasen a^1 und a^2 auf 12.
Die Teilgesänge TB 17 und 23 zählen zur Klasse II-1. Die fünf Subphrasen haben demnach zwei Syntagmen als Grundmuster zur Generierung des Teilgesanges. Bei beiden erfolgt eine Verlagerung des tonalen Zentrums in der dritten Subphrase von der sechsten Tonstufe in der zweiten Subphrase zur zweiten Tonstufe in der dritten Subphrase. Im TB 17 ist dies eine Variation von a, die mit der Wiederholung von Subphrase b die Phrase B generiert. Die verkürzte Phrase C^- ist die Variation der Syntagmen von Subphrase a* (a^2*), die in beiden geringfügig voneinander abweichenden Subphrasen in Form des Subphrasenabschlusses, von der dritten über die zweite Tonstufe zum Bezugston, zu hören ist.
Die Charakeristik der Schlussphrase enthält im TB 23 ebenfalls bereits die Subphrase a^1 in Phrase B. Die Kombination mit der Variation b^1 von Subphrase b hebt das tonale Zentrum nochmals zur Quinte bzw. Quarte mit einer Abwärtsbewegung zur Terz. Erst in der abschließenden Phrase C^- wird das eigentliche Schlussmotiv gesungen, was die regelmäßige Periodenwiederholung unterstreicht. Das metrische Grundmuster der Subphrasen stimmt weitestgehend überein, da nur zwei Syntagmen den Teilgesang generieren. Erst in Subphrase b^2 werden die beiden vorletzten Silben doppelt so lang wie in b und b^1 wiedergegeben.
Die Charakteristik des Anhebens des tonalen Zentrums in der vierten Subphrase zeigt auch der Teilgesang TB 22 bzw. 57. Wie auch im TB 23 enthält die dritte Subphrase c bereits das Abschlussmotiv. Die Subphrase c bildet mit der Wiederholung der Subphrase b die Phrase B, das heißt, die zweite und vierte Subphrase sind identisch und bewegen sich melodisch um die vierte Tonstufe absteigend zum Bezugston. Die erneute Wiederholung von c bildet den Periodenabschluss, was mit der Phrase C^- angezeigt wird. Begrenzt auf das

[233] Vgl.: Kapitel 10.2.

syntaktische Grundmuster der Subphrasen trifft dies auch für den Teilgesang TB 35 zu.

Ähnlichkeiten sind auch mit TB 39 festzustellen. Hier verlagert sich das tonale Zentrum in der dritten Subphrase a^1*, die gemeinsam mit der Wiederholung von b die Phrase B generiert, auf die vierte Tonstufe. Zuvor bewegt sich die Melodie in der Erkennungsphase zwischen vierter, fünfter und sechster Tonstufe und sinkt am Ende von Phrase A zum Bezugston. In Subphrase a^1* sinkt die Melodie sogar bis in die Unterquarte, was selten beim Chorgesang während des Rituals zu hören ist. In der Schlussphrase, die eine Variation des Syntagmas von a ist, bewegt sich die Melodie wieder typisch von der Quarte über Terz und Sekunde zum Bezugston als Periodenabschluss.

Bei den Teilgesängen mit den Phrasengrundmustern A, B, C (Tab. 19) ist die Phrase B als Variationsphrase und Phrase C als Schlussphrase zu bezeichnen.

Die Teilgesänge TB 36, 45 und 61 zählen zur Klasse II-1. Die Generierung der Phrase B erfolgt aus der Variation der Subphrasen a bzw. a* und b. Im TB 61 bewegt sich hierbei das tonale Zentrum bei der Variation a^1* von der achten Stufe in a* auf die sechste und von dort aus abwärts über Quinte, Quarte und Terz zum Bezugston, der den Subphrasen-Abschlusston bildet. Die Variation b^1 von Subphrase b ist die Intonation der ersten Silbe des Syntagmas *Jesús* auf der sechsten Tonstufe. Die zweite Silbe verbleibt auf der fünften, wie auch in Subphrase b. Die Schlussphrase C wird aus einer weiteren, nur geringfügigen Variante von a^1* gebildet (a^2*), lediglich der Subphrasen-Abschlusston ist hier auf der zweiten Tonstufe und nicht auf dem Bezugston wie in a^1*. Den Abschluss bildet b^2 mit der Charakteristik der Schluss-Subphrase. Die Melodie von Teilgesang 61 entspricht der Melodie von TB 20 und 54. Bei TB 20 und 54 (Klasse II-2) stimmt zum Teil auch der verwendete Text überein, der sich jedoch von TB 61 unterscheidet.

Als Ausnahme, aber dennoch in diese Kategorie gehörig, ist TB 36 zu behandeln. Hier sind es drei Subphrasen, die eine Phrase generieren. Während in der Erkennungsphrase A das Syntagma auch musikalisch repetiert wird, tritt in Phrase B der Wiederholung des Syntagmas von Subphrase b eine Variation dieses

Syntagmas im Stile des Schlussmotivs hinzu. Die zuvor erklingende Variation a^{1}* von Subphrase a* sinkt bereits auf den Bezugston ab und steigt nochmals bis zur Quarte. Die auch in diesem Fall verkürzte Phrase C^{-} wird aus der Wiederholung dieser Subphrase a^{1}* und der Repetition von b^{1} gebildet.

Im TB 45 ist es nur ein Syntagma, was die Phrase B bildet, wobei sich auch hier das tonale Zentrum von der sechsten zur vierten bzw. zweiten Tonstufe verlagert, während in der zweiten Subphrase bereits das Schlussmotiv gesungen wird. In Phrase C steigt die Melodie nochmals bis zur fünften Tonstufe und sinkt zur zweiten am Ende der Subphrase a^{1+}. In der zweiten Subphrase wird das Schlussmotivs wiederholt, was mit der Subphrase a^{2} gleichzusetzen ist.

Ebenfalls zu dieser Klasse zählt TB 58. Der Teilgesang aus dem Ritual in San Rafael, der den Teilgesängen TB 26, 30 und 32 ähnlich ist, besitzt im Vergleich zu diesen eine Phrase mehr. Diese Variationsphrase B zeigt die Intonation der Subphrase b von der fünften über die dritte Tonstufe zum Bezugston und den erneuten Anstieg in Subphrase c zur fünften und sechsten Tonstufe. Die Variation b^{1} in Phrase C zeigt einen leichten Anstieg des tonalen Zentrums im Vergleich zu Subphrase b zur Quinte und Sexte mit einer Abwärtsbewegung zur Terz als Subphrasen-Abschlusston. Von dort aus bewegt sich die Melodie in Subphrase c^{1} zum Bezugston.

Im TB 19 verschiebt sich das tonale Zentrum allmählich von der achten Stufe in Phrase A über die sechste in Phrase B zur vierten in Phrase C bzw. zum Abschluss auf dem Bezugston. Die Phrase B ist zusammengesetzt aus den Variationen der Syntagmen, die schon in Subphrase a* gesungen wurden, wobei das Schlussmotiv bereits in dieser Phrase intoniert wird (b^{1}*). In Phrase C wird die Subphrase a^{1}* wiederholt und mit einer weiteren Variation b^{2}* von Subphrase b* kombiniert, in der das tonale Zentrum nochmals bis zur siebten und sechsten Tonstufe ansteigt. Die Periode dieses Teilgesangs wird mit der Phrase B beendet.

Im TB 63 verschiebt sich in der Subphrase c das tonale Zentrum zur vierten Tonstufe von der achten in Subphrase a* bzw. fünften Tonstufe in Subphrase b. Die Phrase B generiert sich aus Subphrase c und der Wiederholung von Subphrase b.

Ähnlich kombiniert wird auch die Schlussphrase C. So wird die Subphrase c wiederholt und die Subphrase b nach den Kriterien des Schlussmotivs (b^1) variiert.
Auch die zur Unterklasse II-3.1.4 zu zählenden Teilgesänge TB 48 und 64 zeigen die Charakteristik der absteigenden Melodiebewegung, so im TB 64 von der sechsten Tonstufe in der Subphrase a zur vierten, dritten, zweiten und ersten in Subphrase b. Dann erfolgt ein erneuter Anstieg in Subphrase c zur Quarte, worauf die Melodie zur zweiten Tonstufe absinkt. Die darauf folgende Subphrase d in diesem Tonbeispiel enthält bereits die Charakteristika der Schluss-Subphrase, mit dem Sekundschritt zum Bezugston absteigend. Die eigentliche Schlussphrase C zeigt eine Variation des Syntagmas der Subphrase c (c^1), in der die Melodie sich nochmals bis zur sechsten Tonstufe bewegt, kombiniert mit Subphrase d aus Phrase B werden die Regeln des Periodenabschlusses eingehalten.
Ähnlich ist auch der Teilgesang TB 48. Nur wird hier bereits in der Variationsphrase B das Syntagma aus Subphrase b im Stil der Schluss-Subphrase variiert (b^1). In Phrase C wird diese Subphrase dann auch am Ende gesungen, während zuvor ein anderes Syntagma erklingt, was in diesem Fall die Subphrase d formt.
Am komplexesten sind die Teilgesänge mit mehr als drei Phrasen (Tab.20). Hierzu zählt der Teilgesang TB 50, der sich, bezogen auf die Transkription, in vier Phrasen unterteilen lässt. Die vierte Phrase ist verkürzt und spiegelt die Schlusscharakteristik wider, auch wenn es in diesem Teilgesang zwei Subphrasen (c^3, c^4) betrifft.
In diesem Tonbeispiel handelt es sich um eine Melodie-Kombination (I-3.3.). Die Syntagmen sind an die Subphrasen gebunden. Die Wiederholung einiger Subphrasen variiert jedoch in jeder Periodenwiederholung. So bleibt die Position der Syntagmen der Subphrasen a, b und c zunächst in jeder Periode konstant. Es wechseln vor allem die Variationen der Subphrase c (c^1, c^2), die sich nur geringfügig unterscheiden und deren tonales Zentrum um die vierte Tonstufe kreist. Das absteigende Motiv von der vierten über die dritte zur zweiten Tonstufe haben sie ebenfalls gemeinsam.

Die Tonbeispiele 21, 33, 34 und 59 sind Teilgesänge mit vier Phrasen, bei denen die Phrasen B und C als Variationsphrasen bezeichnet werden können. Phrase D ist die Schlussphrase. Während im TB 34 die Melodie in Phrase B im Bereich der fünften und sechsten Tonstufe verweilt, in der sie sich auch schon in Phrase A bewegt und in Phrase C zunächst in Subphrase c zur vierten Tonstufe absteigt, um dann nochmals aufwärts zur fünften Tonstufe zu gehen, sinkt das tonale Zentrum von TB 33 und 59 in Phrase B auf die fünfte und vierte Tonstufe und von dort aus in der charakteristischen Abwärtsbewegung der Schluss-Subphrase zum Bezugston.

In Phrase C hebt sich das tonale Zentrum wieder zur fünften bzw. sechsten Tonstufe. Phrase D enthält die musikalischen Motive aus Phrase B, nur ist der Text aus Phrase C zu hören. In Subphrase $d^{2}*$ endet der Subphrasen-Abschlusston auf der zweiten Tonstufe und nicht auf dem Bezugston wie in Subphrase c, auch ist die tatsächliche Abschluss-Subphrase ($d^{3}*^{+}$) verlängert, da das Wort *orekok* dem intonierten Syntagma aus b^{1} angehängt wurde.

Die Phrase D im TB 34 ist zusammengesetzt aus der Wiederholung der Subphrase $a^{1}*$ aus Phrase C und der Variation $b^{2}*$ der Syntagmen aus b bzw. $b^{1}*$.

Für den Teilgesang TB 21 ist die Ausnahmebewegung der Melodie bereits angesprochen worden. Der höchste Ton wird zwar in der Erkennungsphrase A intoniert, allerdings in der Subphrase b. Auch in Subphrase c bewegt sich das tonale Zentrum im ersten Motiv zwischen fünfter und sechster Tonstufe. Im zweiten Motiv ist die Abwärtsbewegung von der Quinte über die Terz zum Bezugston zu vernehmen. Dann verläuft die Melodie wieder zu Quinte und Sexte. In der Phrase C wird in der Variation c^{1} der Subphrase c nochmals die Oktave erreicht. Der Subphrasenabschlusston ist in d auf der fünften Tonstufe. Die Subphrase d^{1} enthält zunächst das Anfangsmotiv aus d, die Melodie fällt dann jedoch über die typische Abwärtsbewegung von der fünften über die dritte Tonstufe zum Bezugston. Die Phrase D ist wiederum eine Variation der Subphrase c und d. Bei letzterer Subphrase d^{2} wird das Schlussmotiv intoniert.

Im TB 65 wird vor allem ein Syntagma melodisch variiert. Hinsichtlich der Melodiebewegung ist das Abfallen in die Unterterz in Beziehung zum Bezugston in der Subphrase a^{1} ungewöhnlich. Die zweite Subphrase von b^{1} ist bereits die

Schlussphrase. Die Phrasen C und D wirken wie unabhängige Refrains, die durch die Wiederholung der Subphrase b^1 (E^-) eingeschlossen werden. Intoniert wird hier das zweite Syntagma, das mit der Silbe „o“ eingeleitet wird, die als Subphrase c (c^1) markiert ist. Die Melodie steigt in Phrase C wieder zur dritten Tonstufe, in Phrase D sinkt sie, im weitesten Sinne an eine Imitation erinnernd, auf die zweite Tonstufe.

In fünf Phrasen lässt sich der Teilgesang TB 47 untergliedern. Es handelt sich hierbei um eine Textkombination (I-3.1.), da die einzelnen Syntagmen mit verschiedenen Subphrasen kombiniert werden. Die Reihenfolge der Subphrasen bleibt bei jeder Periodenwiederholung mehr oder weniger konstant.

Da es sich um die Eröffnungsphase handelt, weicht dieser Teilgesang von der Mehrheit der Teilgesänge ab. Die Phrase A kann als Intro-Phrase gewertet werden, da der *ipukenak* sie nur einmal singt. Die Phrasen D und E, die nicht bei jeder Wiederholung gesungen werden, wirken ähnlich wie im TB 65 als eigenständiger Teil.

Die Funktion der Erkennungsphrase trägt Phrase B. Hier bewegt sich die Melodie um die sechste Tonstufe, zuweilen wird auch die None gesungen. Bereits in der ersten Subphrase b* ist das absteigende Motiv von der Quinte über Terz zum Bezugston zu hören. In der zweiten Subphrase a^2 steigt die Melodie wieder zur fünften und sechsten Tonstufe. In der Subphrase b^1* bewegt sie sich um die vierte Tonstufe. Diese Subphrase b^1* erzeugt zusammen mit der Wiederholung von a^1 die Phrase C, welche die Charakteristika der Schluss-Subphrase hat.

In Phrase D ist die Melodielinie wieder zur vierten und fünften Tonstufe und in Subphrase a^4 zur sechsten Tonstufe ansteigend, worauf sich das Motiv der Abwärtsbewegung von der Quinte über die Terz zum Bezugston anschließt. Die Phrase E ist eine weitere Variation des Syntagmas der Subphase a sowie die Schluss-Subphrase (b^2).

Eine weitere Ausnahme ist der Abschlussteilgesang aus San Rafael de Kamoirán (TB 70). Auch hier scheinen eigentlich zwei Teilgesänge sich in kurzer Aufeinanderfolge abzulösen, was mit 70_I und 70_II markiert ist. So wird die Periode A, A, B, C wiederholt und die Repetition von D, E, D, E eingefügt. Da sich die Stimmen vor allem der Frauen in die tiefere Oktavregion bewegen, was

charakteristisch für die Intonation der Beruhigungsphase ist, wurde dies zusätzlich notiert. Der *ipukenak* wechselt zwischen den einzelnen Oktavregistern.
Die Phrase A besitzt die Kriterien der Erkennungsphrase in der sich das tonale Zentrum zwischen der fünften und sechsten Tonstufe bewegt. Am Ende von Subphrase b ist das absteigende Motiv von der Quinte über die Terz zum Bezugston zu hören. In der Subphrase c sinkt das tonale Zentrum auf die Quarte. Die darauf folgende Subphrase d des ersten Durchgangs enthält die Besonderheit, dass der *ipukenak* in eine andere Tonlage wechselt, da seine Stimme auf der Aufnahme in den Vordergrund tritt, was in der Transkription vernachlässigt wird. So springt er um das Intervall einer Septime zum oberen Bezugston. Von dort aus bewegt sich die Melodie abwärts über die sechste Stufe zur Quinte als Phrasenabschlusston. Die Phrase C enthält die Variation c^1 von Subphrase c, wobei sich die Melodie bis zur vierten Tonstufe bewegt, die Subphrase d^1 ist die Variation in der Charakteristik des Abschlussmotivs des Syntagmas der Subphrase d.
Die Phrasen D, E und F beenden das gesamte Ritual auf dem Abschluss-Syntagma *chichek kürai*. Die langen Notenwerte sind Ausnahmen, wie sie nur an dieser Stelle intoniert werden. Auch in diesen Phrasen sinkt das tonale Zentrum allmählich zum Bezugston hin ab.

Exkurs zur Melodieanalyse

Wie in der Einleitung zu diesem Kapitel erwähnt, können die Teilgesänge nach einer Vielzahl von Charakteristika unterschieden werden. Ich habe mich in erster Linie auf die Interaktion von Text und dessen Intonation, den Gesang, konzentriert, was von den *orekoton* mit „epürema“ bezeichnet wird.
Die Annäherung an die Darstellung der Melodieverläufe ist natürlich sehr subjektiv. Dennoch sollten mit diesem Unterkapitel die hörbaren Formen per Transkription besprochen werden, um auf grundlegende Kriterien aufmerksam zu machen, die bei der Teilnahme wahrzunehmen bzw. zu singen sind, jedoch erst durch eine derartige nähere Betrachtung strukturiert wiedergegeben werden können.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass am Anfang eines Tanzgesangs am häufigsten die Motive der absteigenden Melodiebewegung von der Oktave über Septime zur Sexte bzw. von der Sexte über die Quinte und Quarte stehen. Diese Charakteristika der Erkennungsphrase werden durch die Variation und Kombination der vorgestellten Syntagmen bzw. Subphrasen erweitert. Zum Teil werden auch weitere Syntagmen eingeführt, was die Variations- und die Schlussphrase kennzeichnet. Hierbei verlagert sich das tonale Zentrum zumeist in den Bereich der Quinte und Quarte.

Die typischen Schlussmotive des *cho'chiman* definieren sich über das Absteigen entweder von der Terz über die Sekunde zum Bezugston oder nur über die Sekunde zu diesem Referenzpunkt bei fast allen Teilgesängen.

Ein Abfallen in die „Unterquarte“, was von Hornbostel (1923:408ff.) für die traditionellen Tanzgesänge herausarbeitete, ist in diesem Tanzgesangsritual sehr selten zu hören.

Diese Formen der Abstraktion begrenzen sich auf einige als signifikant wahrgenommene Töne, wobei besagter höchster Ton der Skala und der Subphrasenabschlusston hier die Orientierung bieten. Zum großen Teil enthalten alle Transkriptionen eine Konzentration auf die tonalen Schwerpunkte. Das Ausführen weiterer Details der musikalischen Analyse würde an dieser Stelle zu weit führen und ist auch bezüglich der Analyse der Lautlichkeit der Texte hinsichtlich einer Intonation von Syntagmen nicht weiter von Interesse.

Zu bemerken ist jedoch, dass durch diese Form der Melodieanalyse Ähnlichkeiten bei der Fülle an Klangmaterial auffallen, was bei einer Teilnahme am Ritual oder durch Abhören im Zusammenhang nur sehr schwer gelingt. So ist zu beobachten, dass die Teilgesänge TB 20, 54 und 61 dieselbe Melodie enthalten. Während in den TB 20 und 54 auch der Text übereinstimmt, ist dieser im TB 61 abweichend. Anhand dieses Beispiels ist zu sehen, dass andere Texte über repetierte Melodieformen gesungen werden, wobei die Form der Verszeilen- und Syntagmenbildung gleich bleibt, was die Einführung der Klassifikationssysteme (I-1, II-1.2.4.) als Reflexionen von Charakeristika begründet.

Andererseits ist auch anzuführen, dass diese Ähnlichkeiten der Teilgesänge, die durch die immer wiederkehrenden typischen Motive bestimmt sind, durch die

Kombination und Variation in der Phrasenbildung in den Hintergrund treten, da das Emotionsmanagement nochmals als gesonderte Größe betrachtet werden muss.

7.4 Emotionsmanagement

Der *ipukenak* administriert die Gefühle der Partizipanten. Diese nur schwer messbaren Größen lassen sich anhand des indigenen Diskurses herstellen. Nachfragen zur musikalischen Praxis ergab immer den Bezug zur „Stärke des Herzens“. Nur wessen Herz entsprechend stark ist, der ist in der Lage, die Gesänge anzustimmen, sie zu erhalten und zu verändern.
Mit dieser Aussage wird auf die vorhandene Erfahrung von „epürema“ Bezug genommen. Denn nur wer regelmäßig die Rituale ausführt, stärkt sein Herz, was das Potenzial der Entführung der Seele (*yaukaru/ yekaton*)[234] herabsetzt.
Die Form der Repräsentation dieser „Stärke des Herzens“ zeigt sich anhand der Auswahl der Teilgesänge und deren Sequenzierung. Diese ist, wie bereits erwähnt, weniger abhängig von der Beziehung des Textes zur jeweiligen Ritualphase, sondern von der Form der Performanz, welche sich zwar erleben und auch während der Teilnahme „erfühlen“ lässt jedoch nur schwer beschreibbar ist. Die hierfür zur Verfügung stehenden Mittel sind die Darstellung der Veränderung der Tonhöhe und der Dynamik des Tempos in Interaktion mit der Tanzchoreographie.
Betrachtet wird zunächst die erste Phase des *cho'chiman* in Kavanayen, die mit der allgemeinen Phase II gleichzusetzen ist. Da die *aguinaldo pemon* Phase ausgelassen wurde, ist zu sehen, dass sich diese Phase aus den Teilgesängen TB 15 und 16 zusammensetzt. Das Tempo liegt bei ca. 102 bpm (Tab.6, Abb.60), der Bezugston ist um den Ton „b“ herum auszumachen (Tab.6, Abb.63). Im Rahmen der Tanzphase III steigert sich das Tempo allmählich. Der Höhepunkt setzt in der Sprungphase ein. Zum einen bewirkt der Wechsel der Betonung den Effekt einer scheinbaren Verdoppelung des Tempos, was mit „alla breve“ bezeichnet werden kann, zum anderen verdoppelt sich die Geschwindigkeit des Gesanges zwar nicht,

[234] Siehe hierzu auch die Kapitel: 2.1, 6.1 und 6.8.5

doch an dieser Stelle des Rituals ist die höchste Spannung erreicht, die sich anhand des Tempos mit 122 bpm äußert. Auch steigt der Bezugston um eine Quarte an und liegt nun im Bereich um „es“. Die Spannung wird während des virtuellen Aufenthalts im *kak müna'ta* (Himmelstür) gehalten und löst sich nur leicht. An dieser Stelle sind auch die größten Widersprüche feststellbar. Wer den *dapon* erhält, kann auch auf der Stelle aussteigen, wie es Leonarda häufig praktiziert. Das tut der Gesamtspannung jedoch keinen Abbruch, auch wenn der *ipukenak* eine Tanzpause einlegt, was sich am ungewöhnlichen Tempo wie die 104 bpm im TB 27 widerspiegelt. Der Ritualleiter besitzt in der Regel jedoch die Fähigkeit, die emotionale Anspannung durch die Tempo- und Bezugstonvorgaben des Gesangs zu halten. Erst allmählich verlangsamt sich das Tempo, und der Bezugston sinkt kontinuierlich ab, so zum Ende hin vom „es“ über das „d“ bis zum „des“. Die Geschwindigkeit liegt dann wieder im Bereich des Anfangs um 100 bpm.
Ähnlich zeigt sich auch die Dynamik der Dramaturgie in San Rafael de Kamoirán. In Tabelle 7 ist die analoge Form zu erkennen, die Antonio als Schüler Raimundos fast genauso befolgt. Der fett markierte Bereich gibt die Übergänge der einzelnen Phasen an, die auch in den Abbildungen 61 und 64 graphisch nachzuvollziehen sind.

7.5 Mikroparallelismus

Fügt man die Beobachtungen zum syntaktischen Parallelismus auf der Ebene des Textes mit dem Gehörten zum musikalischen Parallelismus zusammen, so ist zunächst die Bedeutung der letzteren Parallelismuskonstruktion herauszustellen.
Die von mir als Subphrasenparallelismus bezeichnete Charakteristik findet sich in den Teilgesängen TB 17, 22, 34, 39, 45, 48, 55, 57, 63, 64 und 65. Hierbei werden die syntaktisch identischen sprachlichen Einheiten auch musikalisch identisch wiederholt. In den angegebenen Tonbeispielen erfolgt die Wiederholung dieser Einheit von Melodie und Text Phrasen übergreifend.

Eine andere Form der Repetition ist die Veränderung eines Syntagmas in der ersten Subphrase und die Wiederholung eines zweiten Syntagmas in der zweiten Subphrase innerhalb einer gesamten Phrase. Diese Form ist vor allem bei den Unterklassen II-1.2., 2.2. und 3.2. zu beobachten, da hier zwei oder mehrere Syntagmen in einer Subphrase gesungen werden. Zu finden ist diese Form von Parallelismus in den Teilgesängen TB 20, 24, 36, 38, 39, 42, 44, 47, 54, 60, 61 und 63.

Die aufeinander folgende Wiederholung von Syntagmen (Reduplikation), bei der auch die Melodie der Subphrase wiederholt wird, findet sich in den Teilgesängen TB 26, 28, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 44 und 58. Bei der Mehrzahl der Gesänge handelt es sich um die Wiederholung einer Subphrase mit zugehörigem Syntagma in Phrase B^- oder C^-, was einer gesonderten Form der Refraincharakteristik entspricht.

Die aufeinander folgende Wiederholung (Repetition) von einem Wort oder von Wortgruppen innerhalb eines Syntagmas und zugehöriger Subphrase ist in den Teilgesängen TB 31_1 und 70 zu beobachten.

7.6 Makroparallelismus

Eingangs hatte ich vorweggenommen, dass es sich um eigenständige Teilgesänge handelt. Dennoch lassen sich auch hier musikalische Motive und Syntagmen finden, die in mehreren Teilgesängen vorkommen. Die Häufigkeit von bestimmten Begriffen in verschiedenen Teilgesängen wurde bereits im Kapitel 6 zur Darstellung der Reflexivität des Ritualtextes verwendet.

Die beiden *cho'chiman*-Rituale in Kavanayén und San Rafael sind zunächst nochmals gesondert zu betrachten. Wie bereits erwähnt, finden sich gleiche bzw. ähnliche Formen der Teilgesänge in beiden Ritualen, siehe Tabelle 8.

An dieser Stelle sind zwei weitere Teilgesänge aus den jeweiligen Ritualen miteinander zu vergleichen, die teilweise Übereinstimmungen aufweisen. Es

handelt sich hierbei um die Teilgesänge TB 44 in Kavanayén und TB 48 in San Rafael de Kamoirán.

Die Teilgesänge beinhalten dieselben Syntagmen, nur können diese wie Textkombinationen gelesen werden. So ist die Subphrase a in beiden Teilgesängen fast identisch, nur wird im TB 48 das Syntagma *uyewan pona* (in meinem Herzen) lediglich in der zweiten Verszeile von Phrase B intoniert, während dieses Syntagma als zweite Strophe in Phrase A im TB 44 gesungen wird. Ein Subphrasenparallelismus findet sich im Schlussmotiv. So ist die Subphrase c mit zugehörigem Syntagma aus TB 44 identisch mit der Subphrase b^1 im TB 48.

Ähnliche Subphrasen und Syntagmen finden sich auch im Vergleich der Teilgesänge TB 29 in Kavanayén und TB 50 in San Rafael de Kamoirán. Während die erste Verszeile in beiden Gesängen bis auf die Unterscheidung der übernatürlichen Agenten gleich ist, wird diese Verszeile jedoch anders intoniert. Ähnlich hingegen wird das Syntagma aus 29_c in der Subphrase 50_c^1 gesungen, identisch ist die Intonation der Abschluss-Subphrase in beiden Teilgesängen (29_d, 50_c^4).

Im Folgenden sind nun Syntagmen zusammengestellt, die innerhalb eines Rituals in gleicher Weise in verschiedenen Teilgesängen gesungen wurden.

Das Syntagma *chichek kürai* (Jesus Christus) findet sich vor allem in den Anfangs- und Schlussgesängen. In diesen Teilgesängen wird dieser Ausspruch auch gleichermaßen intoniert. So entspricht die Subphrase $TB\ 70_d^4$ der Subphrase TB 64_b sowie die Subphrase mit diesem Syntagma 47_a^4 der Subphrase 70_d^3 in San Rafael de Kamoirán.

Subphrasenparallelismus auf Makroebene findet sich in den Teilgesängen TB 25 (Kavanayén) bzw. 56 (San Rafael) und TB 26, 30, 32 (Kavanayén) bzw. TB 58 (San Rafael). Hier wird in allen Teilgesängen das Syntagma der Subphrase a gleichermaßen intoniert.

Die Wiederholung der Teilgesänge während der einzelnen Rituale, also in Kavanayén und in San Rafael, zeigt die Eigenständigkeit und den Charakter einer dieser Formen der Wiederholung, die jedoch nicht die Eigenständigkeit der Spezifika des Teilgesangs in Frage stellt.

Das Syntagma *Niño Jesús maimu* (Das Wort des Jesuskindes) ist in der Subphrase 16_c und 39_b in Kavanayén zu hören. Das in Kavanayén im TB 22_a intonierte *wakü pata* (Paradies) wird ähnlich im entsprechend gleichen Teilgesang in TB 57 in San Rafael und auch im TB 69_a gesungen.

Die Form der den Teilgesang übergreifenden Kombination von Text und Gesang, bei der Syntagmen an verschiedenen Stellen der jeweils gleich bleibenden Melodien der Phrasen gesungen werden, findet sich im Vergleich der Teilgesänge von TB 28 und 38 in Kavanayén sowie in den TB 46 und 51 in San Rafael. Das Syntagma *etauchinpatök wik* (erfreut euch) wird in den TB 28 und 38 in der Subphrase b wiedergegeben. Die Subphrasen der Teilgesänge sind jedoch verschieden, abgesehen vom Schlussmotiv. In den Teilgesängen TB 46 und 51 wird dieses Syntagma in fast allen Subphrasen intoniert, ein Grund dafür, warum diese Teilgesänge als Textkombinationen kategorisiert sind.

Die häufigste Form von Subphrasenparallelismus auf Makroebene findet sich bei der Intonation von Schlüsselwörtern innerhalb der Abschluss-Subphrase, wie *orekok* (TB 28_b*, 29_d, 38_b, 43_d, 50_c^{4}, 51, 53_c, 56_25_d), *epürematok orekok* (bete orekok, TB 18_d, 57_22_c), *incheru orekok* (Engel orekok, TB 59_33_d^{3}*$^{+}$, 42_b^{1+}), *Dios maimu* (Das Wort Gottes, TB 41_b, 68_b), *Jesús* (TB 40_b, 44_c, 48_b^{1}) und *Jesu Kristo* (TB 35_c^{1}, 24_60_c).

Der Terminus des übernatürlichen Agenten *San Miguel* findet sich als Schlussmotiv im TB 23_b^{2} sowie im Teilgesang TB 26, 30, 32 bzw. 58 innerhalb des Syntagmas *San Miguel (u)ye'nepök man* (San Miguel kommt an), welches ebenfalls am Ende im TB 62_b^{1} zu finden ist.

7.7 Emotionale Markierungen

Die Wiederholung von Schlüsselwörtern zeigt auf der textlichen Ebene die indexikalische Beziehung zum Ritual. Wie bereits erwähnt, sequenzieren die einzelnen Teilgesänge das Ritual. Nochmals sei ins Feld geführt, dass die

Gesangstexte nicht die unmittelbare Handlung reflektieren. Direkte Bezüge von Text und Ritualphase sind lediglich in Phase V auszumachen (vgl. Kapitel 6.9). Neben der Choreographie sind vor allem die Geschwindigkeit und die Dynamik der Tonhöhe des Bezugstones die Markierungen. Bei der Betrachtung der Gesänge fällt auf, dass die zur Unterklasse 3 des Klassifikationssystems gezählten „Textkombinationen“ vor allem in der Anfangs- und Schlussphase gesungen werden. Hier hat der *ipukenak* die größte Freiheit in der Gestaltung, da eine Anbindung des Chors nicht gegeben ist. Er singt allein. Was er an welcher Stelle singt, ist von der „Stärke des Herzens“ abhängig. Ein Indiz ist jedoch das häufige Erwähnen von „San Miguel“, das im *cho'chiman* zu hören ist. In der Tat ist dies auch das am meisten verwendete Schlüsselwort. Die dazugehörigen Gesänge werden vom *ipukenak* mit Vorliebe im Übergang von Phase III zu Phase IV gesungen. So ist das Syntagma in den TB 20, 23, 25, 26,29, 30, 32, 33, 36 und 37 in Kavanayén sowie in den TB 54, 55, 56, 58, 59 und 62 in San Rafael in allen melodischen Phrasen zu finden. In Kavanayén wurde dreimal derselbe Teilgesang gesungen (TB 26, 30, 32), der ebenso in San Rafael intoniert wurde (TB 58), was auch für die Teilgesänge TB 20 bzw. 54, 25 bzw. 56, 33 bzw. 59 zutrifft. Der bewusste Einsatz dieser Gesänge an dieser Übergangsstelle wirkt als Referenz. Dieser Teilgesang ist eine Markierung für das Erscheinen des übernatürlichen Agenten, die auf zwei Ebenen funktioniert.

Auf einer ersten Ebene funktioniert das über die klangliche Präsenz (z. B. Aussprache eines Wortes), was eine Referenz beim Zuhörer oder auch Performer erzeugt, die aufgrund der individuellen Erfahrungen mit diesem Klang Emotionen auslösen kann. Auf einer zweiten Ebene funktioniert auch der semantische Gehalt (gegebenenfalls über einen syntaktischen Zusammenhang bei mehreren verständlichen Wörtern) als emotionsgenerierende Referenz, die ebenfalls von der individuellen Perzeption abhängig ist.

Demnach wirkt das Erkennen des Gesangs als Index für den Wechsel bei der Choreographie. Ein zusätzlicher Effekt ist das Erwähnen des übernatürlichen Agenten, was die emotionale Wirkung auf die Partizipanten verstärkt. Der Text ist bedingt zweitrangig, aber auch nicht vollständig funktionslos, was seine

Positionierung innerhalb des Rituals betrifft und sich anhand der Position der Teilgesänge widerspiegelt.

Resümee cho'chiman

Die Mehrzahl der Teilgesänge des *cho'chiman* lässt sich in drei bis sechs Subphrasen untergliedern. Diese bilden zwei (A, B^- bzw. A, B) bis drei Phrasen (A, B, C^- bzw. A, B, C).

Musikalisch wie auch textlich betrachtet ist die Phrase A die Erkennungsphrase, die am Anfang einer Periode in der Regel einmal wiederholt wird. Sie enthält den höchsten Ton der verwendeten Skala. Die Verszeile ist mehrheitlich an diese Phrase gebunden, wie die Ergebnisse des Klassifikationssystems I zeigen. Bei den Teilgesängen mit drei Phrasen ist das Absenken des tonalen Zentrums in den mittleren Bereich um einen Sekund- oder Terzschritt zu beobachten, wobei entweder die bereits eingeführten Syntagmen der Phrase A variiert und kombiniert werden, was der ersten Klasse des Klassifikationssystems II entspricht, oder weitere Syntagmen eingeführt werden , was anhand der Unterklassen II-2 und II-3 erarbeitet wurde. Das signifikanteste musikalische Merkmal ist die Schluss-Subphrase, die sich anhand der Melodiebewegung von der dritten bzw. zweiten Tonstufe zum Bezugston definiert. Das Ende auf dem Bezugston vereint als Charakteristik alle Teilgesänge.

Bezüglich der Betrachtungen von Strophen- und Refraincharakteristika ist festzustellen, dass die überwiegende Mehrzahl der Gesänge durch die zweimalige Intonation der Erkennungsphrase gekennzeichnet ist, worauf sich als eine Art Refrain die mehrfache Wiederholung von so vorhanden Variationsphrase B und Schlussphrase C (bzw. B^- oder B, wenn Variationsphrase nicht vorhanden) anschließen. Als grundlegende Charakteristik für Strophen hinsichtlich einer paritätisch gleichmäßigen Verteilung von Phrasen- und Textwiederholung können die Teilgesänge der ersten Klasse des Klassifikationssystems I gesehen werden. Hier werden also alle Verszeilen in jeder Phrase gesungen. Jedoch ist die

Einschränkung gegeben, dass die Phrasen B und C häufiger wiederholt werden als die Phrase A. Lediglich als Ausnahme können die Teilgesänge TB 54, 55 und 62 dieser Unterklasse gesehen werden, in denen die Phrase A häufiger als die Phrasen B bzw. B und C gesungen werden.

Parallelismus auf textlicher und musikalischer Ebene erscheint sowohl innerhalb der Teilgesänge (Mikroparallelismus) als auch im Vergleich der Teilgesänge zu einander (Makroparallelismus).

Bei aller Ähnlichkeit der einzelnen Kriterien zueinander, wie Periodenaufbau, Parallelismus auf rein textlicher Ebene, Verszeilen- und Syntagmenbildung, melodische Charakteristika, musikalischer Parallelismus, Choreographie sowie Geschwindigkeit und Bezugstonhöhe, kann die Aussage getroffen werden, dass es sich um eigenständige Teilgesänge handelt, die in ihrer Gesamtheit das Ritual des *cho'chiman* generieren.

8 Die Struktur der Tanzgesänge des *areruya*

Wenn auch die grundsätzliche Handlung des Rituals nur wenig von dem des *cho'chiman* abweicht, sind doch einige Ausdrucksformen der Performanz different. Dies macht es notwendig, die Performanz der Lautlichkeit diese Rituals gesondert zu betrachten.

8.1 Periodenaufbau *areruya*

Für den *areruya* in San Luis lässt sich feststellen, dass es 39 verschiedene Teilgesänge sind, die in einzelnen Phasen das *areruya*-Ritual als Ganzes abbilden. Die Mehrheit dieser Teilgesänge dauert zwischen ca. 2-4 Minuten (Tab.21), aber auch kürzere (40 Sekunden) und längere Wiederholungen bis zu fast 10 Minuten sind zu hören.

Die Teilgesänge des *areruya* bestehen wie auch beim *cho'chiman* aus periodisch wiederholten Phrasen. Die Repetition der einzelnen Perioden ergibt die gesamte Länge eines Teilgesanges. Im Fall des *areruya* in San Luis werden diese Perioden (A, A, B, C usw.) zwischen 1- bis 23-mal wiederholt (Tab.22). Die Länge der Zeit ist von diesen Wiederholungen auch hier unabhängig zu betrachten. Die Mehrzahl der Teilgesänge sind unregelmäßig wiederholte Perioden. Die Erkennungsphrase für eine Repetition der gesamten Periode ist wiederum die Phrase A.

Bei allen Gesängen wird, wie auch beim *cho'chiman*, diese Phrase am Beginn einer Periode wiederholt. Bis auf die Ausnahmen, Tonbeispiele 71_III, 88 und 101, bei denen die Phrase A nur einmal gesungen wird, verbindet diese Charakteristik auch beim *areruya* alle Tanzgesänge. Die Wiederholungsform kann man in regelmäßig und unregelmäßig wiederholte Perioden unterscheiden. Dies ist jedoch kein festes Kriterium, sondern ein variables, wie bei der Analyse zum *cho'chiman* bereits zu sehen war.

Am häufigsten sind die verschiedenen Wiederholungsformen des Grundmusters A, A, B, C - B, C, zu der auch die verkürzte Form A, A, B, C^- - B, C^- gezählt werden kann. Unabhängig von der Interaktion mit dem Text kann diese Wiederholungsform der B, C- Phrasen oder auch B, C, D; B, C, D^-; B, C, D - D sowie Mischformen wie B, C; D, B, C oder D, B, C usw. (Tab.22) als eine Art Refraincharakteristik gelesen werden. Die Häufigkeit der Wiederholung der einzelnen Phrasen innerhalb einer Periode ist jedoch nicht fest gebunden, sondern wechselt von Aufführung zu Aufführung. Das ist nicht der Fall bei Teilgesängen mit regelmäßig wiederholten Phrasen pro Periode.

8.1.1 Die Verszeile

Die Mehrheit der Gesänge des *areruya* besteht aus ein bis drei Verszeilen (Tab.23). Lediglich die Teilgesänge TB 71, 72, 80, 94, 95, 107, 108 und 109 haben mehr als drei Verszeilen oder sind Kombinationen.
Zunächst soll die Mikroebene näher betrachtet werden. Wie auch bei den Untersuchungen zum *cho'chiman,* ist mit der Textebene zu beginnen.

8.1.2 Reduplikation

Das Tonbeispiel 89 veranschaulicht, wie durch die Wiederholung eigentlich nur eines Syntagmas und durch die Verkürzung desselben ein Teilgesang entsteht, der aus einer Verszeile besteht. Herausgelassen wird das Nomen *cho'chi* (Kirche) bei der Wiederholung des zweiten Syntagmas.
In den Verszeilen der Teilgesänge TB 71_IV_7, 75_1, 79_2, 80_1, 82_2, 87_2, 93_1_2_3, 94_4, 96_1,3, 97_3 und 104_2 ist die direkt aufeinander folgende Wiederholung eines Syntagmas zu beobachten. Diese Wiederholung bildet die Verszeile.

Das Tonbeispiel 79_3 beinhaltet dasselbe Syntagma wie TB 79_2, mit der Ausnahme, dass dieses bei der Wiederholung um das Wort *uwi* (Bruder) verlängert wird. Im TB 87_3 ist es die Verlängerung um das Wort *cho'chi* (Kirche) und im TB 94_5 *tarikiran*.
Im TB 106_1 wird bei der Wiederholung des Syntagmas *aipiripin itenau echima* (das Kreuz in der Hand habend) *aipiripin* (das Kreuz) nicht noch einmal gesungen, wie auch in TB 109_1. Hier wird von *Püreri yapon* (der *dapon* von *Püreri*) nur *yapon* repetiert.
Das die Verszeile im TB 104_2 durch Verdopplung bildende Syntagma wird im TB 104_3 nur einmal intoniert, was zu einer verkürzten Phrase führt (C^-).
Die Verszeilen des Teilgesanges TB 100_1 und 102_1 sind in drei Syntagmen zu trennen, wobei das dritte eine Wiederholung des ersten ist, was jedoch auf musikalischer Ebene differiert.

8.1.3 Parallelismus

Teilgesänge mit zwei Verszeilen, bei denen die zweite Verszeile ein Syntagma der ersten enthält, sind die Tonbeispiele 72, 77, 83, 84, 90, 92, 95_II, 100 und 103. Als Beispiel dient der 13. Teilgesang (TB 83):

83_1: Wakü ke maimu enu'tö'pöuya **inna rui San Miguel**?
83_2: Örö ke uyakonnon senupadaik wik **inna rui San Miguel**.[235]

Dieses Grundmuster wird in verschiedenen Varianten bei sprachlich komplexeren Gesängen mit zwei und mehr Verszeilen weitergeführt.
So finden sich Wiederholungen eines Syntagmas in allen Verszeilen in den Teilgesängen 78, 80, 86, 87, 94, 98, 105 und 109_II.
Im Tonbeispiel 78 heißt es zum Beispiel:

[235] Der fett gedruckte Bereich markiert das Syntagma.

78_1: Mensaje **ye'nöpök man**.
78_2: Cho'chi tau **ye'nöpök man**.
78_3: Dios maimu **ye'nöpök man**.

Die Verwendung eines Wortes und parallele Repetition in verschiedenen Syntagmen eines Teilgesanges sind in den Tonbeispielen 71_II, 71_III, 71_IV, 72, 84, 94, 95 98, 103, 107, 108 zu beobachten. Hierzu dient das Tonbeispiel 103 zur Veranschaulichung:

103_1: Epüreman dau **arötön** *mü'rö San Miguel*.
103_2: Dios piak wik **arötön** *mü'rö San Miguel*.

8.2 Die Interaktion von Phrase und Verszeile

8.2.1 Klassifikationssystem I

Die Funktion des Klassifikationssystems wurde im Kapitel zur Analyse des *cho'chiman* bereits vorgestellt.
In Tabelle 23 sind die Ergebnisse der Einordnung der Teilgesänge in die einzelnen Klassifikationssysteme angegeben. Kriterien sind hierbei die Anzahl der Verszeilen sowie die einzelnen Phrasen. Die Darstellung ist auf das Grundmuster reduziert. Das bedeutet, dass keine Repetitionsformen der Phrasen berücksichtigt wurden. Als Hilfssystem dient wiederum das Zahlenparadigma der einzelnen Klassifikationssysteme, was die Kategorisierung erleichtern soll.
Die Teilgesänge der Klasse I-1 charakterisieren sich durch die Intonation von einer oder mehreren Verszeilen über alle Phrasen, Diese werden nacheinander gesungen (TB 84, 86, 98, 103, 105, 106). Die Wiederholung der einzelnen Verszeilen, so es mehrere sind, erfolgt alternierend in den jeweiligen Perioden. Die musikalische

Variation der Textwiederholung erinnert somit an eine Strophe, die jedoch nur aus der jeweiligen Verszeile gebildet wird.
Die Tonbeispiele 71_I, 71_III, 76, 88, 89 und 91 haben jeweils nur eine Verszeile. Bei den Teilgesängen 76 und 88 werden diese über 2 Phrasen, bei 71_I, 71_III, 76, 88 und 91 über drei Phrasen gesungen. Die gleiche Anzahl weisen die Teilgesänge TB 84, 103, und 106 sowie 86, 98 und 105 auf. Die erste Gruppe verbindet die Anzahl von zwei Verszeilen, die letztgenannte die von drei.

Die Tonbeispiele, die der Klasse I-2 zugeordnet werden können, bestehen aus zwei oder mehr Verszeilen, die über zwei oder mehr Phrasen intoniert werden, wobei die Verszeilen an bestimmte Phrasen gebunden sind.
Wie in Tabelle 10 zu sehen, gilt es zwischen verschiedenen Formen zu unterscheiden.
Die Mehrzahl der Teilgesänge besteht aus 2 Verszeilen. Die erste Verszeile wird nur in Phrase A gesungen, die zweite in B und C (I-2.1.4./TB 73, 77, 82, 83, 92, 95(IIb), 96(IIa), 99, 100, 102). Allein die Häufigkeit der Wiederholung der zweiten Verszeile in beiden Phrasen erzeugt eine Form der Refraincharakteristik. In den besagten Teilgesängen werden B und C darüber hinaus mehrmals in einer Periode wiederholt, was diesen Eindruck verstärkt. Die Teilgesänge TB 95 und 96 zeigen die Charakteristik dieser Gruppe, verfügen jedoch über drei bzw. vier Verszeilen. Während bei dem TB 95(IIb) die zweite und vierte Verszeile in den Phrasen B und C intoniert werden, ist es im TB 96(IIa) nur die zweite Verszeile. Zur Unterscheidung ist in diesem Fall der bekannte Index zur Strophenunterteilung von a und b zur Klassifikation der Teilgesänge des *cho'chiman* übernommen.
Eine Erweiterung dieses Musters sind die Teilgesänge TB 74, 80(III) und 90 (I-2.1.6.) mit ebenfalls zwei Verszeilen als Grundmuster, die jedoch über vier Phrasen gesungen werden. Die erste Verszeile erklingt nur in Phrase A, die zweite in B, C, und D.
Bis auf TB 90, was regelmäßig wiederholte Phrasen innerhalb einer Periode aufweist, werden bei 74 und 80(III) B, C und D mehrmals repetiert.

Tonbeispiel 80 verfügt über 4 Verszeilen, die eine Erweiterung dieses Prinzips darstellen, weswegen die in Phrase A intonierten wechselnden Verszeilen mit der konstanten ersten Verszeile eine Strophen- und Refraincharakteristik aufzeigen. Auch ist eine Spiegelung des Systems festzustellen. Denn die erste Verszeile wird in den Phrasen B, C und D gesungen, während die aufeinander folgenden drei Verszeilen fest an die Phrase A gebunden sind.

Eine Grundstruktur, die häufig beim *cho'chiman* anzutreffen ist, findet sich auch beim *areruya*. Die Rede ist von den TB 94_I (I-2.2.4) und TB 109_I_II. Die erste Verszeile wird in den Phrase A und B gesungen, während die zweite die Phrase C generiert. Die beiden unabhängig zu betrachtenden Teile von TB 109 bestehen aus einer textlichen Erweiterung. In diesem Fall wird der erste Abschnitt TB 109_I aus zwei Strophen gebildet, wobei die erste und dritte Verszeile in A und B gesungen wird und die zweite und vierte in C^{-}. Im zweiten Abschnitt TB 109_II ist in Phrase C nur eine Verszeile zu hören, während die als fortlaufend nummerierten Verszeilen 5. und 7. in den Phrasen A und B intoniert wurden. Zur Unterscheidung dienen auch hier die weiteren Indices zum Strophenaufbau IIa bzw. IIb.

Ebenfalls drei Phrasen (I-2.4.4) enthalten die Teilgesänge TB 75, 78 und 108 (II). Diese haben drei Verszeilen als Grundmuster. Die erste ist an A gebunden, die zweite und dritte Verszeile werden aufeinander folgend (TB 75) oder alternierend (TB 78) in den Phrasen B und C gesungen.

Das TB 108 verfügt über zwei Strophen, die gleichermaßen gesungen werden, was aus dem Strukturmodell (Anhang 2) zu entnehmen ist. Auch drei Verszeilen und drei Phrasen charakterisieren die Teilgesänge TB 71_IV(II) (I-3.1.) und 79 (I-2.5.4.). Hier erklingt Phrase A mit der ersten Verszeile, die zweite wird nur in B und die dritte nur in C gesungen. Auch die Tonbeispiele 87 und 104 (I-2.5.3.) können dieser Gruppe zugerechnet werden, die Abweichung ist die verkürzte Phrase C^{-}.

Eine Ausnahme ist der Teilgesang TB 94_II_III_IV (I-2.6.4.), bei dem drei Verszeilen in Phrase A erklingen, die sich mit jeweils einer weiteren pro Phrase B und C abwechseln und so die einzelnen Strophen erzeugen.

Drei Verszeilen und vier Phrasen kennzeichnen die TB 81, 85 (I-2.7.5.) und 97 (I-2.7.6.). Bei den TB 85 und 97 wird wieder die erste Verszeile in A intoniert,

während die zweite in B und C und die dritte in D zu hören ist. Die Teilgesänge TB 81 und TB 85 setzen sich aus vier Syntagmen zusammen. Die Phrase D^- ist verkürzt, was im TB 97 nicht der Fall ist.

Anders ist TB 93 (I-2.6.6.). Hier werden die erste und die zweite Verszeile in A gesungen, während die dritte in B, C und D erklingt. Dieser Teilgesang ist eine Ausnahme, da die erste und zweite Verszeile, direkt aufeinander folgend, in Phrase A wiedergegeben wird, die insgesamt 3-mal innerhalb einer Periode auftritt. Von der Grundstruktur lässt sich dieser Teilgesang jedoch der Klasse 2 zuordnen.

Als Kombinationen bezeichne ich die Teilgesänge, die zunächst nicht den ersten beiden Klassen zugewiesen werden können.

Es gilt wiederum, zwischen der musikalischen und textlichen Ebene zu trennen. So unterscheide ich, wie auch schon beim *cho'chiman*, zwischen Text- und Melodiekombinationen.

Als Textkombinationen sind die Teilgesänge bezeichnet, bei denen die Phrasen nach einem klassifizierbaren Grundmuster wiederholt werden, die Verszeilen jedoch abweichen. Ein Vertreter ist der Teilgesang TB 107, bei dessen Analyse die Betrachtung des Syntagmas in Bezug zur Subphrase notwendig ist. In Phrase A werden zwar das erste und zweite Syntagma regelmäßig wiederholt, in Phrase B wird jedoch in Subphrase c das zweite oder dritte Syntagma gesungen, was auch in Phrase C anzutreffen ist. In D erfolgt die Wiederholung des vierten Syntagmas, welches bis auf die Ausnahme am Ende von Subphrase e^3 auch die gesamte Phrase E generiert.

Als *fuzzy* ist das Tonbeispiel 72 zu bezeichnen. Eine fest gefügte Periode ist nicht klar zu erkennen. Das heißt, die Phrasen werden nicht kontinuierlich wiederholt. Auch entspricht die Verszeilenbindung nicht den bisher besprochenen Klassen. Vielmehr werden die Teile vom *ipukenak* scheinbar „willkürlich auf die „Perlenschnur“ gereiht, um mit Hornbostel zu sprechen. Diese Kompositionstechnik, die auf der Improvisation der Phrasenwahl beruht, findet sich oft in den Eröffnungs- und Schlussphasen des Rituals. Da der *ipukenak* allein singt und keine Fußbegleitung erfolgt, kann er sich diese Freiheit erlauben. Er selbst bezeichnet es als Geleit des „starken Herzens“. So beginnt er zunächst mit der

Phrase A, in der er die erste Verszeile intoniert, auf diese folgt B ebenfalls mit der ersten Verszeile.

Bei dieser Form der Kombination finden sich Verweise auf die ersten Klassen. Nimmt man die Phrasen A und B als eigenständigen Gesang, so würde man diesen Teil in der Klasse I-1 kategorisieren. C und D können beim ersten Erklingen ebenfalls in dieser Klasse eingeordnet werden. Die Ausnahme ist die fünfte Phrase, die aus der Subphrase c^1 von D und der Subphrase b^1 aus Phrase B als eine weitere Phrase generiert ist. In der darauf folgenden Phrase C wird noch eine Verszeile erzeugt, die sich aus den Syntagmen der fünften Verszeile (*uyewan pe sapiyaik* - Ich empfange für mein Herz) und dem bereits erklungenen Syntagma der zweiten Verszeile (*Dios maimu sapiyaik* - Ich empfange das Wort Gottes) zusammensetzt. Bei letzterem handelt es sich um eine Verlängerung der Subphrase b. Die beiden abschließenden Durchgänge der Phrase C enthalten eine weitere Verszeile, wobei nur das erste Syntagma verändert wird (*umaimu pe sapiyaik* - Ich empfange für mein Wort). Über die Phrase D wird am Ende die dritte Verszeile gesungen.

Der Eröffnungsgesang TB 71 und der Abschlussgesang TB 109 sind aufgrund ihrer Komplexität in einzelne Untergesänge geteilt, die als nochmalige Abschnitte markiert sind, so dass sie einzelnen Klassen zugeordnet werden können.

Während TB 71_I und 71_III zur Klasse I gehören, ist TB 71_II insofern eine Textkombination (I-3.1.), als das Syntagma *serö weyu* (das ist ihr Licht) in Subphrase a und in der Schlussphase b^1 intoniert wird, was eine Ausnahme bedeutet.

Genau genommen ist 71_IV auch eine Textkombination. Die letzte Wiederholung des Syntagmas *püreri yapon* (Der *dapon* von Püreri), was zuvor bereits als erstes Syntagma der Verszeile 9 intoniert wurde, erklingt ein einziges Mal zum Schluss, was ich vernachlässigt habe.

Auch der Abschlussgesang TB 109 ist hier zu katalogisieren. Ähnlich wie der Anfangsgesang TB 71 ist dieser in zwei unabhängige Strophen unterteilt, die als eigenständige Teilgesänge betrachtet werden können. Die Form des Phrasenaufbaus weicht von der Länge der Syntagmen und deren Intonation stark ab. Die

Periodenwiederholung ermöglicht jedoch eine Zuordnung als eigenständiger Teilgesang.

8.2.2 Klassifikationssystem II - Syntagma- und Subphrasengenerierung

Die Variation und Kombination der einzelnen Subphrasen bzw. Syntagmen, welche die Verszeilen bzw. Phrasen und somit die Periode eines Teilgesanges bilden, lassen sich, wie auch beim *cho'chiman,* in drei verschiedene Klassen unterteilen.
In der Klasse 1 (a, b) zur Betrachtung der Interaktion von Subphrasen und Syntagmen finden sich zwei Gesänge (TB 76, 88), welche die einfachste Kombination aufweisen. In diesem Fall handelt es sich um die musikalische Variation von a und b, nämlich a^1 und b^1. Beide Gesänge bestehen aus zwei Syntagmen, welche die Verszeile bzw. Phrase bilden. Diese wird lediglich wiederholt, wobei sie melodisch variiert wird. Es handelt sich um eine Tonhöhenvariation, da die rhythmische Silbenverteilung vom Text vorgegeben ist.
Aus nur einem Syntagma und dessen Verkürzung wird der Teilgesang TB 89 generiert. Die musikalische und sprachliche Wiederholung von a^{1-} am Ende von Phrase A und B und a^2 zu Beginn von B und C veranschaulicht in diesem Beispiel den Subphrasenparallelismus.
Die nächste Form der Subphrasenkombination der Klasse II-1.1. (Tab.23) weist auf die Entstehung des musikalischen Parallelismus hin, der aus der Repetition einer Subphrase und der Variation der anderen Subphrase generiert wird. Unter der Referenznummer II-1.1.4. findet sich eine Strukturformel, die bei vier Teilgesängen vorkommt (71_I, 71_III, 91, 94_I). Die zwei Syntagmen (a, b) werden in der ersten Phrase (A) vorgestellt. In Phrase B wird a musikalisch variiert (a^1), b wird wiederholt. In der dritten Phrase (C) variiert dann auch noch die Subphrase b (b^1). Es ergibt sich die Grundstruktur: a, b, a^1, b, a^1, b^1. Die Wiederholung von b in Kombination mit der Variation von a generiert eine neue Phrase und musikalischen Parallelismus. Ebenso wird a^1 in der darauf folgenden Phrase C wiederholt, b wird variiert und somit zu b^1.

Auf der Textebene ist in allen drei Phrasen nur eine Verszeile zu hören, so dass von einer Textwiederholung gesprochen werden kann.
Dies ändert sich in der zweiten Unterklasse II-1.2. Das gleiche Grundmuster (a, b, a^1, b, a^1, b^1) wird nun um einige Syntagmen erweitert. In TB 84 zunächst um ein Syntagma, was bedeutet, das auch ein syntaktischer Parallelismus zu beobachten ist. So entsteht eine zweite Verszeile, da nun in Subphrase a zwei Syntagmen abwechselnd gesungen werden. Beide werden immer mit b kombiniert.

Mikroparallelismus

Die Formen der Interaktion von syntaktischem und musikalischem Parallelismus wurden bei der Betrachtung des *cho'chiman* bereits eingeführt. Da in den Teilgesängen des *areruya* dieses Phänomen öfter zu beobachten ist als bei den *cho'chiman*-Ritualen, macht es Sinn, diese Form der musikalischen und textlichen Interaktion bei der Betrachtung im Rahmen des Klassifikationssystems direkt zu integrieren.
Das Tonbeispiel 84 steht für die zu beobachtende Interaktion zwischen Text und dessen gesanglicher Intonation. So sind Analogien bei der Generierung von Parallelismen zu beobachten. Ist eine Subphrase identisch mit dem Text, das heißt, ein Syntagma wird nur in einer bestimmten Form intoniert, dann bedeutet die Wiederholung dieser Phrase in Kombination mit einer anderen Subphrase mit dem entsprechend gebundenem Syntagma einen musikalischen und zugleich einen syntaktischen Parallelismus. In diesem Falle ist die Rede von Subphrasenparallelismus, wie es im Kapitel zum *cho'chiman* bereits erwähnt wurde.
Dieser findet sich in den Teilgesängen TB 71_IV, 72, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 108 und 109.
Eine weitere Form von musikalischem Parallelismus, der bereits bei der Betrachtung des *cho'chiman* analysiert wurde, sind die Veränderung eines

Syntagmas in einer Subphrase oder dessen Variation und die Wiederholung eines Syntagmas in der dazugehörigen Subphrase. Wie bereits erwähnt verweist die mit einem Stern (*) markierte Subphrase a auf zwei oder mehrere intonierte Syntagmen. Dieses Zeichen wird bei der Wiederholung eines Syntagmas innerhalb ein und derselben Subphrase natürlich nicht verwendet. Um die Verszeile korrekt auszuschreiben, wird die Wiederholung des Syntagmas jedoch in der Transkription wiedergegeben (TB 84, 86, 98).

So sind in den Tonbeispielen 86 und 98 vier Syntagmen miteinander kombiniert, die im besagten Grundmuster die Verszeilen bilden. Die kontinuierliche Wiederholung im TB 86 von *kareta (u)yepü* (Die Bibel kommt), im TB 98: *taurepök man Jesús* (Jesus sagt) wechselt hierbei mit den anderen drei Syntagmen der Subphrase a* ab.

Es werden drei Verszeilen gebildet, die über alle Phrasen gesungen werden. Die Tonbeispiele sind der Klasse I zur Periodenbildung zugeordnet (Kapitel 8.2.1).

In der Unterklasse II-1.2. gibt es weitere Formen von sechs verschiedenen Subphrasen, die drei Phrasen bilden (1.2.4.), so das Tonbeispiel 103. Hier werden ähnlich wie im TB 84 wieder drei Syntagmen kombiniert. Der erste Teil der Verszeile erhält bei der Bildung der zweiten Verszeile ein anderes Syntagma. Der Text von Subphrase b bleibt derselbe. Im Unterschied zu den Tonbeispielen 84, 86 und 98 (II-1.2.4.) wird die Wiederholung der Subphrase a^1* in Phrase C nur geringfügig verändert. Die letzte Achtel der Subphrase a^2* erklingt eine Terz tiefer als in a^1*. Die drei Strophen von TB 94_II_III_IV können ebenfalls in dieser Klasse eingeordnet werden.

Das Tonbeispiel 105 (II-1.2.4.) entspricht, was die Textform betrifft, den Tonbeispielen 86 und 98, jedoch wird hier die Subphrase b bereits in der Phrase B variiert.

Eine Erweiterung ist TB 106. Musikalisch ist es ähnlich dem Tonbeispiel 105 (II-1.2.6.). Das Tonbeispiel zählt jedoch in die Klasse 1, da vier Syntagmen in zwei unterschiedlichen Subphrasen (a, b) und deren musikalischer Variation intoniert werden. Es bilden sich zwei Verszeilen, jedoch ohne die Verwendung eines Syntagmas der jeweils anderen Verszeile, also ohne syntaktischen Parallelismus.

Zur Unterklasse II-1.3. gehören die Tonbeispiele TB 80 und 87, bei denen die Phrasen- und Verszeilenbildung sich von den vorangegangenen Unterklassen unterscheidet. Während bei diesen (II-1.1.,1.2.) immer die Subphrasen a und b musikalisch variiert wurden, ist es im Fall dieser Unterklasse nur die Subphrase b mit dem dazugehörigen Syntagma. Aus der textlichen Perspektive betrachtet finden sich in dieser Unterklasse Charakteristika aus den anderen Unterklassen. So enthält die nur in Phrase A intonierte Subphrase a mehrere Syntagmen bei den Tonbeispielen 80 und 93, Subphrase b nur eines. Es entsteht jedoch kein Parallelismus, sondern eine Reduplikation und musikalischer Parallelismus. Anhand des Tonbeispiels 87 kann dieser Prozess genauer untersucht werden. Die Subphrase a: *epüreman püra rö* (ohne zu beten) erklingt nur in der Phrase A, das Syntagma der darauf folgenden Subphrase b: *cho'chi nechi kö* (gäbe es keine Kirche) wird musikalisch variiert. Diese Variationen der Subphrasen erzeugen die Phrase B und die verkürzte Phrase C^{-}. Der Text, das Syntagma, wird also wiederholt. Die Subphrase b^{1+} ist um das Wort *cho'chi* (Kirche) erweitert. Die Phrasen A und B enthalten die Subphrase b, die wiederholt wird und aufgrund der musikalischen Variation einen musikalischen Parallelismus generiert.

Analog dazu sind die Tonbeispiele 80 und 93 zu betrachten. Im Tonbeispiel 80 ist eine weitere Besonderheit zu berücksichtigen. Hier wird aufeinanderfolgend eine Melodie (Subphrase) wiederholt, der Text (Syntagma) wird jedoch verändert. Bei den darauf folgenden Subphrasen wird der veränderte Text beibehalten. Tonbeispiel 93 zeigt eine weitere Ausnahme. Hierbei passiert das Gegenteil, der Text (Syntagma) wird nacheinander wiederholt, die Melodie (Subphrase) wird verändert. Beiden Tonbeispielen gleich ist die Variation der Subphrase b mit dem zugehörigen Syntagma. Sind die Phrasen B, C und D im Tonbeispiel 93 aus den musikalischen Variationen von b zusammengesetzt, wobei durch die Wiederholung von b^{1} ein musikalischer Parallelismus in den Phrasen B und C zu beobachten ist, verfügt TB 80 über 9 verschiedene Syntagmen. Die Veränderung des Syntagmas bei gleichbleibender Melodie wurde in der A Phrase notiert. Demnach wird wie in TB 93 der musikalische Parallelismus in den Phrasen B und C durch die Wiederholung von b^{1} generiert.

Eine Ausnahme ist das Tonbeispiel 71_II, was jedoch zu Unterklasse II-1.3. gezählt werden kann. Hier sind die Syntagmen der jeweiligen Subphrasen von a und b nochmals in einer Variation von b auf der typischen Schlussformel gesungen worden.

Klasse II-2

In dieser Klasse werden ein weiteres Syntagma und eine dazugehörige Subphrase eingeführt. Im Gegensatz zur ersten Klasse (II-1.1.) ist in der Unterklasse II-2.1. bereits ein drittes Syntagma vorhanden. Bei II-1.1., der Unterklasse ohne Subphrasenparallelismus, kommen nur zwei Syntagmen vor. Die Entstehung der Phrasen ist einer musikalischen Variation und einem Parallelismus zuzuschreiben. So kann sich dieser Klasse vornehmlich über den Text angenähert werden.
Die einfachste Form veranschaulicht das Tonbeispiel 83. Hier wird jedem Syntagma eine Subphrase zugeordnet. Die Wiederholung der Syntagmen und die Kombinationen ergeben die neuen Verszeilen. Die musikalische Variation des Syntagmas b zu b^1 bedeutet die Entstehung von Phrase C. Die Wiederholung der Subphrase b führt in den Phrasen A und B zu Subphrasenparallelismus, genauso wie bei B und C durch die Wiederholung der Subphrase c. Die Differenz zwischen beiden Verszeilen hat ihre Ursache in der Verwendung des typischen Schlussmotivs als musikalische Variation des Syntagmas b, in diesem Fall b^1 in C.
So bilden sich auch die Strukturgrundmuster der Tonbeispiele 73, 77, 85, 90, 92 und 100. Allen gemeinsam ist die Kombination von drei bis vier Syntagmen über sieben Subphrasen, die musikalische Variationen der Syntagmen sind. Ähnlich wie im TB 93, der Unterklasse II-1.3.6., sind die Phänomene der aufeinanderfolgend intonierten Subphrase a mit einem wechselnden Syntagma (TB 85/ II-2.1.5.) wahrnehmbar. In der Unterklasse II-2.1.4. kommt dies auch in der Subphrase b vor, wie die Tonbeispiele 73 und 77 zeigen. Das Tonbeispiel 100 demonstriert ebenso wie das Tonbeispiel 80 die andere Form der Interaktion. So wird die Subphrase b

aufeinanderfolgend variiert zu b^1, das Syntagma wird also hintereinander variiert gesungen.

Die Klasse II-2.2. ist parallel zu II-1.2. zu sehen, nur dass die Intonation von zwei bis drei Syntagmen über eine Subphrase zu hören ist, die jedoch nicht aufeinanderfolgend gesungen werden, sondern mit einer anderen Subphrase kombiniert sind. Auch in dieser Unterklasse gilt es zwischen den Teilgesängen zu unterscheiden, bei denen die Subphrasen a und b die A-Phrase und die Wiederholungen und Variationen von b und c die weiteren Phrasen generieren. Dies trifft für die Tonbeispiele 75, 78, 95 und 96 zu. Die Unterklasse II-2.3. enthält die Teilgesänge, bei denen wieder a und b die Phrase A bilden, alle weiteren Phrasen werden aus der Variation der Subphrase c erzeugt. Hierzu zählen die Teilgesänge TB 79, 82, 104 und 108.

Eine eigene Unterklasse ist den Tonbeispielen 71_IV, 72 und 101 zuzuweisen. Hier zeigen sich Charakteristika der Unterklassen II-2.1., die mit denen der Unterklasse II-2.3. zusammengesetzt sind. Da der *ipukenak* sich die Freiheit der Improvisation erlaubt, indem er Syntagmen mit Subphrasen kombiniert, ist eine einheitliche Generierung in diesen Teilgesängen nicht auszumachen.

So wird z. B. im TB 101 in Phrase A das Syntagma der Subphrase a wiederholt, jedoch melodisch variiert, was auch in der ersten Subphrase a^2 von Phrase B passiert. In der nächsten Phrase C wird ($a^{2'}/b^1$) das musikalische Motiv von a^2 repetiert, jedoch der Text verändert. Dieser ist dann in Phrase D beibehalten worden, jedoch wiederum musikalisch variiert, was Ähnlichkeiten zur Unterklasse II-1.3 aufweist. Die sich daran anschließenden Phrasen D und E zeigen Charakteristika von 2.3. anhand der musikalischen Variation eines weiteren Syntagmas, in diesem Fall c. Die Generierung von sechs Phrasen ist jedoch eine Ausnahme im Vergleich aller Teilgesänge, so dass man auch von Erweiterung reden kann.

Klasse II-3

Klasse II-3 umfasst die Teilgesänge, die sich aus vier Subphrasen zusammensetzen, die jeweils eigenständige Syntagmen enthalten (a, b, c, d). Die Unterklasse II-3.1. zeigt die einfachste Form. Wieder werden drei Phrasen gebildet, wie in TB 99 zu sehen. In den ersten zwei Phrasen werden die vier Syntagmen vorgestellt, in der dritten Phrase C wird die Subphrase c wiederholt und mit der Schluss-Subphrase kombiniert, die das Syntagma von d beinhaltet und zur Kennzeichnung d^1 wird. Mit der geringfügigen Abweichung der Reduplikation von b in Phrase A zeigt TB 102 sich dieser Untergruppe zugehörig.

Als Erweiterung können die Teilgesänge mit vier Phrasen gesehen werden. TB 74 besitzt dieselben Charakteristika wie TB 99. Es erfolgt jedoch eine weitere musikalische Variation in Phrase D. Zuvor in Phrase C werden die Syntagmen der Subphrasen c^1 und d^1 variiert, während erst auf d^2 in Phrase D das typische Schlussmotiv gesungen wird.

Das Tonbeispiel 97 enthält fünf Syntagmen. Während die Phrasenbildung von A und B wie in den anderen Teilgesängen von Klasse II-3.1. generiert werden, erfolgt die Intonation des Syntagmas von Subphrase c aus Phrase B mittels musikalischer Wiederholung des Themas aus Subphrase d in Phrase C und wird durch die fuzzy-Bezeichnung d'/c^1 gekennzeichnet. Die dritte Verszeile ist eine Reduplikation des Syntagmas *uwi Kristo* (Bruder Christus), welche musikalisch leicht variiert die Phrase D bildet. Die Wiederholung der Phrasen (A, A - B, C - D, B, C - D, B, C usw.) unterstreichen hierbei den Refraincharakter. Dieser formale Aufbau weicht von den anderen Teilgesängen ab.

Die Intonation mehrerer Syntagmen über eine Subphrase zeigt die Unterklasse II-3.2., zu der das Tonbeispiel 107 zu rechnen ist. Hierbei handelt es sich um eine Kombination (Klasse I-3.3.), was bedeutet, dass die Syntagmen auch über verschiedene Subphrasen gesungen werden. So das Syntagma *uyapono* (mein *dapon*). was in den Subphrasen b, c, d^1 und d^3 zu hören ist. Auch erklingt das Syntagma *pata dewa* (der Faden der Welt) in den Subphrasen c, d und c^1. Beide Syntagmen haben vier Silben, so dass die Kombination nicht problematisch ist. Da

der *ipukenak* allein singt, kann er diese Form der Improvisation auch problemlos vollführen, was auch im TB 109 zu hören ist.

8.3 Phrasenbildung - Melodie

In diesem Kapitel gilt es, sich der Phrasenbildung des *areruya* aus der Perspektive der Melodie zu nähern, wie es bereits zu den Teilgesängen des *cho'chiman* geschah. Als Orientierung dient das Klassifikationssystem der Subphrasen und die Syntagmabildung. Wie herausgearbeitet besteht die überwiegende Mehrzahl der Teilgesänge aus drei und vier Phrasen, nur die Gesänge TB 76, 88 und 71_II haben zwei Phrasen, TB 72 hat fünf und TB 107 besteht aus sechs Phrasen. Als allgemeine Merkmale kann man beim *areruya* die Charakteristika der Teilgesänge mit drei Phrasen zu Grunde legen. So gilt es auch hier, zwischen der Erkennungsphrase (A), der Variationsphrase (B) und der Schlussphrase (C) zu unterscheiden. Ausnahmen bilden die Kombinationen.

8.3.1 Die Erkennungsphrase A

Wie auch beim *cho'chiman* wird in dieser Phrase das musikalische Thema vorgestellt. Die große Mehrzahl der Teilgesänge kann in die Subphrasen a und b unterteilt werden, nur a bzw. Varianten von a sind in den TB 75, 85, 89, 93, 96 und 101 festzustellen.
Ausnahmen sind auch Subphrasenwiederholungen mit gleichem Syntagma, die aufgrund der Kürze als Motivwiederholungen betrachtet werden können (TB 102), oder mit wechselndem Syntagma (TB 73, 77, 80, 82, 85, 89). Subphrasenvariationen mit gleich bleibendem Syntagma zählen ebenso dazu (TB 75, 93, 96, 101).

Eine auffallende Charakteristik sind die Melodiebewegungen[236] im oberen Tonbereich der verwendeten Skala zu Beginn von Phrase A. Bei der überwiegenden Mehrzahl ist der höchste Ton in der Subphrase a enthalten. In Beziehung zum Bezugston findet sich die Sexte als dieser höchste Ton der Skala in den Teilgesängen TB 71_III, 76, 77, 78, 83, 89, 90, 91, 95, 97 und 99. Die Quinte enthalten die Teilgesänge TB 71_II, 75, 92, 93, 98, 103 und 106. Die vierte Tonstufe als höchster Ton ist Bestandteil in den Teilgesängen TB 71_I und 87. Auf der siebten Tonstufe beginnt der Teilgesang TB 74. Auch der Teilgesang TB 94 ist eine Ausnahme. Hier steigt der Ambitus bis auf den Umfang einer Oktave.

Bei den Teilgesängen TB 71_IV (Septime), 81 (Quinte) sowie 82 und 102 (Sexte) wird der höchste Ton der verwendeten Skala nur in der Subphrase b gesungen. Bei TB 73, 75, 79, 104, 105, 107, 108 (Quinte), 88, 96, 100, 101 (Terz) und 84 (Quarte) erklingt dieser in den Subphrasen a und b, bzw. a^1 im TB 75, 96 und 101.

Nur bei den Teilgesängen TB 80 und 109_II wird erst in Phrase B der höchste Ton erreicht. Eine Wiederholung dieses Tones in Phrase B ist bei den Teilgesängen TB 73, 84, 88, 93, 94, 101, 107, 108 zu hören. Bei TB 73 und 84 geht dies auf die Wiederholung der Subphrase b zurück.

In den Teilgesängen TB 72, 86 und 109_I ist der Ambitus der verwendeten Skala relativ begrenzt, so dass die Terz als die am höchsten gelegene Tonstufe in Beziehung zum Bezugston immer auch in den folgenden Phrasen vorkommt.

Die Melodie bewegt sich grundsätzlich in Sekund- und Terzschritten. Vereinzelt sind auch Quartsprünge zu beobachten, so in Phrase A bei den Teilgesängen TB 72, 77, 82, 89, 94, 97, 102 und 104.

Da bei der Mehrzahl der Teilgesänge sich der höchste Ton in der Erkennungsphrase befindet, bewegt sich auch die Melodielinie des Eröffnungsmotivs im oberen Tonbereich der verwendeten Skala. Die ersten Töne der Phrase A sind als grobe Abstraktionsebene der Transkription zu lesen, da ähnlich wie bei den Eröffnungs- und Abschlussgesängen dem *ipukenak* ein relativ großer Spielraum offen steht, von dem er auch Gebrauch macht. Demnach ist die Wertigkeit der Fehlerquote beim

[236] Im Anhang 1 sind in den Tabellen 24-28 alle Melodiebewegungen bezüglich des höchsten Tones der verwendeten Skala und der Verschiebung des tonalen Zentrums graphisch nachzuvollziehen.

Anfangsmotiv relativ hoch, da die Transkription nur einen minimalen Eindruck des gesamten Klanggeschehens vermitteln kann.

Die Melodielinien des Eröffnungsmotivs der ersten Subphrase zeigen die Verwendung des höchsten Tons der Skala. Auf der fünften Tonstufe ertönen als Erkennungsmotiv die Teilgesänge TB 73, 75, 79, 104 und 105. Auf der sechsten Tonstufe wird die Phrase A in den TB 89, 90, 91 und 99 eröffnet. Auf der dritten Ebene erklingen die ersten Töne bei den Teilgesängen TB 85 und 86, auf der vierten im TB 84 und auf der achten im TB 94.

Von der Quarte über die Quinte zur Sexte aufsteigend beginnen die Teilgesänge (TB 78 und 83). Zunächst auf der Quinte und dann zum höchsten Ton, der Sexte aufsteigend, werden die Teilgesänge TB 76 und 77 eröffnet. Ähnlich gestaltet ist auch das Anfangsmotiv von TB 71_III. Hier bewegt sich die Melodie nur über die zeitliche Dauer einer Achtel von der fünften Stufe auf die sechste.

Im TB 102 erfolgt das Erreichen der sechsten Tonstufe direkt von der vierten. Von der Quarte zur Quinte verläuft die Melodie in den TB 75, 93 sowie 81 und 82, wobei bei letzterem die Quinte schon in der Subphrase b erklingt.

Über das Intervall einer Terz steigt von der zweiten Tonstufe auf die vierte das Anfangsmotiv im TB 71_I, im TB 98 erfolgt die Aufwärtsbewegung von der Terz aus. Im TB 88 ist dies in Subphrase b zu hören, da die zweite Tonstufe mit einer kurzen Abwärtsbewegung zum Bezugston in Subphrase a wieder zur zweiten Stufe schreitet. Auch in den TB 101 und 109_I beginnt das Anfangsmotiv mit dem Bezugston und verläuft dann zur dritten Tonstufe.

Eine in Sekundschritten zu beobachtende Aufwärtsbewegung und ein Verweilen auf dem höchsten Ton mit darauf folgender Abwärtsbewegung ist im TB 87 von der Terz über die Quarte wieder zur Terz zu hören, im TB 106 von der zweiten Tonstufe über die vierte zurück zur zweiten, wo auch die Melodie der ersten Subphrase von TB 92 endet. Im TB 71_I ist es die dritte Tonstufe und im TB 107 verläuft die Melodie von der Quarte zur Quinte wieder zur Quarte und zur Terz. Das Anfangsmotiv erklingt im TB 109_II vom Bezugston über die Sekunde wiederum absteigend zum Bezugston. Im TB 100 beginnt das Anfangsmotiv auf dieser zweiten Tonstufe, schreitet dann zur dritten und sinkt wiederum zur zweiten ab.

Das zweite Motiv der Subphrase a ist bei der überwiegenden Anzahl der Teilgesänge eine Abwärtsbewegung. Diese absteigende Melodiebewegung ist abhängig von dem zuvor erreichten höchsten Ton der Skala. Die häufigste Wendung ist die Abwärtsbewegung von der Quinte über die Quarte zur Sekunde (TB 71_III, 75, 79, 81, 82, 92, 93, 105). Auf dieser zweiten Tonstufe schließt auch die Subphrase. Ähnlich ist der Melodieverlauf von TB 107 und 108. Die Abwärtsbewegung verläuft hier zur dritten Tonstufe.

Diese absteigende Melodie von der fünften über die vierte Tonstufe variiert in der Form, so sich in den TB 76, 77 und 95 von der zweiten Tonstufe an die Melodie wieder aufsteigend zur vierten Tonstufe bewegt. In den TB 103 und 104 ist es die Quinte.

Von der Sexte zum Abschlusston auf der Quinte endet die erste Subphrase im TB 78, auf der Quarte im TB 90. Ebenfalls auf der Quarte befindet sich der Bezugston von TB 74. Hier verläuft der Abschluss des zweiten Motivs von der Sexte über die Quinte. Diese Bewegung entspricht dem Abschluss von Subphrase a im TB 102, in der nur ein kurzes Absinken zum Bezugston und ein danach folgender Quartschritt zur vierten Tonstufe zu hören ist.

Im TB 83 bewegen sich die intonierten Silben von der Sexte abwärts über die Quarte zur Sekunde. Der darauf folgende Subphrasen-Abschlusston ist mit dem Bezugston identisch.

Beim Teilgesang TB 94 erfolgt die abwärts verlaufende Melodiebewegung von der Oktave über die Septime zur Sexte. Auch in den Teilgesängen mit weniger wahrzunehmendem Tonvorrat und Ambitus, ist die abfallende Melodiebewegung am Ende der ersten Subphrase zu beobachten.

In den Teilgesängen TB 71_I und 98 schreitet die Melodie von der dritten über die zweite Tonstufe zum Bezugston und wieder zur Terz. Im TB 72 wird der Bezugston nicht gesungen, sondern es wird von der zweiten Tonstufe zur dritten in Phrase A gewechselt.

Bei den Teilgesängen TB 80 und 85 wird bei der fortlaufenden Intonation der Melodie auf der zweiten Tonstufe kurz der Bezugston eingeschoben. Die Melodie

im TB 86 bewegt sich von der zweiten Tonstufe über den Bezugston zur dritten Tonebene.

Auch endet die erste Subphrase von TB 100 auf der Terz. Hier sank die Melodie zuvor einen Sekundschritt ab.

Gleichbleibende Melodieverläufe kennzeichnen den Abschluss der Subphrase a auf der vierten Tonstufe im TB 91, auf der dritten Tonstufe in den TB 87, 96 und auf dem Bezugston im TB 88.

Das typische Erkennungsmerkmal des Abschlusses einer Subphrase und somit auch einer Phrase ist der letzte Ton, auf dem die abschließende Silbe eines Syntagmas gesungen wird.

Das zweite Motiv der ersten Subphrase führt zu einem in der Regel länger angehaltenem Ton, der als Abschlusston der Subphrase bezeichnet werden kann. Dieser ist in der Regel auf der Quinte (TB 71_IV, 78, 82, 103, 104), Quarte (TB 74, 76, 77, 81, 89, 90, 91, 95, 99, 102) oder Terz (TB 71_I, 72, 73, 86, 87, 96, 98, 100, 106, 107, 108, 109_I), seltener aber auf der Sekunde (TB 71_III, 75, 79, 80, 85, 92, 93, 105). Ausnahmen bilden die TB 71_II, 83, 84, 88, 97 und 101. Hier tritt bereits der Bezugston als Abschlusston der Subphrase a in Erscheinung. Eine weitere Ausnahme ist das TB 94, bei dem die Subphrase a auf der sechsten Tonstufe endet.

Der Abschlusston einer Subphrase ist in der Betrachtung des gesamten Teilgesangs auch immer ein Schwerpunktton. Dauer und Tonhöhe sind wichtige Erkennungsmerkmale. Als schwierig einzustufen ist die Subphrasentrennung dann, wenn der Abschlusston in der Länge einer Achtel erklingt und somit eher den Eindruck einer fortlaufenden Melodie erweckt (z. B. TB 80, 81,103).

Nun gilt es, die zweite Subphrase (b, a' ,a^{1}) der Erkennungsphrase genauer zu betrachten. An dieser Stelle wird auch ein weiteres Syntagma intoniert[237]. Gemeinsam mit der ersten Subphrase bildet es die Grundlage des gesamten Teilgesangs, da bei der überwiegenden Mehrheit die darauf folgenden Phrasen Variationen oder Kombinationen dieser beiden Subphrasen sind, wie das Klassifikationssystem II bereits zeigte.

[237] Ausnahme ist der Teilgesang TB 101. Hier wurde das Syntagma aus Subphrase a wiederholt. Im TB 89 tritt das Syntagma aus Subphrase a verkürzt auf.

Die melodischen Charakteristika sind jedoch in Beziehung zur ersten Subphrase zu betrachten. Die Melodie der Subphrase b bewegt sich in Bezug zur Tonhöhe unterhalb der Subphrase a bei der überwiegenden Mehrzahl der Teilgesänge. Wie bereits erwähnt, so liegt der höchste Ton der verwendeten Skala des jeweiligen Teilgesanges nur bei den TB 71_IV, 77, 81, 82, 88 und 102 in der Subphrase b. Im TB 101 ist es die Subphrase a^1. Somit ist auch das tonale Zentrum höher zu orten.
Dieses bleibt annähernd gleich bei den Teilgesängen TB 73, 75, 80, 85, 86, 96, 100, 104, 107 und 109_II.
Bei allen anderen ist der Melodieverlauf unterhalb der Tonhöhe von Subphrase a. So verschiebt sich das tonale Zentrum um eine Sekunde bzw. Terz absteigend bei den Teilgesängen TB 71_II, 71_III, 72, 74, 76, 78, 79, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 106, 108 und 109_I.
Die zweite tonale Gewichtung liegt auf dem Abschlusston der Subphrase b, der in Beziehung mit dem Abschlusston von Subphrase a zu sehen ist. In beiden Subphrasen endete dieser auf dem Bezugston in den Teilgesängen TB 71_II, 83, 84, 88 und 109_II, auf der zweiten Tonstufe in den TB 82, 85 und 92, auf der Quarte in den TB 89, 90, 99, und 102 sowie auf der Terz in den TB 73 und 107 bzw. auf der Quinte im TB 104.
Einen Sekundschritt tiefer als in Subphrase a endet die Subphrase b in den TB 71_III, 72, 79, 96, 100, 105, 106 und 109_II. Von der dritten Tonstufe als Abschlusston der Subphrase a enden die Teilgesänge TB 71_I, 86, 87, 95, 98 und 108 auf dem Bezugston in Subphrase b. Von der vierten Tonstufe als Subphrasen-Abschlusston von a zur zweiten Tonstufe in Subphrase b sind die Teilgesänge TB 76 und 95 charakterisiert. In den TB 96 und 100 ist es die Terz in Subphrase a und die Sekunde in Subphrase b.
Das Intervall einer Quarte unterscheidet die Subphrasen-Abschlusstöne der Teilgesänge TB 71_IV, 91 und 103, um das einer Quinte der Teilgesang TB 78. Den Tonschritt einer Sexte unterscheidet die Subphrasen-Abschlusstöne der Subphrasen a und b im TB 94.

Im TB 74 ist der Abschlusston der Subphrase b (Quinte) einen Sekundschritt höher als der in Subphrase a. Ebenfalls höher und in diesem Fall auf der dritten Tonstufe befindet sich der Subphrasen-Abschlusston von Subphrase b im Teilgesang TB 101. Das wichtigste Kriterium der Subphrase b ist die absteigende Melodiebewegung, soweit sie noch nicht in Subphrase a gesungen wurde, wie in den TB 71_IV, 81 und 82 zu hören. Die Melodie bewegt sich von der Quinte über die Quarte zur zweiten Tonstufe. Dies trifft ebenso für die Teilgesänge TB 77 und 82 zu, auch wenn sich das Syntagma ändert, die Melodie der Subphrase bleibt jedoch gleich.

Ein ähnlicher Melodieverlauf bis zum Bezugston ist im TB 78 zu hören. Von der Quinte über die Quarte und die Terz zum Bezugston intonieren die Teilnehmenden das zweite Motiv der Subphrase b im TB 91. Von der Quarte über die Sekunde zum Bezugston schreitet die Melodie der Subphrase b in den TB 84 und 89, wobei hier wie im TB 104 bereits auch in Subphrase a ein Sprung zur Quarte als Abschlusston erklingt.

Nur von der Terz abwärts bewegt sich das Abschlussmotiv der Subphrase b in den TB 71_I, 87 und 88 über die Sekunde zum Bezugston. Im TB 85 ertönt nach diesem Motiv der Abschlusston auf der zweiten Tonstufe. Bereits diese melodische Abwärtsbewegung in Sekundschritten von der Terz zum Bezugston erzeugen die Schlussmotive der Subphrasen a und b in den TB 86, 98 und 96. Im letzten Fall schreitet die Melodie zum Abschlusston auf die zweite Tonstufe.

Aus dem Verlauf von der Quinte über die Quarte zur Sekunde in Subphrase a wird in Subphrase b im TB 79 ein Absteigen der Melodie von der Quarte über die Sekunde zum Bezugston, was auch in den TB 71_III und 75 zu hören ist.

Eine Schlüsselposition hat wie immer der Abschlusston der Subphrase b inne, der im Vergleich mit dem Abschlusston der Subphrase a in Richtung Bezugston verweist.

Die gleichen Motive zum Abschlusston in den Subphrasen a und b sind die Bewegungen der Melodie im TB 71_II über Quarte und Sekunde zum Bezugston. Es wird auch das Wort *weyu* (Licht) wiederholt.

Eine Motivwiederholung aus Subphrase a in Subphrase b findet sich im TB 107. Die Melodie verläuft über Quinte, Quarte und Terz, so auch im TB 108, wo in Subphrase b bereits der Bezugston zu hören ist.

Steigt die Melodie im TB 94 in der Subphrase a von der Oktave über die Septime zur Sexte ab, so sinkt sie in Subphrase b von der Sexte über die Quarte zum Bezugston.

Der geringste Ambitus in der Melodiebewegung zum Bezugston in der Subphrase b findet sich in den Teilgesängen TB 83, 93 und 109_II von der zweiten Tonstufe aus. Im TB 83 handelt es sich um eine Motivwiederholung der Subphrase a.

Bereits in der ersten Phrase verweilen im Teilgesang TB 105 alle intonierten Silben auf dem Bezugston in der Subphrase b. Auf der zweiten Tonstufe wird die gesamte Subphrase b in den TB 72, 76, 92 und 95 gesungen. Im TB 103 ist der Bezugston eingeschoben.

Die Melodie wird auf der dritten Tonstufe im Teilgesang TB 106 wiedergegeben. Im TB 90 ist der Abschlusston der Subphrase a auf der vierten Tonstufe, was mit einer kurzen Abwärtsbewegung zur zweiten Tonstufe in der gesamten Subphrase b gleichermaßen gesungen wird.

Aufsteigende Melodiebewegungen sind die Ausnahme. Im Teilgesang TB 73 fällt die Tonhöhe sukzessiv von der Quinte über die Quarte zur Terz in der Subphrase a. Diese Bewegung wiederholt sich in der Subphrase b, wobei vom Bezugston aus die dritte Tonstufe zu hören ist.

Im TB 102 springt die Melodie von der Quinte auf den Bezugston zur vierten Tonstufe in Subphrase b.

Im Vergleich der Subphrasen lässt sich feststellen, dass bei Gesängen mit zwei Subphrasen (a und b), beide relativ eigenständig sind. Ausnahmen sind die Motivwiederholungen in den TB 107 und 84.

Im Teilgesang TB 85 wird die Subphrase a wiederholt, jedoch wechselt das Syntagma. Es wird eine Silbe eingeschoben, was bedeutet, dass bei der melodischen Wiederholung aus der Viertel zwei Achtelnotenwerte werden.

Auch in den Teilgesängen TB 73, 77, 80 und 82 wechselt das Syntagma, und die Melodie der Subphrase wird wiederholt. Im TB 73 wird hierbei beim ersten Singen

der Subphrase die Silbe *pök* von der dritten Tonstufe zum Bezugston gebunden intoniert, während bei der Wiederholung der Subphrase eine weitere Silbe an entsprechender Stelle hinzukommt. Im TB 80 fällt bei der Wiederholung der Subphrase eine Silbe weg und somit auch der Notenwert einer Viertel. Im Teilgesang TB 101 wurde das Syntagma wiederholt, jedoch anders intoniert. Wie bereits erwähnt, steigt hier das tonale Zentrum um einen Sekundschritt nach oben.
Damit lässt sich feststellen, dass die Erkennungsphrase A immer den höchsten Ton enthält, das heißt, im Vergleich zu den folgenden Phrasen das tonale Zentrum sich im oberen Bereich der verwendeten Skala befindet.
Die Ausnahme ist der Teilgesang TB 80. Hier beginnt der *ipukenak* jedoch mit der B-Phrase und erst bei der zweiten Periode fügt er eine weitere Phrase ein, die von mir aufgrund der Wiederholungsform als Phrase A bezeichnet ist.

8.3.2 Die Variations- und Schlussphrase

Die Variationsphrase ist bei allen Teilgesängen mit drei Phrasen die Phrase B. Nur in den Teilgesängen mit vier und mehr Phrasen gehört neben Phrase B auch die Phrase C dazu (TB 74, 80, 81, 85, 90, 93, 95, 97, 106). Zusätzlich zählt die Phrase D im TB 107 genauso wie Phrase E im Teilgesang TB 101 als Variationsphrase.
Die Schlussphrase ist bei allen Teilgesängen mit drei Phrasen die Phrase C. Bei den Teilgesängen mit einer vierten Phrase ist es die Phrase D. Beim Teilgesang TB 107 ist es die Phrase E und im TB 101 die Phrase F.
Zur Analyse dieser Phrasen ist es sinnvoll, das Klassifikationssystem II zu verwenden. Für die Klassen 1.1. und 1.2. sind die Variations- und Schlussphrasen immer auch Subphrasen-Kombinationen. So wird in der Variationsphrase die Subphrase a der Erkennungsphrase variiert und die Subphrase b wiederholt. In der Schlussphrase wird diese Variation der Subphrase a, in diesem Fall a^1 aus der Variationsphrase repetiert. Das Syntagma der abschließenden Subphrase endet unabhängig von seiner indexikalischen Bezeichnung auf dem typischen Schluss des Teilgesangs.

Die typischen Charakteristika der Schluss-Subphrase sind bis auf wenige Ausnahmen zwei grundlegende Motivmuster. So wird bei fast allen Teilgesängen die letzte Subphrase auf dem Bezugston intoniert. Nur in den Teilgesängen TB 71_II, 71_III, 71_IV, 78, 79, 81, 93, 103, 104 und 109 führt die Melodie von der zweiten Tonstufe zum abschließenden Bezugston. Im Teilgesang TB 108 wird die Melodie der Schlussphrase von der unter dem Bezugston befindlichen Terz zurück zum Bezugston geführt. Eine Ausnahme bildet das TB 94. Hier endet die letzte Phrase auf der vierten Tonstufe über dem Bezugston.

Eines der auffälligen Charakteristika der Variationsphrase ist die Variation von Subphrase a und die Wiederholung von Subphrase b. In den Klassen II-2 und II-3 ist häufig auch die Subphrase c eine Variation von Subphrase a. Der grundlegende Unterschied ist jedoch der Wechsel des Syntagmas, was vor allem Auswirkung auf die Silbenlängen der Syntagmen und somit auf die Differenz der Tondauern hat. Mit anderen Worten ist zu sagen, dass der Index für die Subphrase a^1 eine Syntagmawiederholung impliziert, wobei zunächst dieselbe Silbenanzahl und metrische Verteilung zu beobachten ist.

Eindeutig trifft dies für die Klasse I-1.1. zu. Hier wird das Syntagma aus Subphrase a wiederholt und variiert intoniert. Weniger eindeutig gestaltet sich die Silbenverteilung bei den Teilgesängen mit mehreren Syntagmen pro Subphrase, die der Klasse 1.2. zugeordnet sind. Es variieren die Silbenlängen der einzelnen Syntagmen, was über Verdoppelungen oder Verkürzungen der Tondauer ausgeglichen wird, wie das Beispiel TB 86 zeigt.

In der Variationsphrase B wird in diesem Tonbeispiel in der ersten Subphrase das Wort *echi*[238] (ich bin) als zweisilbriges Wort über die Notenwerte zweier Achtel in der ersten Verszeile intoniert. In der darauf folgenden zweiten Verszeile ist es die Silbe *ya* von *uyapon* (mein *dapon*) und in der dritten Verszeile die Silbe *na* von *unenna'pö* (es kommt), die jeweils an gleicher Stelle wie *echi* gesungen werden. Die Silben der zweiten und dritten Verszeile sind an dieser Stelle in Phrase A über beide Achtel gebunden wiedergegeben, die im Intervall einer Sekunde auseinander liegen. In den Phrasen B und C werden die entsprechenden Silben der zweiten und

[238] Korrekt heißt es *wechi*, weshalb in der Transkription das *w* in Klammern gefasst wurde.

dritten Verszeile über die Dauer einer Viertel intoniert. Dies trifft auch für das darauf folgende *maimu* (Wort) in der ersten Verszeile zu, wobei die Silbe *mai* über den Notenwert einer Viertel und *mu* über den einer Achtel zu hören ist. Die folgenden Silben der zweiten Verszeile (*pon* von *uyapon*) und *pö* (*unenna'pö*) erklingen im Wert einer punktierten Viertel, die in der Transkription als gebundene Noten von Viertel und Achtel dargestellt sind. Nicht berücksichtigt wurde die Verkürzung des ersten Syntagmas der dritten Verszeile. Diese beginnt erst bei der Silbe *u* von *unenna'pö*.

Diese Form des Silbeneinschubs bzw. der Verlängerung des Notenwertes bei kürzerer Silbenanzahl des Syntagmas findet sich auch im TB 98, welches mit TB 86 die meisten Charakteristika verbindet. Für die TB 84, 103, 105, 106 und 109_I trifft dies nicht zu, da hier die Silbenzahlen aller Verszeilen die gleiche Anzahl aufweisen.

Neben diesen geringen metrischen Differenzen ist die musikalische Variation der Subphrase a^1 in beiden Unterklassen durch die Verschiebung des tonalen Zentrums charakterisiert, was in Relation zu Subphrase a betrachtet werden muss.

Liegt das tonale Zentrum in der ersten Subphrase der Erkennungsphrase im Bereich der Sexte oder Quinte, so verschiebt es sich zum einen in der ersten Subphrase von B um eine Sekunde bis Terz absteigend in Richtung Bezugston (TB 71_III, 89, 91, 103, 105). Eine Verlagerung des tonalen Zentrums von der vierten Tonstufe zur dritten findet sich zum anderen in dieser Klasse im Teilgesang TB 71_I, von der vierten zur zweiten im TB 84 und von der dritten zur zweiten in den TB 86 und 98. Von der fünften und dritten Tonstufe zum Bezugston wechselt das tonale Zentrum im TB 106.

Dieser Ton als Abschlusston der Subphrase a^1 findet sich in der Mehrheit der Teilgesänge dieser Unterklassen von Klassifikationssystem I (TB 71_I, 71_III, 84, 86, 89[239], 91, 98, 106). Der Abschlusston der Subphrase a^1 des Teilgesangs TB 105 entspricht dem der Subphrase a dieses Teilgesangs auf der zweiten Tonstufe. Auch der Abschlusston von Subhrase a^1 in TB 109_I ist auf dieser Tonstufe. Er befand

[239] In diesem Tonbeispiel ist es der Index a^2.

sich in Subphrase a jedoch auf der dritten. Ebenfalls absteigend verhält sich der Abschlusston der Subphrase a^1 in TB 94_I und 103 auf der Quarte.

Die zwei Teilgesänge TB 76 und 88 der Klasse I bestehen aus nur zwei Phrasen. Hier ist die Variationsphrase zugleich auch die Schlussphrase. Beide Syntagmen werden verschieden intoniert. Während die Subphrase a^1 eine Variation von a ist, bei der sich im TB 76 das tonale Zentrum von der Quinte und Sexte absteigend zur Quarte und Sekunde bewegt, enthält die Subphrase b^1 das typische Schlussphrasenmotiv. Das komplette Syntagma wird auf dem Bezugston gesungen. So wird auch das Syntagma in Subphrase b^1 bei TB 88 intoniert. Die zuvor erklingende Variation von a in a^1 zeigt eine Aufwärtsbewegung des tonalen Zentrums von der Sekunde in a zur Terz in a^1.

Für die Teilgesänge der Unterklassen II-1.1. und II-1.2. ist festzuhalten, dass es aus melodischer Betrachtung vier verschiedene Subphrasen gibt, die in drei Phrasen kombiniert werden. Die Subphrase a^1 ist eine Variation von a, und b^1 ist die Schluss-Subphrase.

Die Variations- und Schlussphrasen der Unterklasse II-1.3. werden durch die Variation des Syntagmas generiert, was in Subphrase b in Phrase A intoniert wurde. Die kürzeste Form präsentiert das Tonbeispiel 71_II. Hier wird in b^{1*} bereits das Schlussmotiv gesungen. Es ist die zweite vorkommende melodische Form zu beobachten, bei der die Melodie der Schlussphrase von der zweiten Tonstufe abwärts zum Bezugston verläuft, auf dem der Hauptteil des Syntagmas gesungen wird. Da über diese Subphrase b^{1*} im Tonbeispiel 71_II mehrere Syntagmen erklingen, die keine regelmäßigen Wiederholungen aufweisen, kann man bereits von einer Kombination sprechen.

Etwas länger gestalten sich die Phrasen im Teilgesang TB 87. Variations- und Schlussphrase bestehen wiederum aus nur einem Syntagma, was durch die musikalische Variation zwei weitere Subphrasen generiert. So wird das Syntagma *cho'chi nechi ko* (es gäbe keine Kirche) in der Erkennungsphrase in Subphrase b gesungen. In der Variationsphrase ist die Subphrase b^1 eine geringfügige Variation, wobei die Schlusscharakteristik mit dem Schwerpunkt auf der zweiten Tonstufe signifikant zu erkennen ist. Die weitere Wiederholung des Syntagmas über die

Melodie aus Subphrase b bildet den zweiten Teil von Phrase B. Die Schlussphrase C ist verkürzt, was durch die Verlängerung der Subphrase b^1 entsteht. Diese wird wiederholt und das Wort *cho'chi* angehängt, was auf dem Bezugston gesungen wird und charakteristisch für den Schluss ist.

Der Teilgesang TB 94 ist ähnlich gestaltet. Hier ist es das Syntagma *tarikiran setai* (Ich hörte Tarikiran), was wie im TB 87 verschieden intoniert wird. Bei der Variation von Subphrase b als b^1 in Phrase B verläuft die Melodie aufwärts von der vierten zur sechsten Tonstufe, zurück zur vierten, wie auch im TB 87 wird diese Variation von b mit b selbst kombiniert, woraus sich die Variationsphrase generiert. In der Schlussphrase C wird b^1 durch die Wiederholung von *tarikiran* auf der vierten Tonstufe verkürzt. Da die melodische Abwärtsbewegung des Wortes *setai* aus der Phrase b nicht repetiert wird, endet dieses Lied als eine Ausnahme nicht auf dem Bezugston, sondern auf der Quarte.

Eine weitere Besonderheit im TB 94 ist die Intonation von mehreren Syntagmen in Subphrase a, was als Subphrasenparallelismus bereits angeführt wurde. Die Syntagmen, deren Kombination mit der Subphrase a* die einzelnen Strophen bilden, haben bis auf die 1. Verszeile dieselbe Silbenlänge. Diese 1. Verszeile weicht hinsichtlich der Silbenzahl in größerem Maße ab, so dass eine gesonderte Notation der ersten Strophe notwendig ist. Während in der ersten Verszeile 8 Achtelnoten intoniert werden, sind es in der dritten, sechsten und siebten Verszeile 12 Achtelnoten.

Komplexer sind die Teilgesänge TB 80 und 93.

Im TB 80 werden in den Variationsphrasen B und C nur geringfügige Elemente verändert. Schlüsselposition hierbei ist wiederum der Abschlusston der Subphrase.

Die Variation findet im tonalen Raum statt. Das Syntagma ist *Püreri pachi*, was musikalisch variiert wird. Die Subphrase b^1 ist charakterisiert durch die Abwärtsbewegung von der dritten Tonstufe über die zweite zum Bezugston. Des weiteren wird diese Subphrase mit der bereits eingeführten Subphrase b' aus Phrase A kombiniert. In Phrase C wird b^1 wiederholt und mit b^2 kombiniert. Der geringfügige Unterschied von b' und b^2 ist der Abschlusston. Während b' auf dem Bezugston endet, erklingt in Phrase C ein Sekundschritt aufwärts. In der

Schlussphrase b^4 wird das gesamte Syntagma auf dem Bezugston gesungen. Zuvor wird im Unterschied zu b^1 in b^3 nur das Anfangsmotiv verändert. Demnach erfolgt keine Abwärtsbewegung von der dritten zur zweiten Stufe, sondern eine entgegengesetzt verlaufende Aufwärtsbewegung vom Bezugston zur Terz. Das zweite Motiv der jeweils vorangestellten Subphrasen ist in allen gleich und bildet bei der abschließenden Subphrase b^4 den kontinuierlichen Übergang zum Schlussmotiv.

Die musikalische Variation eines Syntagmas hat aufgrund der Wiederholung einen Refraincharakter. Hinzu kommt die Wiederholung der Erkennungsphrase A mit jeweils drei Verszeilen, was an eine Strophenform erinnert.

Das Tonbeispiel 93 erscheint als Ausnahme. Hier werden alle Syntagmen verdoppelt, jedoch variiert intoniert. Wie auch im TB 80 wird ein Syntagma repetiert, wobei es verschieden intoniert bzw. deren Variationen kombiniert werden. Die Phrase B ist dabei weniger eine Variationsphrase, sondern eine Einführungsphrase eines weiteren Syntagmas. So wird das Thema ähnlich wie in der Erkennungsphrase im obersten Bereich der verwendeten Skala vorgestellt. Bis auf die kurze Abwärtsbewegung im ersten Motiv der Subphrase b von der Quinte über die Quarte zur Sekunde bewegt sich die Melodie auf der fünften Tonstufe. Das tonale Zentrum verschiebt sich in der Subphrase b^1, was zum einen an der Imitation des ersten Motivs aus Subphrase b erkennbar ist. Die Abwärtsbewegung verläuft von der Quarte über die Sekunde zum Bezugston. Zum anderen bewegt sich die Melodielinie auf der Quarte, auf der auch der Abschlusston erklingt. Die folgende Subphrase b^2 beinhaltet eine Motivwiederholung von b^1. Nur das Abschlussmotiv führt von der Quarte über die Sekunde zum Bezugston.

In diesem Teilgesang ist die Phrase C als eine weitere Variationsphrase zu identifizieren, die eine Kombination aus der Subphrase b^1 und der geringfügigen Variation dieser Subphrase ist. Ähnlich verhält es sich mit der Schlussphrase D, die aus b^2 und b^3 zusammengesetzt ist, wobei b^3 in diesem Fall die Kennzeichnung der Schluss-Subphrase zukommt, die von der zweiten Tonstufe zum Bezugston führt.

Charakteristika von Unterklasse II-2

Der Unterschied zwischen den Unterklassen II-1 und II-2 ist die Einführung eines weiteren anderen Syntagmas in der Variationsphrase. Dieses neu eingeführte Syntagma wird mit dem Index c versehen.

Vor allem die metrischen Veränderungen sind ein signifikantes Unterscheidungsmerkmal zur Unterklasse 1, wenn dies zunächst auch nicht in allen Subphrasen wahrzunehmen ist. Bei der Mehrheit der Teilgesänge liegt bei der Subphrase c die gleiche Anzahl an Silben vor wie in Subphrase a. Über jeweils 12 Achtelnotenwerte in beiden Subphrasen verfügen die Teilgesänge TB 75, 95, 96, 100, 104 und 108, über 8 Achtelnoten die Subphrasen von B der Teilgesänge TB 85 und 92 und über jeweils 6 Viertelnoten der Subphrasen von B des Teilgesanges TB 78. Unterschiede zeigen die Längen der Subphrasen der Teilgesänge TB 72 und 90, bei denen die Subphrase a über 12 Achtelnotenwerte gesungen wird und die Subphrase c über 8 Achtel. Im Teilgesang TB 77 erklingt die Subphrase a in der Länge von 12 und Subphrase c von 18 Achtel. In den TB 71_IV und 79 hat a eine Länge von 7 Achtelnoten und in c sind es 8. Über 18 Achtelnoten wird in Subphrase a von TB 83 gesungen, während dies über 24 Achtelnoten in Subphrase c passiert.

Die Generierung der Variations- und Schlussphrasen ist wiederum eng mit der Erkennungsphrase zu betrachten, genauso wie mit dem neu eingeführten Syntagma der Subphrase c. Wichtigstes Kriterium ist die Kombination von Variationen der Subphrasen c und b mit den Wiederholungen dieser Subphrasen.

Die Bildung der Unterklassen II-2.1. und II-2.2. der Variations- und Schlussphrasen kann ähnlich wie in den Unterklassen II-1.1. und II-1.2. gesehen werden. So wird wie in II-1.1. anstelle der Variation von a durch a^1 nun c eingeführt, was gleichermaßen mit der Subphrase b und zugehörigem Syntagma kombiniert wird.

So ist es auch im Teilgesang TB 83 zu hören. Die Subphrase c wird in Phrase B mit der Subphrase b kombiniert, die Schlussphrase C setzt sich aus der Wiederholung von c und der typischen Schluss-Subphrase b^1 zusammen, die auf dem Bezugston endet. Auch der Teilgesang TB 78 entspricht diesem Aufbau, lediglich mit der Erweiterung, dass über die Subphrase c zwei verschiedene Syntagmen gesungen werden.

Im Teilgesang TB 92 wird neben der Einführung der Subphrase c auch die Subphrase b der Erkennungsphrase variiert, wobei das erste Motiv dieser Phrase eine Sekunde höher auf der dritten Tonstufe intoniert wird, während das zweite Motiv der Subphrase b wiederholt wird. Erst in der abschließenden Subphrase b^2 wird das Syntagma auf dem typischen Schlussmotiv repetiert.

Im Teilgesang TB 95 hingegen ist in der Phrase C noch einmal die Subphrase c variiert, da jedoch die Subphrase b und nicht b^1 die Intonation des Syntagmas auf dem Bezugston enthält, was mit der Variation von c, c^1 kombiniert wird, bildet die Phrase B die Schlussphrase.

Bei den Teilgesängen TB 75 und 96 handelt es sich um Verschiebungen der Indexzuweisung. Diese entsteht durch die sukzessive Repetition des Syntagmas in Phrase A, die Melodie der Subphrase ändert sich jedoch. Für die Variationsphrase bedeutet dies, dass jetzt der Index b in der Phrase B verwendet wird und die Bezeichnung c für die zweite Subphrase. Diese Gesänge würden, aus Perspektive der Melodie betrachtet, in Klasse 3 kategorisiert werden müssen, da ein viertes Syntagma mit zugehöriger Subphrase Teil der Generierung von Variations- und Schlussphrase ist. Die Subphrasen b und c werden neu vorgestellt und bilden die Phrase B. Die Wiederholung der Subphrase b und die Variation von Subphrase c mit der Intonation des Syntagmas auf dem Bezugston generieren die Schlussphrase C. Beide Phrasen enthalten nun keine Syntagmen der Erkennungsphrase A mehr und können als selbständige Teile betrachtet werden, was hinsichtlich der Wiederholungsformen den Strophen- und Refraincharakter verstärkt.

Dies trifft auch für die Teilgesänge TB 79 und 108 zu, die der Unterklasse II-2.3. zugeordnet werden können. TB 79 besteht aus drei Syntagmen, wobei die ersten beiden in der Erkennungsphrase A gesungen werden. Die Phrasen B und C sind mittels musikalischer Variation von nur einem Syntagma generiert. Dieses wird in Phrase B vorgestellt und bis auf eine kleine Abweichung wiederholt. Lediglich anstelle der zweiten Tonstufe am Anfang in Subphrase c beginnt die Subphrase c^1 auf der vierten Tonstufe. Die Phrase C setzt sich wiederum aus der Wiederholung von Subphrase c und dem Angleichen des Syntagmas an das melodische Schlussmotiv auf dem Bezugston über die zweite Tonstufe zum Bezugston

zusammen. Zu beachten ist die Erweiterung um das Wort *uwi* (Bruder). Das ist entsprechend vermerkt.

Eine andere Variante dieser Phrasengenerierung zeigt das Tonbeispiel 108. Hier wird die erste und die vierte Verszeile nur in der Erkennungsphrase gesungen, während die in diesem Fall genauso wie die Verszeilen nummerierten Syntagmen nur in der Phrase B und C erklingen. Diese Generierung des Teilgesangs erinnert an die Textkombinationen, was jedoch zu fixiert erscheint, aufgrund der Zugehörigkeit der Syntagmen zu ihren Subphrasen.

Ein wenig problematisch erscheint der Vergleich von Subphrase b und c^1. Hier ist zu hören, dass lediglich eine Silbenverkürzung den Unterschied zwischen beiden Subphrasen ausmacht. So erklingen die Subphrase b über 13 Achtelnoten und die Subphrase c^1 über 14 Achtelnoten. Obwohl die Melodielinie identisch erscheint, habe ich der textlichen Unterscheidung den Vorrang gegeben.

Beim Teilgesang TB 71_IV treffen sich die Charakteristika der vorangegangenen Unterklassen. So werden verschiedene Syntagmen in den Verszeilen kombiniert. Dies erschwert die Betrachtung auf der Textebene hinsichtlich der indexikalischen Zuweisung zur musikalischen Ebene. Es wird jedoch in Phrase B der Text der Subphrase b auch in Phrase A wiederholt, was die Kategorisierung erleichtert, auch handelt es sich um eine Imitation des Themas, um eine Sekunde in Richtung Bezugston transponiert. Die Phrase C wird wiederum aus der Subphrase c und der üblichen Schlussphrase generiert, die mit b^{2}* und auch mit c^{1}* bezeichnet werden kann, da Syntagmen aus beiden Subphrasen hier gesungen werden.

Bezüglich des tonalen Zentrums ist bei allen Teilgesängen mit drei Phrasen der Unterklasse 2 festzustellen, dass in der Regel dieses sich um eine Sekunde bis Terz unter dem der Erkennungsphase befindet.

Beginnen die Teilgesänge TB 71_IV, 75, 77, 78, 79, 82, 83, 92, 95, 96 und 108 im Bereich um die fünfte Tonstufe in Subphrase a in der Erkennungsphrase A, so sinkt das tonale Zentrum über die vierte Tonstufe zum Bezugston in den Teilgesängen TB 71_IV, 77, 79 und 83 bzw. zur zweiten Tonstufe im TB 95, über die dritte bzw. zweite Tonstufe zum Bezugston in den Teilgesängen TB 78, 82 und 108 und zur zweiten Tonstufe in den TB 75 und 92. Relativ wenig Intervallbewegung ist in den

TB 85, 96 und 100 zu beobachten. Hier bewegt sich das tonale Zentrum von der Terz und der Sekunde zum Bezugston in Subphrase c bzw. zur zweiten Tonstufe im TB 85.

Die Schlussphrase ist bei der großen Mehrheit der Teilgesänge mit drei Phrasen von Unterklasse II-2 (TB 71_IV, 77, 78, 79, 82, 83, 92, 100, 108) die Wiederholung der Subphrase c und die Intonation des zweiten Syntagmas von Phrase B auf dem Bezugston. Die verkürzte Phrase C^- im TB 104 zeigt die Intonation des Syntagmas von Subphrase c ebenfalls auf dem Bezugston.

Die Verschiebung des Indexes (a zu a^1) in den TB 75 und 95 sorgt dafür, dass die Subphrasen b und c die Variationsphrase bilden. Es werden auch in der Schlussphrase die Subphrase b wiederholt und das Syntagma von Subphrase c aus Phrase B auf dem Bezugston gesungen. Eine Erweiterung stellt der Teilgesang TB 85 dar. Die Phrasen B und C können als Variationsphrasen bezeichnet werden, wobei lediglich in Subphrase c das Wort *Jesús* auf einer anderen Tonstufe intoniert wird, so auf dem Bezugston in Phrase B (Subphrase c) und auf der zweiten Tonstufe in Phrase C (Subphrase c^1). Die Subphrase b ist insofern eine Variation, als dass das Syntagma vollständig auf dem Bezugston gesungen wird, was die verkürzte Phrase D^- bildet.

Eine Erweiterung dieser Generierung von Teilgesängen ist TB 90. Hier wird in Phrase B das Syntagma c textlich und musikalisch vorgestellt. Das tonale Zentrum bewegt sich von der sechsten und vierten Tonstufe aus Subphrase A zur vierten und ersten Tonstufe in Subphrase c. Die Subphrase b bleibt in beiden Phrasen gleich und generiert mit der Subphrase c die Phrase B, was ich als Subphrasenparallelismus bezeichne. Die Phrase C ist eine weitere Variationsphrase, in der lediglich die Subphrase b verändert wird. Diese hat nun vom Motiv her eine Form der beiden Schlussphrasen, nämlich über die zweite Tonstufe zum Bezugston hinabzusteigen. Die eigentliche Schlussphrase ist die Phrase D, in der nun die zweite Möglichkeit des Abschlusses eines Teilgesanges Anwendung findet. Die gesamte Subphrase b, die nur aus dem Wort *uwiko* (Bruder) besteht, wird auf dem Bezugston gesungen, während die Subphrase c eine weiteres Mal wiederholt wird.

Der Teilgesang TB 72 ist eine Kombination aus verschiedenen Subphrasen und Texten, deren Zuordnung in eine Unterklasse nicht möglich ist. Dennoch enthält dieser Gesang die allgemeinen Charakteristika des Melodieverlaufes. Die Phrasen A und B können als Erkennungsphrasen bezeichnet werden, da lediglich die Subphrase b dahingehend variiert wird, als dass sie in Phrase B als b^1 auf dem Bezugston gesungen wird. Die Phrasen C und D sind Variationsphrasen, da die Subphrase c mit den unterschiedlich intonierten Syntagmen vorgestellt und die Subphrase b erweitert wird. Allerdings hebt sich das tonale Zentrum dieser Phrase nochmals vom Bezugston zur dritten Tonstufe. In der Phrase D erfolgt bereits ein Verweis auf den Schluss. Nur wird hier ähnlich wie im TB 85 die gesamte Subphrase c^1* schon auf dem Bezugston intoniert. Die Phrase D wird jedoch wieder mit der Variation von Subphrase b kombiniert, die nur leicht verändert erscheint (b^{2+}). Die Phrase E ist die Schlussphrase, da die gesamte Phrase auf dem Bezugston gesungen wird.

Unterklasse II-3

Die Unterklasse II-3 enthält die Teilgesänge bei denen ein viertes Syntagma vorgestellt wird und somit die Variationsphrase B zu einer eigenständigen Phrase wird. Damit verbunden sind wie in Unterklasse 3 metrische Unterschiede.
Da im Gegensatz zur Unterklasse 1 keine Variation von Subphrase a und zur Unterklasse 2 keine Variation von Subphrase b mehr in Erscheinung tritt, gibt es zum Teil Unterschiede in den Silbenanzahlen der Phrase B im Vergleich zur Phrase A.
Im Teilgesang TB 97 dauert die Subphrase b von Phrase A 9 Viertelnoten, und die Subphrase d von Phrase B hat eine Länge von 6 Achtelnotenwerten. Die Länge der Subphrase a und die Länge der Subphrase c sind jeweils 6 Viertelnoten. Das entspricht genau dem Wert des Syntagmas der Subphrasen e und e^1 der Phrase D.
In den Teilgesängen TB 81 und 99 dauert die Subphrase c jeweils doppelt so lang wie die Subphrase a. Im TB 81 sind es 8 Achtelnoten in der Subphrase b und 4 Achtelnoten in der Subphrase a, im TB 99 sind es 16 Achtelnoten in Subphrase c

und 8 in Subphrase a. In beiden Teilgesängen ist die Subphrase b genauso lang wie die Subphrase d bzw. c mit einer Tondauer von 8 Achtelnoten. Die Subphrase a dauert in Relation zur Subphrase c im Teilgesang TB 107 länger. Hier werden die Syntagmasilben über die Tondauer von 10 Achtelnoten in Subphrase a und 6 in Subphrase c gesungen. Gleichlang erklingen die Subphrasen b und d.

Im Teilgesang TB 74 dauern alle Syntagmen 8 Achtelnoten. Lediglich der Bezug zum tonalen Zentrum verweist auf die typischen Charakteristika des Melodieverlaufes aller Teilgesänge und somit auf die Erkennungsphrase A. Der Kategorie 1.1. und 2.1. entspricht auch 3.1., jedoch wird nicht das Syntagma der Subphrase a variiert intoniert, wie in 1.1., sondern es wird wie in 2.1. ein weiteres Syntagma c eingeführt. Der Unterschied zu dieser Unterklasse ist die Einführung des besagten vierten Syntagmas, was somit ein weiterer Index für die vierte Subphrase (d) ist.

Die einfachste Kombination ist der Teilgesang TB 99. Die Phrase B steht gleichranging neben der Erkennungsphase, abgesehen von der Verschiebung des tonalen Zentrums von der sechsten und vierten Tonstufe in Phrase A zur zunächst vierten und fünften Tonstufe in Subphrase c und dann abwärts in dieser Subphrase über die dritte und zweite Tonstufe zum Bezugston. Das weitere Syntagma ist die Bezeichnung des übernatürlichen Agenten *San Miguel*. Dieses Wort wird in der Subphrase d auf der vierten Tonstufe intoniert. Die Schlussphrase C ist die Kombination aus der Wiederholung der Subphrase c aus Phrase B und der Intonation der Subphrase d bzw. des Syntagmas *San Miguel* auf dem Bezugston, der typischen Charakteristik der Schluss-Subphrase.

Ähnlich gestaltet ist auch der Teilgesang TB 74. Wieder wird das Syntagma *San Miguel* in der Subphrase d gesungen, wobei der Abschlusston zunächst auf der vierten Tonstufe in Subphrase d von Phrase B intoniert wird und dann auf der zweiten in Phrase C. Diese Phrase kann als Variationsphrase bezeichnet werden, obwohl es sich um eine Kombiantion von c und d^1 handelt. Letztere Subphrase ist jedoch eine Variation des Syntagmas.

Die Phrase D verweist auf ein Bezeichnungsproblem, bei dem ich mich wieder für die indexikalisch textliche Benennung entschieden habe, obwohl die Subphrase c^1

fast dem Motiv von d^1 entspricht, bis auf die zusätzliche Silbe, die den Zeitwert der Viertelnote in d^1 auf zwei Achtelnoten verteilt in c^1. Gesungen wird auf der zweiten Tonstufe, um dann in der letzten Subphrase auf dem Bezugston zu enden.

Das gleiche Problem der Bezeichnung ist im Teilgesang TB 97 zu finden. In den Phrasen A und B werden die vier Syntagmen vorgestellt. Phrase C enthält als erste Subphrase die Melodie von Subphrase d, jedoch mit dem Text aus Subphrase c. Da es sich aus textlicher Perspektive um ein anderes Syntagma handelt, aber um die gleichen musikalischen Motive, müsste laut meinem Klassifikationssystem diese Subphrase mit d' bezeichnet werden. Es ist aber auch eine musikalische Variation des Syntagmas von Subphrase c, was vermerkt werden sollte. Aus diesem Grund habe ich hier beide Bezeichnungen angegeben.

Das tonale Zentrum befindet sich in Subphrase b von Phrase A auf der vierten Tonstufe. Es verschiebt sich in der Subphrase d um eine Sekunde auf die dritte Tonstufe und sinkt dann auf den typischen Schluss in Subphrase d^1.

Phrase D kann als eigenständig betrachtet werden, da die Melodie sich nochmals bis zur vierten Tonstufe hebt. Diese Phrase ist alternativ zu Phrase B wahrzunehmen, da sie innerhalb der Periodenbildung mit der Schlussphrase C kombiniert wird und eine Form des Refraincharakters repräsentiert.

Der Teilgesang TB 109_II zeigt Ähnlichkeiten mit den Teilgesängen TB 76 und 88, zumindest in der Phrasengenerierung der ersten beiden Phrasen A und B. Das tonale Zentrum hebt sich, ähnlich wie in TB 88 in der Subphrase a^1 nach oben, wenn auch nur geringfügig im Sekundschritt von der zweiten auf die dritte Tonstufe. Dies trifft auch für die Subphrase b^1 zu. Die Phrase C kann als Erweiterung betrachtet werden, womit dieser Teilgesang einer anderen Klasse zuzuordnen ist. Die Syntagmen der Verszeile 7 sind in den davor intonierten Subphrasen nicht zu hören und bilden mit Phrase C eine Einheit. Im Rahmen des Melodieverlaufes kann diese Phrase auch ohne Elemente von Wiederholungen als Schlussphrase angegeben werden, da sich das tonale Zentrum in Subphrase a^{2*} auf der zweiten Stufe und in Subphrase b^2 auf dem Bezugston befindet.

Eine Erweiterung und somit Ausnahme ist der Teilgesang TB 107. Hier bleibt die Erkennungsphrase A eigenständig. Dieser Teilgesang ist eine Textkombination, das

heißt, die Syntagmen werden an unterschiedlichen Stellen gesungen bzw. mit den Subphrasen kombiniert. Der musikalische Aufbau dieser Subphrasen bleibt jedoch konstant. Das erste Syntagma wird nur in der Subphrase a gesungen.

Variiert und kombiniert werden die Subphrasen c und d in den Variationsphrasen B und C. Die Phrase B kann wiederum als eigenständig zu Phrase A gesehen werden, obwohl es sich scheinbar um eine Verkürzung der Subphrase a handelt, da die Triolenbewegung und der Abschluss der Subphrase c dem Abschlussmotiv der Subphrase a ähnelt. Die Subphrasen c und d werden in Phrase C mittels der Schlusscharakteristik variiert. So bewegt sich das tonale Zentrum von c^{1}* auf der dritten Tonstufe und verläuft dann zum Bezugston. Die Subphrase d^{1}* wird gänzlich auf dem Bezugston gesungen.

Die Phrase D sorgt nochmals für Abwechslung. Es wird ein weiteres Syntagma eingeführt und das tonale Zentrum von e steigt zur Quarte, und das von e^{1} führt nochmals zur dritten Tonstufe. In Phrase E führt die Melodie von der dritten Tonstufe in e^{2} zurück zum Bezugston in der Schluss-Subphrase e^{3}.

Die Syntagmen, nummeriert mit 2. und 3., werden hauptsächlich in den Phrasen B und C gesungen, während das vierte Syntagma in D und E intoniert wird.

Die Ausnahme ist das Singen des zweiten Syntagmas ganz am Schluss des Teilgesanges in der Schluss-Subphrase e^{3}.

Im Tonbeispiel 81 generieren sich die Variationsphrasen B und C ähnlich wie in den TB 74 und 97. In Phrase A wird die Subphrase b aufeinander folgend repetiert.

Das tonale Zentrum beginnt in Subphrase a, wie bereits erwähnt, unterhalb des tonalen Zentrums von Subphrase b. Von Phrase B aus betrachtet verschiebt sich nun dieses tonale Zentrum in die im Sekundbereich darunter befindliche Region und steigt dann zurück zur vierten Tonstufe in Subphrase d von Phrase B, um daraufhin wieder zur zweiten Tonstufe in Subphrase d^{1} in der Schlussphrase D abzusinken. Die Subphrase c wird in den Phrasen B und C wiederholt und entsprechend kombiniert. In der Schlussphrase D^{-} ist die Variation c^{1} die Schluss-Subphrase.

8.4 Makroparallelismus

Ein so eindeutiger Subphrasenparallelismus wie beim *cho'chiman* ist beim *areruya* weniger anzutreffen.
Einzige Ausnahme ist der Anfangsgesang TB 71, den ich in der Analyse aufgrund seiner Komplexität in vier „Strophen“ unterteilt habe, die aber als eigenständige Tanzgesänge betrachtet werden. So verwundert es nicht, dass einzelne Subphrasen mit den dazugehörigen Syntagmen in den verschiedenen Strophen zu hören sind, so die Subphrasen mit dem dazugehörigen Text der TB 71_II_a und 71_IV_I_b* sowie 71_II_b und 71_IV_I_c*.
Allgemein ist zu sagen, dass es eine Unterordnung des Textes unter die Melodie gibt. Das bedeutet, dass einige Schlüsselsyntagmen, über die sich die reflexive Ebene, also die Aussagen über die Handlung herstellen lassen, zwar wiederholt werden, diese Wiederholungen im Makrobereich sich aber immer danach richten, ob sich jene Schlüsselsyntagmen in der Erkennungs-, Variations- oder Schlussphrase befinden.
Die Schlussphrase ist in fast allen Teilgesängen musikalisch identisch, was den Tonhöhenverlauf betrifft. So findet sich hier neben dem syntaktischen und semantischen Parallelismus auch musikalischer Parallelismus im Hinblick auf die Intonation des Syntagmas, wie z. B. *areruya* (TB 84, 91), *cho'chi* (TB 87, 101), *orekok* (TB 73, 95, 105), *ipuekank* (TB 75, 86, 92), *Jesús* (TB 85, 96, 98, 108) und *San Miguel* (TB 74, 83, 99, 103, 106).

8.5 Emotionsmanagement

Die Administration der Emotion entspricht in etwa den Beobachtungen des *cho'chiman*.
Das *areruya*-Ritual beginnt in der Regel mit der *aguinaldo pemon*-Phase, die als „Ritual im Ritual“ in San Luis zu beobachten war, da eine Frau bereits alle Phasen eines *orekoton*-Rituals praktizierte. Hierbei war keine Anleitung und auch keine

Administration der Emotionen durch Erhöhung des Tempos und der Tonhöhe wahrzunehmen.

Nach Aussagen einiger Partizipanten ist dies bei der entsprechenden Erfahrung auch nicht notwendig. Mit viel Übung ist es möglich, den *dapon* auch mittels *aguinaldo*-Spiel bzw. -Gesang zu erhalten. So ist es einigen älteren *orekoton* auch in der katholischen Missionskirche während der Messe ergangen. Dies zeigt die Beziehungen der einzelnen Rituale zueinander aus der Perspektive der Partizipanten.

Es ist zu betonen, dass das Mitklatschen am Ende allmählich in einen Applaus übergeht und von der Gemeinde als verbindendes Element verstanden wird. Das Klatschen ist zugleich Zeichen für das Ende eines *aguinaldos* und den Beginn eines neuen.

Danach schließen sich die Vorbereitungs- und Eröffnungsphase des eigentlichen *areruya*- Tanzgesanges an, die im Vergleich zum *cho'chiman* mit sehr viel mehr rituellen Handlungen, wie dem Fußwaschen oder dem *kashíri*-Reichen, verbunden sind.

Die Länge eines *areruya*-Tanzgesangrituals beträgt zwischen zwei und drei Stunden. Die einzelnen Ritualphasen sind u. a. anhand der Änderung der Körperbewegung und der Teilgesänge ablesbar.

Die Tempoänderungen sind in Tabelle 21 zu sehen. Der *ipukenak* beginnt in der Eröffnungsphase zunächst allein und gibt sich somit das Tempo vor. Die notierten Takte sind eine Annäherung. Häufig lässt er gerade am Ende eine längere Pause oder intoniert den letzten Ton in Form einer Fermate.

Bei Beginn der ersten Tanzschritte (TB 73, 100 bpm), die zunächst nur auf der ersten Zählzeit jedes zweiten Taktes durch Aufstampfen des rechten Fußes markiert werden, steigert sich allmählich das Tempo, und es festigt sich die rhythmische Interaktion zwischen dem Körper (Tanzbewegung) und der gesanglichen Äußerung, bestärkt durch das synchrone Zusammenspiel aller Akteure unter Anleitung des Ritualleiters. Ebenfalls anhand des Tempos lässt sich die nächste Phase, die Bewegung im Raum, ablesen (TB 74).

Da in San Luis eine kurze Pause eingefügt ist, fängt der *ipukenak* das erste Lied des zweiten Teils gemäßigter an (TB 83, 110 bpm). Mit zunehmender Intensität steigert sich die Geschwindigkeit, die in der Sprungphase wiederum ihren Höhepunkt erreicht (TB 98, 125 bpm). Nach nur zwei Minuten verlangsamt sich das Tempo auf vorangegangene Werte (TB116, 120 bpm) und sinkt zum Beginn der Beruhigungsphase auf die Geschwindigkeit der Eröffnungsphase.

Die Varianz der Geschwindigkeit ist auch mit dem Ansteigen und Abfallen der Tonhöhe im Zusammenhang zu sehen, wobei der Bezugston hier die Orientierung bietet.

Obwohl das aufgezeichnete Ritual des *areruya* als übernatürliche Hauptritualagentin Püreri Pachi hatte, die auch gesondert angesungen wird, ist als Bote wiederum San Miguel zuständig, auch wenn dieser im *areruya* eine untergeordnete Rolle spielt. So ist der Indikator „San Miguel“ in den Teilgesängen TB 99 und 103 am Ende und in anderen Phrasen von den TB 99, 102, 104, 105 und 106 platziert, also genau im Übergang von Phase III zu Phase IV und vor allem während der *dapon*-Phase, wie auch beim *cho'chiman*. Dies lässt vermuten, dass hier ein ähnlicher Effekt wie beim *cho'chiman* erreicht werden sollte[240].

[240] Mit dem zuständigen *ipukenak* in San Luis konnte bisher keine Rücksprache gehalten werden.

9 Performanzen im Vergleich

Der musikalische Aufbau ermittelt zunächst en Eindruck, dass eine Fülle von Gemeinsamkeiten existieren. Es gibt jedoch auch Unterschiede, welche die Spezifika der einzelnen Ritualformen veranschaulichen. Um alle *orekoton*-Rituale miteinander zu vergleichen, ist auch die Betrachtung der musikalischen Struktur der *aguinaldo pemon* und die des *parishara* als Beispiel für die traditionellen Tanzgesänge einzubeziehen.

9.1 Die Rituale *areruya* und *cho'chiman*

Zunächst sind die allgemeinen Merkmale der Periodenbildung miteinander zu vergleichen. In beiden Ritualen werden die Phrasen innerhalb einer Periode wiederholt - entweder regelmäßig oder unregelmäßig. Im *cho'chiman* überwiegen die unregelmäßigen Wiederholungen des Periodenmusters A, A, B, B und beim *areruya* A, A, B, C - B, C. Die Anzahl der Periodenwiederholungen liegt zwischen 3- bis 10-mal bei beiden Ritualen. Im *cho'chiman* kamen bis zu 17 Wiederholungen im *areruya* bis 23 Wiederholungen vor.

Die Form der Periodenbildung ist eng mit der Phrasenbildung verknüpft. So lässt sich verallgemeinernd feststellen, dass das Grundmuster A, B am häufigsten beim *cho'chiman,* wogegen das Grundmuster A, B, C am häufigsten beim *areruya,* vorkommen.

Dieser Punkt lässt Ableitungen hinsichtlich der Beziehung von Text und Melodie zu. So wird beim *cho'chiman* sehr viel mehr Text auf einem beschränkteren melodischen Rahmen als beim *areruya* intoniert. Es sind demnach auch viel mehr Strophen beim *cho'chiman* als beim *areruya* zu hören. Bei letzterem Ritual ist das Verhältnis zwischen Text und dessen Intonation relativ ausgeglichen. So werden entweder 2 oder 3 Verszeilen in den 3 Phrasen gesungen, wie das Klassifikationssytem I veranschaulicht. Es überwiegt die Unterklasse 2.1.4. mit

zwei Verszeilen. Das bedeutet, dass die erste Verszeile nur in Phrase A gesungen und die darauf folgende zweite Verszeile in den Phrasen B und C variiert bzw. kombiniert wird.

Beim *cho'chiman* überwiegen die Unterklassen 2.1.1. und 2.1.2. Die letzte Ziffer impliziert die Anzahl der Phrasen im Grundmuster. Demnach handelt es sich um A, B^{-} oder A, B. Die Anzahl der Verszeilen liegt je nach Teilgesang zwischen 2 und 10, wobei auch hier mehrheitlich 2 oder 3 Verszeilen über zwei Phrasen gesungen werden. Dabei ist die erste Verszeile, wie auch beim *areruya,* an die Phrase A gebunden, alle weiteren an die Phrase B. Diese Charakteristika spiegeln sich bei der Betrachtung der Interaktion von Subphrase und Syntagma in den einzelnen Teilgesängen wider.

Beim *areruya* überwiegen demnach die Unterklassen 1.1.4. sowie 1.2.4. Das bedeutet im ersten Fall, dass die drei Phrasen mit Hilfe von einem Syntagma bzw. zwei Syntagmen gebildet worden sind. In der 2. Unterklasse (Klassifikationssystem II) sind es mehrheitlich die Gesänge, die sich dem Paradigma 2.2.4. zuordnen lassen, was bedeutet, dass drei verschiedene Syntagmen verwendet worden sind. Nicht so häufig wie beim *cho'chiman,* aber dennoch beim *areruya* ist die 3. Unterklasse II-3.1.4. anzutreffen, was darauf hinweist, dass vier Syntagmen in drei Phrasen verschiedenartig intoniert wurden.

Für die Teilgesänge des *cho'chiman* ist festzustellen, dass die Menge des Textes es notwendig macht, mit Grundschemen zur Analyse zu arbeiten, die vor allem einen Vergleich mit dem *areruya* im Klassifikationssystem II erlauben. Demnach ist auch hier am häufigsten das Grundschema 1.1.2., 1.2.1. und 1.2.2. für die Unterklasse 1 anzutreffen. Grundsätzlich bedeutet dies, dass 2 Syntagmen über zwei Phrasen gesungen werden. Im *cho'chiman* implizieren die textlichen Erweiterungen um Strophen mehrere Syntagmen, die jedoch über nur drei bis vier Subphrasen zu hören sind.

In Unterklasse 2 haben die Mehrzahl der Gesänge das Paradigma 2.1.2. und 2.1.3. bzw. 2.2.3. und 2.2.4. Das bedeutet, dass drei Syntagmen über zwei bis drei Phrasen intoniert werden. Eine Überschneidung mit dem *areruya* findet sich bei 2.2.4., was bedeutet, dass drei Syntagmen gesungen werden, wobei die ersten beiden

Syntagmen immer die erste Verszeile bilden und die darauf folgenden einen textlichen Parallelismus von b generieren, der auch musikalischen Parallelismus enthalten kann, eine übereinstimmende Klasse in beiden Ritualen, die jedoch auf nur wenige Teilgesänge begrenzt ist.

Die Charakteristika aus den Klassifikationssystemen der Interaktion von Text und Musik korreliert auch mit dem Melodieverlauf. Signifikant in beiden Ritualen ist die Erkennungsphase A, die zum einen ihre spezifische Verszeile enthält, woran sie „zu erkennen“ ist. Zum anderen stellt sie die musikalischen Themen vor, die im weiteren Verlauf der Phrasen B und C kombiniert und variiert werden.

Wichtigstes Kriterium der Erkennungsphrase in beiden Ritualgesängen ist, dass der höchste Ton der verwendeten Skala hier zu hören ist. Der zu hörende Ambitus des *cho'chiman* ist größer als der des *areruya*. Demnach sind hier die höchsten Töne der verwendeten Skala die Oktave und die Sexte. Beim *areruya* sind es Sexte und Quinte.

Da das Phrasengrundmuster A, B, C beim *areruya* häufiger vorkommt als beim *cho'chiman*, bei dem A, B aber auch A, B, C^- überwiegen, wird der wenige Text beim *areruya* mehr kombiniert und variiert als beim *cho'chiman*.

Die zweite Phrase beinhaltet zum großen Teil ein Absinken des tonalen Zentrums in den Bereich der Quarte in der ersten Subphrase und auf die zweite Stufe in der zweiten Subphrase, was den Großteil der Subphrasen-Abschlusstöne im *areruya* kennzeichnet. Beim *cho'chiman* ist die zweite Subphrase von Phrase B häufig schon die Schluss-Subphrase.

Im Vergleich der Schluss-Subphrase ist festzustellen, dass beim *areruya* die gesamte letzte Subphrase bei der Mehrzahl der Teilgesänge auf dem Bezugston gesungen wird. Auch kommt die Abwärtsbewegung von der Sekunde zum Bezugston vor.

Bei den Gesängen des *cho'chiman* ist eine Abwärtsbewegung von der Terz über die Sekunde zum Bezugston die Regel.

Bei allen Phrasen ist ein Fortschreiten von Sekund- und Terzschritten die Regel, auch Quartsprünge kommen vor. Im *cho'chiman* werden jedoch die Terzschritte

häufiger verwendet, was sich an der zu beobachtenden Abwärtsbewegung von der Quinte über die Terz zum Bezugston zeigt. Diese Melodiebewegung kommt beim *areruya* nicht vor. Hier sind Melodieverläufe in Sekundschritten die Regel.

Textlicher Parallelismus und Reduplikationen finden sich bei beiden Ritualgesängen genauso wie musikalischer Parallelismus und Reduplikation, die mit der textlichen Ebene gemeinsam erklingen. Diese Repetitionsformen begrenzen sich zum überwiegenden Teil auf die Teilgesänge selbst.
Makroparallelismen, also den Teilgesang übergreifende Repetitionen, finden sich auf textlicher Ebene in beiden Ritualgesängen. Ein musikalischer Makroparallelismus ist eher beim *cho'chiman* als beim *areruya* anzutreffen. Dies zeigt die Bedeutung und Autonomie der Teilgesänge als eigenständige Einheiten, die nur in ihrer Gesamtheit den Ritualgesang generieren.

Im Vergleich der verwendeten Skalen gibt es zwischen *cho'chiman* und *areruya* signifikante Unterschiede. Bei den Gesängen des *cho'chiman* überwiegt die Verwendung einer Hexatonic, wobei sich ein Halbton zwischen der dritten und vierten Tonstufe befindet. Während des Rituals in San Rafael werden 14 Teilgesänge von 24 derart intoniert, in Kavanayén sind es von 30 Teilgesängen 15. Das Hinzufügen der siebten Stufe ist bei den restlichen Teilgesängen zu beobachten, was dem europäischen Dur-System entspricht. Ausnahme ist ein Teilgesang in San Rafael. Hier werden fünf Töne verwendet, der Halbton befindet sich jedoch auch zwischen der dritten und vierten Tonstufe.
Sehr viel komplexer sind die Unterscheidungen der *areruya*-Teilgesänge. Die große Mehrheit der Teilgesänge beruht auf verschiedenen hepta- und pentatonischen Skalen. Von den 41 Teilgesängen bestehen 19 aus einer heptatonischen Skala. Dabei wird bei 5 Teilgesängen ein Halbton zwischen der zweiten und dritten Stufe verwendet. Bei 3 Teilgesängen entspricht die Intonation der verwendeten Skala einem ersten Tetrachord der Dur-Tonleiter, das bedeutet, der Halbton liegt zwischen der dritten und vierten Tonstufe. Die überwiegende Mehrheit der heptatonischen

Skalen, nämlich 10 Teilgesänge, besteht aus einem Sekundschritt, einer kleinen Terz und einem weiteren Sekundschritt.
Eine Erweiterung stellen die pentatonischen Skalen dar. Auch hier wird bei 9 Teilgesängen zunächst ein Sekundschritt, dann eine kleine Terz und zwei weitere Sekundschritte als Skala verwendet. Bei 3 Teilgesängen, die aus fünf Tönen bestehen, werden die ersten vier Töne dem ersten Tetrachord einer Durtonleiter und ein weiterer Sekundschritt hinzugefügt.
Ein einziger von mir aufgezeichneter *areruya*-Teilgesang enthält die Charakteristik des *cho'chiman*. So werden sechs Töne der Skala verwendet, wobei sich ein Halbton zwischen der dritten und vierten Tonstufe befindet und zwei weitere Sekundschritte folgen. Alle von Koch-Grünberg aufgezeichneten *areruya*-Teilgesänge bestehen aus dieser Skala (TB 110, 111, 112).
Drei weitere Teilgesänge mit hexatonischer Skala entsprechen einem Moll-Tetrachord mit dem Halbton zwischen der zweiten und dritten Tonstufe sowie drei weiteren Sekundschritten.
Auch Teilgesänge mit nur drei Tönen sind zu finden. Bei diesen 6 Teilgesängen handelt es sich um zwei, die einen Halbton zwischen dem zweiten und dritten Tonschritt aufweisen. Vier Teilgesänge setzen sich aus großen Sekundschritten zusammen.

In diesem Vergleich wurde die Mehrheit der jeweiligen Teilgesänge berücksichtigt. Es ist darüber hinaus festzustellen, dass Erweiterungen in beiden Ritualgesängen eine Rolle spielen. Typisch sind die Grundmuster A, B, C, D^{-} und A, B, C, D. Mehr Phrasen sind ungewöhnliche, aber vorkommende Ausnahmen, die ebenfalls in beiden Ritualgesängen zu finden sind.

9.2 Die Tanzgesänge des *parishara*

Um Aussagen über Kontinuitäten und Diskontinuitäten von Aufführungspraktiken vornehmen zu können, ist es notwendig, weitere Performanzen hinzuzuziehen.
Gemeinsamkeiten mit dem *parishara* zeigen sich anhand der Benennung und der Untergliederung in einzelne Teilgesänge, die eigenständige Einheiten bilden.
Ein *parishara*-Tanzgesang umfasste, ob im Jagdritual oder bei Festivitäten ungefähr 30 bis 40 und mehr Teilgesänge, die ebenfalls einzelne Phasen des Rituals reflektierten, wie in Kapitel 2 zu lesen.
Jeder Teilgesang ist eine eigenständige Einheit. Genau wie die Mehrheit der *cho'chiman*- und *areruya*-Gesänge ist unter einem Teilgesang die Wiederholung einer Periode zu verstehen. Eine Periode setzt sich aus drei bis vier Phrasen zusammen. Die Phrasengenerierung erfolgt dabei ebenfalls genauso wie bei den *areruya*- und *cho'chiman*-Gesängen. Im Anhang 2 finden sich ausgewählte Transkriptionen als Beispiele. Bezüglich der erstellten Klassifikationssysteme ist festzustellen, dass sich die *parishara*-Gesänge hier einordnen lassen.
Dies zeigt bereits die Aufnahme von Koch-Grünberg (TB 113). Die Interaktion zwischen Text und Melodie entspricht den Charakteristika der *orekoton*-Rituale. Eine Verszeile besteht aus zwei Syntagmen, deren Intonation die Phrasen und somit die Periode bildet. In der Erkennungsphrase A werden beide Syntagmen vorgeführt. Allerdings findet sich bei diesem Beispiel der höchste Ton nicht in dieser Phrase, sondern erst in der darauf folgenden Phrase B. Diese setzt sich zusammen aus der Variation von Subphrase a und der Wiederholung von Subphrase b mit den zugehörigen Syntagmen. In der dritten Phrase erfolgt die Intonation des Syntagmas in Richtung des Bezugstones, was als Absinken des tonalen Zentrums eingestuft werden kann. Auch die Phrase C besteht aus der Wiederholung von Subphrase b. Diese Subphrase zeigt die auch beim *cho'chiman* häufig anzutreffende Abwärtsbewegung von der Quarte über die Sekunde zum Bezugston. Hier endet auch die Periode mit der Phrase D, welche die typische Schlusscharakteristik enthält, wobei das Syntagma der Subphrase a auf der zweiten Tonstufe gesungen

wird und die Subpharse b ausschließlich auf dem Bezugsston, was der Charakteristik des *areruya* entspricht.

Der Gesang wäre aufgrund der Wiederholung von einer Verszeile über vier Phrasen dem Klassifikationssystem I in der Unterklasse 1 (I-1.1.6) zuzuordnen. Aufgrund der Variation und Kombination von nur zwei Syntagmen entspricht dieser Teilgesang den Charakteristika der Klasse 1 im Klassifikationssystem II (II-1.1.6).

Ein zweites ausgewähltes Beispiel ist der *parishara kewei* (TB 114), den ich mit Raimundo im Jahre 2005 aufnahm. Raimundo singt allein, was bedeutet, dass er gerade im Anfangsmotiv von Phrase A einige Variationen einbaut, die für ihn keine Bedeutung haben.

Er singt zwei Syntagmen, die er in fünf Subphrasen intoniert. Das Grundmuster A, B, C^- entspricht dem typischen Grundmuster eines *cho'chiman*. Geradezu klassisch ist die Wiederholung der Erkennungsphrase A zu Beginn der Periode. Während bei der ersten Periode die Phrase wiederholt wird, variiert er in der zweiten Periode das Anfangsmotiv, was entsprechend mit A^1 und in der dritten Periode mit A^2 gekennzeichnet ist. Die Phrase A bleibt trotz geringfügiger Variation die Erkennungsphrase, die, wie auch bei den *orekoton*-Ritualen, die Grundlage der Orientierung für den Chor geboten haben muss. Diese Wiederholungsform findet sich auch in den weiteren Teilgesängen des *parishara* mit leichten Varianten.

Der höchste Ton der Skala ist die Quinte im TB 114, die in allen Variationen von A vorkommt. In Phrase B sinkt das tonale Zentrum, wie bei den meisten Teilgesängen in die Quartregion, und Phrase C^- enthält das Charakteristikum der Schluss-Subphrase.

Der Gesang lässt sich ebenfalls wie TB 113 in die Klassifikationssysteme einordnen. Die aus zwei Syntagmen bestehende Verszeile wird in den Phrasen A und B gesungen. Die 2. Verszeile enthält ein Syntagma der ersten (I-2.2.3, II-1.1.3.).

Einen ähnlichen Aufbau wie der *parishara kewei* (TB 114) hat auch der *parishara aparuwa* (TB 118). Hier werden zwei Syntagmen über drei Phrasen gesungen, die alle aus zwei Subphrasen bestehen. Die Einordnung in die Klassifikationssysteme ist darum leicht abweichend zu dem TB 114 (I-1.1.4., II-1.1.4.). Die

Erkennungsphrase enthält den höchsten Ton auf der Quinte. Das tonale Zentrum verschiebt sich schon in der Subphrase b zur Terz. In der Variationsphrase B steigt es noch einmal in den Bereich um die Quarte an und sinkt dann in Schlussphrase C auf den Bezugston.

Komplexer sind die Gesänge in den TB 115, 116 und 117. Der Teilgesang zur Tanzkleidung (TB 115) besteht aus drei Syntagmen, die drei Verszeilen generieren, wenn auch die zweite und die dritte Verszeile ein Syntagma enthalten. Die Reduplikation dieses Syntagmas erzeugt jedoch die zweite Verszeile, die einfache Intonation des Syntagmas die dritte. Diese Form ist häufig im *areruya* und *cho'chiman* zu finden. Im Rahmen des Paradigmas der Klassifikationssysteme ist demnach festzustellen, dass jede Verszeile an die entsprechende Phrase gebunden ist (I-2.5.3.). Die Wiederholung des dritten Syntagmas in den Phrasen B und C^{-} ist typisch für die Unterklasse 2 des Klassifikationssystems II (II-2.3.3.). Textlicher Parallelismus findet sich hier in der ersten Verszeile, da nur das Subjekt ausgetauscht wird. Musikalischer Parallelismus ist nicht anzutreffen.

Ähnlich wie TB 115 ist TB 117 (I-2.5.3., II-2.3.3.) aufgebaut, der zweite Teilgesang zum Anlocken des Tapirs. Hier ist es jedoch notwendig, eine Strophenunterteilung vorzunehmen. Die vier Syntagmen werden in der Art kombiniert, dass keine einheitliche Textwiederholung erkennbar ist. Die Phrasen werden jedoch konstant wiederholt und bilden die Verszeile.

Parallelismus auf syntaktisch sprachlicher Ebene findet sich aufgrund der Kombination sowohl innerhalb der Verszeile als auch Verszeilen übergreifend. Wieder wird das Subjekt ausgetauscht bzw. geringfügig verändert, was sich anhand der verschiedenen Possessivpronomen widerspiegelt, aus „seinem Essen (*iwuruwa*)“ wird „dein Essen (*ayuruwa*)“.

Da die Variationsphrase B eine Repetition der Subphrase b aus Phrase A enthält, wird somit musikalischer Parallelismus generiert. Da auch das entsprechende Syntagma wiederholt wird, kann man von Subphrasenparallelismus sprechen. Typisch für den *parishara* ist der Beginn auf der fünften Stufe der verwendeten Skala in der Erkennungsphrase A, was auch in diesem Tonbeispiel zu hören ist, dann sinkt auch hier das tonale Zentrum auf die Quarte. Die Periode endet auf dem

Bezugston, absteigend von der Terz, was auch in den TB 114, 115, 116 und 118 der Fall ist.

Dass auch beim *parishara* komplexere bzw. *fuzzy*-Formen vorkommen, zeigt der Teilgesang TB 116. Die drei Syntagmen werden von Raimundo in der Art intoniert, dass eine Einteilung innerhalb des Klassifikationssystems I die Einstufung Text- und Melodiekombination (I-3.3.) erhält. Musikalische Phrasen sind zwar erkennbar, aber die Form der Phrasenbildung ist nicht konstant. Auch werden die Syntagmen in fast allen Subphrasen gesungen, daher die Zuordnung *fuzzy* für das Klassifikationssystem II.

Eine Phraseneinteilung kann dennoch vorgenommen werden. Die Erkennungsphrase A beginnt auf der Quinte, die Variationen der Phrase sinken auf die vierte Stufe der verwendeten Skala. In der Variationsphrase B bewegt sich die Melodie auf die dritte Stufe. Die verkürzte Phrase C^{-} enthält die absteigende Bewegung von der Terz zum Bezugston.

Im Vergleich zu den *orekoton*-Ritualen ist festzuhalten, dass der musikalische Aufbau wie auch das Aneinanderreihen von Teilgesängen identisch sind. Demnach wurden wahrscheinlich *areruya* und *cho'chiman* auch von der musikalischen Form her vom *parishara* und den verwandten traditionellen Gesängen übernommen. Bei meinen Aufnahmen ist am Ende das Absinken in die Unterquarte zu beobachten, was Hornbostel als typisches Merkmal herausarbeitete. Im *areruya* und *cho'chiman* ist dies mit nur wenigen Ausnahmen in der Regel nicht anzutreffen.

Bezüglich der verwendeten Skalen ist festzuhalten, dass die Aufnahme Koch-Grünbergs eine Pentatonik enthält, bei der, ähnlich wie bei drei von mir aufgenommenen *areruya*-Teilgesängen, ein Halbtonschritt zwischen der dritten und vierten Tonstufe zu vernehmen ist.

Hauptsächlich beruht der *parishara* auf heptatonischen und pentatonischen Skalen ohne Halbton wie auch die Mehrzahl der *areruya*-Teilgesänge, was die Nähe zwischen diesen beiden Performanzen widerspiegelt. Allerdings befindet sich bei den Aufnahmen mit Raimundo Pérez die kleine Terz zwischen der ersten und zweiten Tonstufe. Dem schließen sich zwei Sekundschritte an. Bei den *areruya*-

Teilgesängen erfolgt zunächst ein Sekundschritt, dann die kleine Terz und ein weiterer Sekundschritt.
Ein *parishara* definiert sich neben der Choreographie, den verwendeten Instrumenten und Texten vor allem über die Lautsymbolik am Ende eines Teilgesanges, was mit dem abschließenden mehrmaligen Aufschlagen des *warunka* verbunden ist. Dabei wird der Laut *hai-hai-hai* produziert, der zum einen Symbol für das Ende eines Teilgesanges und den Beginn des nächsten ist und zum anderen auch den Index des „Vaters aller Wildschweine“ Zaulezali repräsentiert, was im Kapitel 2 zum Heilungsritual besprochen wurde.

9.3 Die Liedgattung der *aguinaldo pemon*

So wie sich musikalische Charakteristika im *areruya* und *cho'chiman* im *parishara* finden lassen, haben auch die *aguinaldo pemon* Merkmale dieser Ritualgesänge.
Es gilt jedoch zwischen drei Kontexten zu unterscheiden. Die musikalische Gestalt der *aguinaldo pemon* differiert dabei nach dem Ort und dem Anlass der Aufführung. Die erste Gruppe umfasst die *aguinaldo pemon*, die ich im Rahmen des *areruya*-Rituals in San Luis de Awarkay und des *cho'chiman*-Rituals in San Rafael de Kamoirań aufgenommen habe. Dazu zählen die Teilgesänge TB 1, 1a, 1b, 2 und 2a. Die zweite Gruppe bilden die Gesänge, die im Rahmen der *misa de aguinaldo* und des *concurso de aguinaldo* in Kavanayén aufgenommen wurden (TB 3-13). Für die dritte Gruppe ist nur ein Beispiel anzuführen. Es handelt sich um TB 14. Dieser *aguinaldo pemon* wurde während der *misa de aguinaldo*, dem *concurso de aguinaldo* und im Rahmen des *areruya*-Rituals in San Luis de Awarkay intoniert.
Bezüglich der ersten Gruppe ist festzuhalten, dass der musikalische Aufbau an die *orekoton*-Teilgesänge und den *parishara* erinnert. Die einzelnen *aguinaldos* werden zu Teilgesängen transformiert, da sie, hintereinander gesungen, die erste Phase in den Ritualen bilden. Als Lautsymbolik zum Abschluss eines *aguinaldo* und zum Beginn eines neuen klatschen die Partizipanten in die Hände (TB 2a).

Die Periodenbildung und -wiederholung enthält bekannte Charakteristika. Wieder bilden zwei bis vier Phrasen die Perioden. Die Phrasen werden entweder regelmäßig (TB 2a) oder unregelmäßig (TB 1, 1a, 1b, 2) wiederholt. Die Phrasengrundmuster entsprechen ebenfalls den bereits besprochenen. So finden sich A, B und A, B, C neben A, B, C, D^- und A, B, C, D.

Die Interaktion von Text und Intonation des Textes macht eine Zuordnung in die Klassifikationssysteme möglich. So werden über 2 Phrasen 2 verschiedene Verszeilen im TB 2 gesungen, was der ersten Unterklasse des Klassifikationssystem I entspricht (I-1.2.2.). Die erste Verszeile ist in TB 1 und TB 1b in der Erkennungsphrase zu hören. Während die zweite Verszeile im TB 1b in Phrase B intoniert wurde (I-2.1.2.), erklingt sie in TB 1 auch in Phrase C. Die verkürzte Phrase D^- enthält eine weitere dritte Verszeile (I-2.7.5.). Eine Art der Erweiterung ist TB 2a (I-2.5.4._II). Da in jeder Phrase jeweils zwei Verszeilen intoniert werden, die abwechselnd wiedergegeben werden, kann von einer Strophenbildung gesprochen werden. Ähnlich ist auch TB 1a mit vier Phrasen aufgebaut (I-2.5.6._II).

Bezüglich des Klassifikationssystems II ist festzustellen, dass zwar Formen der Unterklassen zu beobachten sind, wie in TB 2 (II-1.2.2.). Die Mehrheit der *aguinaldo pemon* kennzeichnet jedoch Spezifika, die diese Gesänge von den *areuya*-, *cho'chiman*- und auch *parishara*-Gesängen unterscheiden.

So ist TB 1b zwar der Unterklasse 2 (II-2.3.2.) zuzuweisen, die Form der Intonation des Textes ist jedoch recht eigen. Das in der Subphrase a eingeführte Syntagma wird musikalisch geringfügig variiert und wiederholt, was die Phrase A bildet. In Phrase B wird das zweite Syntagma dreimal repetiert und jeweils leicht variiert. In der Schluss-Subphrase wird ein weiteres Syntagma eingeführt.

Auch die den dritten Unterklassen zuzuordnenden *aguinaldo pemon* entsprechen eher den Ausnahmen als den typischen Charakteristika.

TB 1 enthält fünf Syntagmen, wobei in der Erkennungsphrase die Syntagmen a und b eingeführt werden. In Phrase B werden zwei weitere Syntagmen vorgestellt, die in Phrase C wiederholt werden. In dieser Phrase wird die Subphrase a aus A wiederholt und mit dem Text aus Subphrase c versehen, was einer Textkombination entspricht, jedoch nur einmal vorkommt. Auch hier ist als auffallende Besonderheit

festzustellen, dass das fünfte Syntagma die Schluss-Subphrase bildet. Wie bereits im TB 1b zu hören, ist eine typische Charakteristik für die *aguinaldo pemon* die Reduplikation von Syntagmen, welche die Verszeile bilden.

Die erste Verszeile wird im TB 1a aus einem Syntagma erzeugt, was jedoch melodisch leicht variiert wird. In der Phrase B werden zwei weitere Syntagmen vorgestellt und auch sehr different zu Phrase A intoniert. Ein fünftes und sechstes Syntagma bilden die Verszeilen von C und D, die jeweils abwechselnd in den einzelnen Strophen gesungen werden. Die unterschiedliche Intonation dieser Syntagmen in der entsprechenden Subphrase sorgt für die musikalische Abwechslung.

Ähnlich ist auch TB 2a (II-3.3.4.) organisiert. In Phrase A werden zwei Syntagmen eingeführt, welche die erste Verszeile generieren. Aus zwei verschiedenen Syntagmen werden auch die vierte und fünfte Verszeile gebildet, die jeweils in den Phrasen A und B zu hören sind. Davon abweichend sind die zweite, dritte und sechste Verszeile, die aus der Reduplikation eines Syntagmas bestehen, welche in B verschieden intoniert und in C wiederholt werden und als Subphrasenreduplikation bezeichnet werden können.

Die Charakteristika von Erkennungs-, Variations- und Schlussphrase sind in dieser ersten Gruppe noch auszumachen. So enthalten die *aguinaldo pemon,* TB 1b, 2 und 2a, in der Erkennungsphrase A den höchsten Ton der Skala. In Phrase B von 1b sinkt das tonale Zentrum auf die Quarte, was dem typischen Kriterium der *orekoton*-Teilgesänge entspricht. Die Schluss-Subphrase endet von der zweiten Tonstufe über einen „Leitton“ auf dem Bezugston, was bei den traditionellen Tanzgesängen und den *orekoton*-Gesängen nicht vorkommt.

Im TB 2 ist die Quarte der höchste Ton der verwendeten Skala in Phrase A. In der Variations- und Schlussphrase sinkt das tonale Zentrum auf die Terz und am Schluss wird der Bezugston in der vierten und letzten Subphrase intoniert. Im TB 2a ist der höchste Ton die Septime in Phrase A. Das tonale Zentrum sinkt in den Bereich um Quarte und Quinte in Phrase B. Phrase C enthält den Bezugston. Eine leichte melodische Wellenbewegung zeigt, dass eine ausgeprägte

Bezugstonbeziehung am Periodenabschluss wie beim *areruya* und beim *cho'chiman* weniger gegeben ist.

In den TB 1 und 1a ist der höchste Ton der Skala in Phrase B. So steigt im TB 1 das tonale Zentrum aus der Region um die dritte Tonstufe in Phrase A in den Bereich der vierten in Phrase B. Phrase C ähnelt stark der Phrase A. D^{-} bzw. D^{-1} enthält den Bezugston, der wieder über einen „Leitton“ erreicht wird, wie auch im TB 1b.

Im TB 1a steigt das tonale Zentrum aus dem Bereich der dritten und vierten Tonstufe in Phrase A in die Region der fünften, sechsten und siebten Tonstufe in Phrase B. In Phrase C sinkt es auf die zweite und dritte Stufe herab und bewegt sich am Ende wieder aufwärts in die Region der fünften und sechsten Tonstufe, wobei der Bezugston über eine stufenweise in Sekundschritten zu beobachtende Abwärtsbewegung von der fünften Tonstufe erreicht wird.

Die verwendeten Skalen der *aguinaldo pemon* in den Ritualen zeigen Analogien zum *areruya* und auch *parishara*. So ist eine pentatonische Skala im TB 1 zu erkennen. Die kleine Terz wurde zwischen der dritten und vierten Tonstufe gesungen, was eine weitere Form der Pentatonik darstellt. Beim *parishara* ist die kleine Terz am Anfang zwischen der ersten und zweiten Tonstufe zu hören. Beim *areruya* erklingt diese zwischen der zweiten und dritten Tonstufe. Der „Leitton“ sorgt für die Anwesenheit eines Halbtones. Der *aguinaldo pemon,* TB 2, beruht auf einer tetratonischen Leiter, wie sie auch im *areruya* anzutreffen ist. Diese Skala entspricht dem ersten Tetrachord einer Durtonleiter, da der Halbton zwischen der dritten und vierten Tonstufe wahrzunehmen ist. Der *aguinaldo pemon,* TB 2a, zeigt ebenfalls eine typische Durskala, wie sie ausschließlich im *cho'chiman* Merkmal ist.

Diese erste Gruppe der *aguinaldo pemon* verweist auf einige Gemeinsamkeiten bezüglich der Charakteristika der *orekoton*-Gesänge und der Beispiele des *parishara*.

Sehr viel größere Unterschiede finden sich bei der zweiten Gruppe der *aguinaldo pemon*, die eine Zuordnung zu den Klassifikationssystemen nur zum Teil erlauben.

Wie bei allen anderen Gesängen setzen sich auch die Lieder dieser Gruppe aus einer Periode zusammen, die aus verschiedenen Phrasen besteht, die regelmäßig (TB 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9) oder unregelmäßig (TB 10, 11, 12, 13) wiederholt werden.
Die Phrasenanzahl übersteigt bei einigen Gesängen die typischen 2- bis 4-phrasigen Grundmuster, so dass es hier zwischen zwei weiteren Gruppen zu unterscheiden gilt. Die eine Untergruppe lässt sich mit dem bisher erarbeiteten Klassifkationssystem in Verbindung bringen (TB 3, 4, 7, 8, 9, 10). Die andere Untergruppe (TB 5, 6, 11, 12, 13) enthält Charakteristika, die sich nicht mehr einordnen lassen.
Als „klassisch“ einzuordnen sind die *aguinaldo pemon* TB 4, 7, 8 und 9. Die TB 4 und 9 bestehen aus zwei Phrasen, wobei die beiden Verszeilen an diese Phrasen gebunden sind (I-2.1.2.). Während im TB 4 die beiden Verszeilen aus 4 Syntagmen (II-3.1.2.) bestehen, sind es im TB 9 drei Syntagmen (II-2.1.2.). Das bedeutet, dass in beiden Verszeilen ein Syntagma wiederholt wird. Insofern besteht syntaktischer Parallelismus, der auch musikalisch entsprechend gleich repetiert wird. Wie im *cho'chiman* und im *areruya* kann bei diesem *aguinaldo* ein Vorhandensein von Subphrasenparallelismus beobachtet werden.
Im TB 4 ist eine „cover“-Version eines bekannten venezolanischen *aguinaldo* aus dem profanen Kontext enthalten. Die Melodie von TB 4 beruht auf „La Matica“, einem *aguinaldo venezolano*, den Luis Mariano Rivero komponierte und den die Gruppe „Un Solo Pueblo“ im Jahre 1979 einspielte und veröffentlichte. Die Form der Aneignung und die möglichen Gründe werden im folgenden Kapitel ausführlich besprochen.
Im Rahmen der Analyse der *aguinaldo pemon* zählt TB 8 auch zu den *aguinaldos*, die ins Klassifikationssystem eingeordnet werden können, das bedeutet, die anzutreffenden Charakteristika korrespondieren mit denen der *orekoton*-Gesänge.
Die drei Phrasen enthalten zwei Verszeilen, wobei die zweite Verszeile in Phrase B und C gesungen wird (I-2.1.4.). Auf sprachlicher Ebene werden drei Syntagmen verwendet (II-2.1.4.). Das in Subphrase b gesungene Syntagma wird in Phrase A und B gleichermaßen intoniert, so dass von Subphrasenparallelismus gesprochen werden kann. In der Schlussphrase erfolgt eine absteigende Melodiebewegung von

der Quinte zum Bezugston. Die Schlussphrase C wird kombiniert mit der Wiederholung von Subphrase c und der Variation von b, was ein typisches Kriterium der *orekoton*-Gesänge ist.

Auch TB 7 entspricht dem Modell eines *orekoton*-Gesanges. So bilden drei Phrasen die Grundstruktur, in denen drei Verszeilen intoniert werden (I-2.5.4.). Die vier Syntagmen werden in der Art wiedergegeben, dass die ersten drei Syntagmen die ersten zwei Verszeilen erzeugen. Das wiederholte Syntagma aus Phrase A generiert mit dem dritten Syntagma die zweite Verszeile und Phrase B. Es liegt syntaktischer, aber kein musikalischer Parallelismus vor.

Das vierte Syntagma ist die Reduplikation eines Wortes, was durch viermalige Wiederholung zwei Subphrasen und somit die dritte Phrase bildet. Den Abschluss einer Periode macht allerdings die Phrase B. Die Form der Wiederholung von B und C entspricht einer Refraincharakteristik (II-3.3.4.).

Zum Melodieverlauf ist bei diesen vier *aguinaldos* festzustellen, dass die TB 7 und 8 den Charakteristika der *orekoton*-Gesänge am nächsten stehen. Es findet sich der höchste Ton der verwendeten Skala in der Erkennungsphrase A. Das tonale Zentrum bewegt sich dann im Bereich um Quinte und Quarte in Phrase B im TB 8 und hebt sich aufwärts wieder zum höchsten Ton in der ersten Subphrase von Phrase B im TB 7, worauf sich eine Abwärtsbewegung von der siebten Tonstufe zum Bezugston anschließt. Phrase C enthält das bereits erwähnte Schlussphrasen-Charakteristikum in beiden *aguinaldo pemon*.

Ähnlich bewegt sich die Melodie im TB 9. Die sechste Tonstufe der verwendeten Skala ist in Phrase A. Das tonale Zentrum sinkt in den Bereich um Quinte und Quarte. Der Subphrasen-Abschlusston ist auf der zweiten Tonstufe. Der Subphrasen-Schluss zeigt einen Sprung von der Quinte direkt zum Bezugston, was in den *orekoton*-Teilgesängen nicht vorkommt.

TB 4 enthält keine Charakteristika der *orekoton*-Teilgesänge, was auf die Verwendung einer angeeigneten Melodie zurückzuführen ist.

Schwieriger einzuordnen sind die *aguinaldo pemon* TB 3 und 10. Hier sind Elemente zu hören, die eine vergleichbare Kategorisierung erlauben, jedoch auch Kriterien enthalten, die auf *aguinaldo*-Spezifika verweisen.

TB 10 ist eine Art Textkombination (I-2.1.2.). Die einzelnen Verszeilen sind an die jeweilige Phrase gebunden. Eine Periode besteht aus zwei A und zwei B Phrasen. Bezüglich des Klassifikationssystems II (II-3.1.2.) ist festzuhalten, dass 12 Syntagmen in 4 verschiedenen Subphrasen gesungen werden, was eine Einordnung nur schwer ermöglicht. Parallelismus findet sich innerhalb einer Verszeile wie auch Verszeilen übergreifend, was für alle außer für die zweite Verszeile zutrifft.

Die Tonbeispiele 3, 5 und 6 weisen ähnliche Elemente auf, die eine Strophen-Refraincharakteristik mit eigenen Spezifika zeigen. So werden im TB 3 in der ersten und zweiten Phrase jeweils drei Verszeilen gesungen. Die zweite Verszeile wird ausschließlich in den Phrasen C und D intoniert. Die Phrasen A und B haben Charakteristika der ersten Untergruppe von Klasse I, da jeweils eine Verszeile in jeder Phrase zu hören ist. Da von der ersten Verszeile ausgegangen wird, werden in Phrase A die Subphrase a und b vorgestellt. In Phrase B sind diese variiert. Die Phrase C besteht aus der zweiten Verszeile, die aus zwei Syntagmen zusammengesetzt ist, wobei Phrase D wiederum eine Variation von C ist.

TB 5 und 6 demonstrieren eine ähnliche Charakteristik. So werden die erste und die zweite Verszeile in der Phrase A gesungen, die dritte und vierte jeweils in Phrase B und C. Die erste und zweite Verszeile sind nacheinander in der Phrase A zu hören. Diese beiden Verszeilen bestehen aus drei Syntagmen. Die Wiederholung eines Syntagmas generiert eine Form von Subphrasenparallelismus. Die beiden Syntgamen, welche die dritte Verszeile erzeugen, werden in der Phrase B intoniert. Die Phrase C enthält ein weiteres Syntagma, welches nur in der Subphrase e wiedergegeben wird.

Die Melodiebewegungen von den TB 3, 4, 5, 6 und 10 entsprechen zum Teil den allgemeinen Charakteristika. So ist der höchste Ton der Skala in den TB 5, 6 und 10 die Oktave in Phrase A. In der folgenden Phrase B sinkt das tonale Zentrum bei beiden Gesängen in den Bereich der Quinte. In den TB 5 und 6 hebt es sich nochmals zur Sexte. Bei allen drei Gesängen ist das Schlussmotiv eine Abwärtsbewegung in Sekundschritten von der Quarte zum Bezugston. Der Gesang im TB 4 beginnt auf der Terz und Quarte, sinkt in Phrase B auf den Bezugston und steigt im Schlussmotiv nochmals zur Quinte auf, von wo eine Abwärtsbewegung

über die Quarte zum Bezugston zu hören ist. Im TB 3 beginnt der Gesang auf dem Bezugston und steigt dann zur Quarte auf. Das tonale Zentrum verschiebt sich in die Sekunde unterhalb des Bezugstons und bewegt sich wiederum aufwärts zur Quarte in Phrase C, woraufhin eine Abwärtsbewegung über Terz und Sekunde zum Bezugston führt.

Die *aguinaldo pemon* TB 11, 12 und 13, gehören zu jener Untergruppe, die nicht mehr mit den Charakteristika der *orekoton*-Gesänge im Zusammenhang gesehen werden können und an dieser Stelle als Beispiele dienen, die außerhalb des Rahmens liegen.

Zwar wurde das Darstellungssystem der Transkription auf diese Gesänge angewendet. Es zeigt sich jedoch eine eigene Liedstruktur. Die Trennung zwischen Text und Musik ist hier stärker ausgeprägt. So besteht das TB 11 aus 6, TB 12 aus 7 und TB 13 sogar aus 9 Phrasen. TB 11 enthält einige Charakteristika der *orekoton*-Gesänge. So werden insgesamt 6 Syntagmen in verschiedenen Phrasen intoniert. Die Phrase B ist eine Variation von A, so dass die erste Verszeile in beiden Phrasen erklingt, auch die zweite Verszeile wird in zwei aufeinanderfolgenden Phrasen gesungen. Die dritte Verszeile ist nur in Phrase E zu hören. Die Phrase F enthält ein Syntagma, was eine syntaktische Einheit im Sinne eines Satzes in der dritten Verszeile ergibt. Die ungewöhnliche Länge der Intonation einzelner Silben macht eine Trennung in vier Subphrasen notwendig, wobei Phrase F eine musikalische Variation von e ist.

Ähnlich verhält es sich auch mit der Subphrase a²/c. Die Melodie entspricht der Subphrase a, der Text ist jedoch ein anderer. Die Subphrase b wird in Phrase C wiederholt, der Text ist wiederum ein anderer. Phrase C ist aus musikalischer Perspektive eine Variation von A. Aufgrund des unterschiedlichen Textes ergeben sich rhythmische Veränderungen, da das Syntagma der Subphrase a aus 5 Silben besteht und das von a²/c aus 7 Silben. Diese Form wiederholt sich auch bei der melodischen Repetition von b' in Phrase C. So werden in Subphrase b in Phrase A 5 Silben intoniert, in Subphrase b' sind es 6.

Die Phrasen E und F enthalten den über eine Halbe und eine Viertel angehaltenen ersten Ton, ein Charakteristikum des *aguinaldo,* welches auch im TB 13 in den Phrasen G, H, I und J anzutreffen ist. Bei beiden Gesängen zeigt sich eine geschlossene Einheit in diesen Phrasen, die stark von den anderen innerhalb der jeweiligen Teilgesänge abweichen. So hat man den Eindruck, TB 13 besteht aus drei Teilen. Der Einfluss des Originals „La capilla esta abierta“ des venezolanischen *aguinaldo* ist eindeutig feststellbar. Der erste Teil sind die Phrasen A und B. A enthält die erste Verszeile. Die zweite Verszeile wird in Phrase B gesungen. Es wiederholt sich die erste Verszeile, jedoch in Phase C, die nach der Wiederholung von B intoniert wird. Den zweiten Teil bilden die Phrasen D, E und F. Die Subphrasen verkörpern die dritte Verszeile, die sich in der Reduplikation eines Syntagmas über beide Subphrasen generiert. Wie im TB 11 und im darauf folgenden dritten Teil erklingt zu Beginn eine Halbe. Die gesamte Phrase wird mittels einer geringfügigen Tempoverzögerung präsentiert. Es ist eine leichte Geschwindigkeitszunahme wahrzunehmen. Das Syntagma der dritten Verszeile ist nicht nur von der Tonhöhe, sondern auch rhythmisch different. Dies macht die Trennung zwischen Musik und Text deutlich, wobei die Melodie im Vordergrund steht, was sich grundsätzlich von den *orekoton*-Gesängen unterscheidet, da hier im Falle einer Wiederholung eines Syntagmas die rhythmische Struktur beibehalten wird, auch wenn sich die Tonhöhe ändert, was die besondere Funktion des Textes als Grundlage der Orientierung unterstreicht.

Den dritten Teil dieses Teilgesanges generieren die Phrasen G, H, I und J. Die fünfte Verszeile erklingt hierbei in den Phrasen G und H, die sechste in den Phrasen I und J. Auch hier zeigt sich eine ähnliche Struktur innerhalb der Phrasenbildung wie in D.

Zunächst wird das Syntagma vorgestellt, wobei die erste Silbe über die Länge einer Halben und einer Viertel intoniert wird. Die Reduplikation dieses Syntagmas erzeugt die erste Subphrase. Der Notenwert der Halben und einer Viertel verkürzt sich auf den Wert einer Achtel. Die Subphrase b erscheint in allen Phrasen als Variation, auch wenn ein anderer Text verwendet wird, was wiederum ein Indiz für den Vorzug der Melodie gegenüber dem Text bedeutet.

Auch TB 12 zeigt eine Dreiereinteilung. Jeder Teil für sich genommen würde in das Klassifikationssystem der *orekoton*-Rituale passen. So zeigen die Phrase A, B und C die typischen Kriterien der Verszeilenbindung an die Phrase A und die Wiederholung der zweiten Verszeile in B und C. Die vier verschiedenen Syntagmen, welche die Verszeilen bilden, werden auch jeweils in den Phrasen A und B unterschiedlich intoniert. Phrase C wird über die Variation von Subphrase c und d generiert.

Der zweite Teil dieses *aguinaldo pemon* besteht aus der dritten Verszeile, deren Syntagmen jeweils leicht variiert die Subphrasen ausmachen. So ist die Phrase E eine Imitation von D. Das tonale Zentrum verschiebt sich um eine Sekunde nach unten.

Die Phrasen F und G enthalten wiederum zwei verschiedene Verszeilen, die sich jedoch aus zwei Syntagmen zusammensetzen. Die vierte Verszeile ist die Reduplikation eines Syntagmas, das jedoch unterschiedlich intoniert wird. Auch die fünfte Verszeile enthält dieses Syntagma, welches mit dem zweiten Syntagma die Phrase G erzeugt.

Der höchste Ton der Skala findet sich in der Erkennungsphrase A auf der sechsten Tonstufe, sinkt dann auf den Bereich der Quarte und zur zweiten Tonstufe als Subphrasenabschlusston von Subphrase d. In der Subphrase c^1 steigt das tonale Zentrum nochmals zur Terz. Die Subphrase d zeigt die Charakteristika des Abschlusses eines typischen *cho'chiman*-Teilgesanges von der Terz über die Sekunde zum Bezugston.

Im zweiten Teil steigt das tonale Zentrum wieder zur sechsten und fünften Tonstufe in Phrase D. Die Imitation dieser Phrase ist die folgende Phrase E, in der das tonale Zentrum sich um eine Sekunde in Richtung Bezugston verlagert. Im dritten Teil ist ein leichter Anstieg zur sechsten Tonstufe hörbar, und in der letzten Phrase G erfolgt die Verlagerung auf die vierte Tonstufe, gefolgt von der Abwärtsbewegung von der fünften Tonstufe in Sekundschritten zum Bezugston. Die Wiederholung der einzelnen Phrasen veranschaulicht, dass die erste Periode alle drei Teile beinhaltet. Die zweite Periode besteht nur aus den Phrasen A, B und C, was die Argumentation einer relativen Eigenständigkeit dieser Teile unterstreicht.

Zum Melodieverlauf von TB 11 und 13 ist zu sagen, dass die absteigende Bewegung in B und das Ende auf dem Bezugston in Phrase D diese Eigenständigkeit einzelner Teile betont, was sich anhand der Wiederholung der Periode bestätigt. Im TB 11 wird auf die Wiederholung der Phrasen E und F und im TB 13 der Phrasen G, H, I und J verzichtet. Auch hier endet der erste Teil in der Phrase C auf dem Bezugston der Mollparallele. Die Phrasen F und J haben den Bezugston als Abschlusston. Die Charakteristika einer Terrassendynamik, wie sie in der ersten Gruppe der *aguinaldo pemon* vorkommt, dem Beispiel für die traditionellen Tanzgesänge und in den *orekoton*-Teilgesängen, findet sich hier nicht. Als Vertreter der dritten *aguinaldo pemon*-Gruppe ist TB 14 zu erwähnen. Dieser *aguinaldo pemon* ist in drei verschiedenen Kontexten anzutreffen.
Zum einen habe ich diesen *aguinaldo pemon* am 16.12. 2005 auf dem Hauptlatz in Kavanayén im Rahmen des *concurso de aguinaldos* aufgenommen, zum anderen während der Messe am 18.12. 2005 in der Missionskirche, ebenfalls in Kavanayén. Ein drittes Mal nahm ich diesen *aguinaldo pemon* im Rahmen des *areruya*-Rituals in San Luis de Awarkay am 21.05. 2006 auf. Während die Musiker um Nestor Pérez sich am 18.12.2005 für den Bezugston *e* entschieden hatten, sein Vater Diego Pérez am 16.12. 2005 für den Bezugston *a*, erklang in San Luis das Stück auf *h*. Für einen übergeordneten Kategorienvergleich von Bedeutung ist die musikalische Form.

Während in Kavanayén die Perioden, bestehend aus Repetition der Phrase A und B, am 16.12. 4-mal und am 18.12. 5-mal wiederholt werden, sind es in San Luis sieben Durchgänge. Diego erläutert, dass sich zumeist alle an den *cuatro*-Spielern orientieren, die auch mitsingen und die einzelne Wiederholung der Phrasen durch ihren Einsatz markieren. Dies ist in den einzelnen Tonbeispielen wahrzunehmen. Erst ist der Vorsänger zu hören, dann fällt der Chor ein. Alles festigt sich, wenn ein Schema für die jeweilige Aufführung gefunden wurde.

Ähnlich wie im Vergleich der *cho'chiman*-Teilgesänge, die in beiden Ritualen gesungen werden, demonstriert dieses Beispiel, dass man von einer Improvisation mit festgelegten Motiven bzw. Phrasen sprechen kann, die dem grundlegenden Prinzip der musikalischen Praxis der Pemón entspricht. Das heißt, ein Vorsänger entscheidet, zu welchem Zeitpunkt welche Verszeile wie oft wiederholt wird. Die

Phrase A wird wie bei der großen Mehrheit der *orekoton*-Gesänge zweimal am Anfang der Periode gesungen. Die Wiederholung der Phrase B ist von Kontext zu Kontext verschieden. Jeweils unregelmäßig mit 2-3 Wiederholungen erklang die Phrase B in Kavanayén am 16.12.2005 und 3-4 Wiederholungen in San Luis de Awarkay. Eine regelmäßige zweimalige Intonation der Phrase B war in Kavanayén am 18.12.2005 zu hören.

Die erste und vierte Verszeile werden in allen Kontexten nur in Phrase A intoniert. Am 18.12.2005 wird in Kavanayen und auch am 22.06.2006 in San Luis de Awarkay eine weitere Zeile wiedergegeben, die als zweite Verszeile markiert ist. Die dritte und fünfte Verszeile erklingt nur in Phrase B in allen Versionen dieses *aguinaldo pemon*. Demnach lässt sich dieser Gesang innerhalb der Klassifikationssysteme einordnen (I-3.1.2, II-3.1.2.).

Bezüglich des Melodieverlaufes ist festzuhalten, dass in Phrase A der höchste Ton der Skala intoniert wird, der sich auf der fünften Tonstufe befindet. In Phrase B verlagert sich das tonale Zentrum auf die Region um die Quarte. Die Schluss-Subphrase besteht aus einer Aufwärtsbewegung zur Terz und der Intonation des Bezugstons als Abschlusston.

Auch dieser *aguinaldo* beinhaltet in der Schluss-Subphrase nicht die typischen Kriterien der *orekoton*-Teilgesänge, obwohl das Ende auf dem Bezugston zu hören ist.

Hinsichtlich der Skalen zeigt sich im Vergleich der hier ausgewählten Beispiele die gesamte Bandbreite der verwendeten Skalen.

Die in den *orekoton*-Ritualen verwendeten *aguinaldos* zeigen Ähnlichkeiten mit den Skalen der *areruya*-Teilgesänge. So werden die im *areruya* gesungenen *aguinaldos* mit einem Tonvorrat von fünf Tönen dargeboten. Die Skala beruht auf zwei aufeinanderfolgenden Ganztönen und einer kleinen Terz. Des Weiteren lässt sich eine Leittoncharakteristik herausarbeiten. Die *aguinaldo*, die im Rahmen des *cho'chiman* gesungen werden, basieren auf einer heptatonischen Skala, bei der auf zwei Ganztöne ein Halbton folgt. Aber auch diatonische Skalen sind feststellbar, wie das Tonbeispiel 2a veranschaulicht. Dies trifft auch für die Untergruppe 2 zu,

(TB 5, 6, 8, 11, 12, 13). Ähnlichkeiten zur abendländischen Moll-Skala zeigt TB 4. Hier findet sich der Halbton zwischen der zweiten und dritten sowie der fünften und sechsten Tonstufe.

Aber auch hexatonische Skalen sind Repräsentationen des verwendeten Tonvorrats. Die Halbtöne liegen hier zwischen der zweiten und dritten Tonstufe (TB 9 und 10). In den TB 3 und 7 ist der Tonschritt einer kleinen Terz zu hören, wie auch ein Halbton zwischen der zweiten und dritten Tonstufe.

Das Tonbeispiel TB 14 besteht aus einer pentatonischen Skala. Der Halbton befindet sich zwischen der dritten und vierten Tonstufe.

10 Appropriation

Das von Koch-Grünberg zur Orientierung verwendete Zitat des Vergleiches zwischen *parishara* und *areruya* verweist auf die damalige Idee der Authentizität von Kultur.
In den späteren Jahren folgten Konzepte, welche die Transformation dieser Praktiken und die damit verbundene Veränderung der Bedeutungszuordnung im Falle von *areruya* und *cho'chiman* mit dem Begriff des Synkretismus belegen (Butt Colson 1985:104, Thomas 1976:37, 1983:70).
Dieser Terminus bezeichnet in Anlehnung an Panoff und Perrin (1975, Baumann 1997:16): „die Synthese von zwei verschiedenen Kulturelementen oder von zwei Kulturen verschiedenen Ursprungs, die eine Re-Interpretation erfahren."
Dabei ist diese „neu entstandene Form" ein Ergebnis von Akkulturationsprozessen.
Wie Shaw und Steward (Shaw und Steward 1994:7) feststellen, impliziert die Bezeichnung „synkretistisch", dass es etwas „reines" bzw. "authentisches" gäbe, was sich vom "vermischten" also "nicht-authentischen" unterscheidet.
Elke Mader (1999:8) schreibt hierzu:

Synkretistische oder synthetische Prozesse haben verschiedene Dimensionen: Sie reflektieren zum einen die Kreativität der Akteure, die es ihnen ermöglicht, symbolische Welten immer wieder neu zu gestalten oder immer wieder neue Elemente in die Struktur eines überlieferten Weltbildes zu integrieren. Desweiteren verweisen sie in vielen Fällen auf Machtverhältnisse, die die Relationen verschiedener Weltbilder zueinander bestimmen.

Diese Feststellung trifft auch auf die Praxis der *orekoton*-Rituale hinsichtlich der Diskurse ihrer Entstehung zu. Die Kosmologie ändert sich im Vergleich von schamanistischer Praxis und *orekoton*-Paxis nicht oder nur geringfügig. Diese Veränderung spiegelt sich anhand der Transformation der jeweiligen Ontologien wider. Das sichtbare Ereignis ist die Veränderung der Aufführungspraxis. Diese Transformationen sind hinsichtlich der Diskurse von und zwischen indigener und christlicher Vorstellungswelt zu interpretieren. Ins Auge fallen vor allem die Veränderungen der musikalischen Praxis. Hierzu sind die Aufnahmen von Koch-

Grünberg sehr hilfreich. Es zeigt sich, dass der Begriff der musikalischen Appropriation zu wählen ist. Diese geht mit der Appropriation einzelner Entitäten und deren Integration und Bedeutungsänderung innerhalb der Vorstellungswelt der *orekoton* einher.

In Anlehnung an Ziff und Rao (1997:1) verstehe ich unter Appropriation: „...the taking - from a culture that is not one's own - of intellectual property, cultural expressions or artifacts, history and ways of knowledge“. Um die „negative“ Konnotation bezüglich des hegemonialen Kräfteverhältnisses, die der Begriff „Synkretismus“ hinsichtlich sogenannter „Akkulturationsprozesse“ impliziert, zu umgehen, könnte auch der Begriff der „Transkulturation“ von Ortiz (2002:254) verwendet werden. Er versteht diesen Begriff als Ausdruck zur Beschreibung der verschiedenen Phasen von Übergangsprozessen von einer Kultur zur anderen, wobei dieser nicht das Erschaffen einer neuen bestimmten Kultur beschreibt. Zwar beinhaltet der Begriff auch das Verschwinden bzw. die Entwurzelung einer vorhergehenden Kultur, was einer Deskulturation gleichkommt, doch beschreibt er in erster Linie die Kreation von neuen kulturellen Phänomenen aufgrund kultureller Diversität.

Für die Betrachtung der *orekoton*-Rituale ist jedoch die indigene Perspektive zu betrachten. Die Spezialisten sind sich zum großen Teil einig, dass *areruya* und auch *cho'chiman* eine eigene Beziehung der indigenen Propheten zu den „christlichen Geistern“ präsentiert, unabhängig von europäischen „christlichen“ Einflüssen. Insofern verwende ich den Begriff der „musikalischen Appropriation“, der in etwa der Kategorie „selektiv auswählend“ von Max Peter Baumann[241] entspricht.

[241] Max Peter Baumann (1997) führte den Begriff des "musikalischen Synkretismus" ein. Er entwickelt ein Modell und verweist auf die dynamischen Prozesse, wobei die Übergänge fließend und auch kontradiktorisch sind. Im Mittelpunkt steht die Konfrontation bzw. Interaktion zwischen "Eigenem" und "Fremden", wobei er drei Formen ausmacht, welche die Reaktion gegenüber dem Anderen als: 1. „negativ aufgeschlossen“, 2. „selektiv auswählend“ und 3. „positiv aufgeschlossen“ definiert. Während die Elemente seiner Kategorie von „negativ aufgeschlossen“ zu einer übersteigerten Rückbesinnung führen können, führt ein zu offenes Verhalten zum Verschwinden. Die selektive, flexible Haltung ist Ursache für Transkulturation bzw. Fusion von Kulturelementen nach drei Typen. Hierzu zählt die Kompartmentalisation (z. B. gleichzeitige Bi-Polymusikalität), Synkretismus und Transformation. Im Synkretismus vermischen sich auf additive Weise musikalische Qualitäten, so wird bspw. das südamerikanische pentatonische Lied nach westlicher Manier harmonisiert. Dieser Punkt trifft vor allem für die *aguinaldo pemon* zu.

Die Formen der Aneignung und Transformation sind in drei Teilbereiche zu unterscheiden. Zunächst sind es die musikalischen Merkmale der Gesänge selbst. Es folgen die Betrachtungen zur textlichen Ebene und die Formen der Körperbewegung im Raum bzw. der Tanz.

10.1 Musikalische Aneignung

Der Einfluß der englischen Akawoío-Mission, die am Roroíma nie dauernden Sitz hatte, ist hier kaum zu spüren. Vom Christentum haben weder Selemelá, noch seine Leute eine Ahnung. Nur einige Gebete kennen sie, ein "mixtum compositum" aus Indianisch und Englisch, ohne aber den Sinn davon zu verstehen. Einmal schrecke ich frühmorgens aus dem Halbschlummer auf und glaube schon an Halluzinationen. In einem benachbarten Haus singt einer "Heil dir im Siegerkranz". Es ist natürlich irgend ein ins Indianische übersetztes englisches Kirchenlied nach der Melodie "God save the king".

Koch-Grünberg am Roraima (1917:102)

Diese Zitat reflektiert den Prozess der musikalischen Aneignung. Die Melodie blieb zunächst gleich, der Text wurde nach Ansicht Koch-Grünbergs ins „Indianische“ übersetzt.

In den vielen Gesprächen mit den Spezialisten stellt sich beim Hören der von Koch-Grünberg aufgenommenen Walze 41[242] heraus, dass es sich um ein bekanntes Kirchenlied der Protestanten handelt, was auch heute noch in den Kirchen der Sieben-Tage-Adventisten gesungen wird. Es ist das Lied „There's a land that is fairer than day“, in der spanischen Version „Hay un mundo feliz más alla“. Der Urheber ist J. P. Webster, der dieses Lied im Jahre 1862 komponierte. Obwohl starke Abweichungen zu hören sind, zeigen sich doch Grundzüge in der musikalischen Gestalt, die auf eine Aneignung des Liedes von Webster schließen lassen.

[242] Vgl.: Koch, Lars Christian/Ziegler, Susanne (Hgg.) 2006.

Die von Koch-Grünberg als Strophe[243] bezeichneten Teilgesänge lassen sich nur schwer in das in dieser Arbeit entwickelte Klassifikationssystem integrieren. Strophe und Refrain sind eindeutig auszumachen. Die „Imitation des Englischen" ist auf die Phrasen begrenzt, das bedeutet, ähnlich wie in allen rezenten Teilgesängen werden die jeweiligen Syntagmen, auch wenn zunächst keine Sinnelemente auszumachen sind, nur in den entsprechenden Subphrasen gesungen.

Dies trifft auch für die Aufnahmen der Walzen 42 und 43 zu. Was die Phrasenstruktur angeht, ist im TB 42 eine Wiederholung von 4 Phrasen (A, B, C, D) zu hören, was sich den Klassifikationssystemen annähert. Dabei sind die Variationen von Phrase A und C bereits vernachlässigt. Man kann, so die Silben richtig verstanden wurden, die Walze 43 einordnen. Hier bildet ein Silbensyntagma alle Phrasen. Lediglich ein zweites Syntagma wurde in der Variation von Phrase A gesungen. Die Phrasenstruktur entspricht den heute anzutreffenden Formen der *orekoton*-Rituale. So generieren die Phrasen A, B und die verkürzte Phrase C^- eine Periode. Die verständlichen Lautsymbole in der Final-Phrase (one, two, three etc.) sind wahrscheinlich dem Prinzip des „Einzählens" zum gemeinsamen Singen der Europäer entnommen. Im Pemónsystem wechselt die Position dieses Symbols an das Ende eines Teilgesanges. Diese Zahlen markieren das Ende, ähnlich wie beim *parishara* die Lautsymbole des *hai-hai-hai*.

Weitere übereinstimmende Merkmale finden sich auf der Ebene der Melodie.

Am auffälligsten hinsichtlich der Appropriation der Melodie von Webster sind die Aufgänge zu Beginn der Phrasen in Walze 41. So gleichen diese in den Motiven a und c des Originals den Aufgängen der Motive e und f der Aufnahme Koch-Grünbergs (TB 110), was ebenfalls bei den Motiven e (Original) und c^1 (Walze 41) sowie f (Original) und c (Walze 41) zu beobachten ist. Ein weiteres Indiz ist das Herabsinken der Tonhöhe am Ende einzelner Phrasen bzw. Motive. Hier ähneln sich das b-Motiv des Originals und einzelne Variationen der Walzenaufnahme Koch-Grünbergs, in diesem Fall b^1- b^4.

[243] In den Aufnahmen spricht Koch-Grünberg auf die Walzen. Auf Walze 42 (Phonogrammarchivnummer: VII_W_2798_K_GR_BRASILIEN_42) bezeichnet er den Teilgesang des *areruya* als: „2. Strophe", auf Walze 43 (Phonogrammarchivnummer: VII_W_2799_K_GR_BRASILIEN_43) sagt er: „3. Strophe".

Auf Walze 41 zeigt die Phrase D der Koch-Grünberg-Aufnahme im Vergleich zu Phrase C des Originals von Webster am eindeutigsten die Verwandtschaft beider Lieder. Hier stimmen auch die Positionen der Phrasen in beiden Gesängen überein, abgesehen vom Absinken zum e im Original bzw. d in der Aufnahme Koch-Grünbergs.

Vergleicht man die Ähnlichkeit der Phrasen, so ist zu beobachten, dass Phrase E von Walze 41 annähernd der Phrase A des Liedes von Webster entspricht. Phrase F von Walze 41 hat einen Bezug zu Phrase D des Originals (Lewy 2009b:438ff.).

Bezüglich des Melodieverlaufs zeigt sich bei Walze 42[244] eine ähnliche Form der Aneignung. Zwar werden beide Phrasen, also A und B, hintereinander wiederholt, was eher der europäischen als der indigenen Form entspricht, doch findet sich der höchste Ton der Skala in der Phrase A. Das tonale Zentrum bewegt sich in der zweiten Subphrase zur Quinte, was am Subphrasen-Abschlusston zu erkennen ist. In der Phrase B bleibt das tonale Zentrum in dieser Region, wobei in Subphrase b das Schlussmotiv mit der typischen Bewegung von der Terz über die Sekunde zum Bezugston vorweggenommen wird. Das tonale Zentrum bewegt sich in Phrase C wie auch in Phrase D zur Quinte und Sexte. Diese ist jedoch mit der Wiederholung der Subphrase b aus Phrase B auf dem Schlussmotiv intoniert, wie es am häufigsten bei den heutigen *cho'chiman*-Gesängen zu hören ist.

Dieser Melodieverlauf entspricht der Mehrzahl der heutigen *orekoton*-Gesänge. Er findet sich ebenso in den Aufnahmen von Walze 43. Hier ist der höchste Ton der Skala in der Phrase A mit der siebten Stufe zu verzeichnen. In Phrase B sinkt das tonale Zentrum von der fünften auf die zweite und erste Tonstufe ab. Die verkürzte Phrase C^{-} ist durchgängig auf dem Bezugston gesungen, was bei der Mehrzahl aller von mir aufgenommenen *areruya*-Teilgesänge zu hören ist.

Der Prozess der musikalischen Aneignung zeigt, dass die tonale Struktur der Lieder aus dem Kirchenrepertoire der Missionare nach und nach dem indigenen System angepasst wurde. Der Text ist in der ersten Zeit imitiert worden, was die

[244] Walze 42 habe ich als „Rosas Salud“ bezeichnet in Anlehnung an meine Informantin Balbina. Sie ist der Meinung, dieses Lied von einer „Alten mal gehört“ zu haben. Es wird den Makuxí zugerechnet. Es handelt sich wiederum um eine Imitation des Englischen, wobei das Original nicht zu orten ist. Fragmente des heutigen a*reruya,* wie die Begriffe *orekok* oder c*hichek kürai, v*erweisen auf diese Form.

Wachswalzen Koch-Grünbergs unter Beweis stellen, die er ungefähr 20 bis 30 Jahre nach den ersten Visionen und der aufkommenden Ritualpraxis durch Pichiwön und Abel aufnahm. Die Verwendung von Texten auf Arekuna, Kamarakoto bzw. Akawaio erfolgte durch zunehmende Visionen nachfolgender Propheten. Da die erste Kontaktaufnahme mit der übernatürlichen Agentur der christlichen Geister mittels der Imitation der „ursprünglichen“ Lieder erreicht wurde. Die folgenden Propheten erlernen die Lieder von den Agenten direkt während ihres Aufenthaltes in der virtuellen Welt der Himmelstür. Diese Lieder sind dann vornehmlich in den Sprachen und Dialekten der Indigenen gehalten.

Während die Lautäußerungen beim Heilungsritual und auch beim Jagdritual *parishara* den Ritualphasen zuzuordnen sind, erfolgt die lose Reihenfolge der Phasen II-IV aufgrund der Imitation des Englischen, da die Propheten dem wahrscheinlich keine textliche Bedeutungsebene beimessen konnten, was sich im Appropriationsprozess fortsetzte.

Die Wachswalzen Koch-Grünbergs geben einen Eindruck, wie die Gebete der ersten Propheten geklungen haben könnten. Gesungen wurden Kirchenlieder, da aus dem indigenen Verständnis heraus nur über den Gesang eine Verbindung zu einer wie auch immer gearteten anderen übernatürlichen Welt möglich war. Der Zugang zu dieser Geisterwelt konnte nur über die „Gebete“ der Missionare vonstattengehen, da es sich um deren „Geisterwelt“ handelte und die Missionare auch behaupteten, sie hätten eine besondere Verbindung zu Gott.

Die Aneignung von Melodien aus dem venezolanisch christlichen Kontext und die spätere Intonation eigener Texte zeigt sich auch bei der musikalischen Praxis der *aguinaldo pemon*.

Wie bereits im Kapitel 9.3 festgestellt, verweist der *aguinaldo pemon* „*inna ikonekak“* (TB 7) auf die Charakteristika der *orekoton*-Gesänge. Dieser *aguinaldo pemon* entspricht einem bekannten *aguinaldo venezolana* mit dem Titel „Fuego al Cañon“. Wie bei Walze 41 sind auch hier die Formen der Appropriation erkennbar. Im Vergleich beider Melodien fällt auf, dass wiederum die Phrase mit dem höchsten Ton der verwendeten Skala an den Anfang gesetzt ist. So beginnen die Schüler in Kavanayén mit der eigentlich dritten Phrase C des Originals. Die Phrase B bleibt

melodisch an ihrer Position im Vergleich beider Lieder. Bezüglich der Periodenbildung ist festzuhalten, dass Phrase B den Abschluss des *aguinaldo pemon* generiert. Es wird die erste Verszeile gesungen. Die Subphrase e des Originals in Phrase D entfällt, auch die leichte Veränderung von f wird nicht übernommen, denn typischerweise wird im musikalischen Variations- und Kombinationssystem der Pemón das Syntagma der ersten Verszeile mit dem zweiten Syntagma der ersten und zweiten Verszeile in Phrase B gesungen, die das charakteristische Schlussmotiv auf dem Bezugston enthält.

Ähnlich auch der bereits erwähnte *aguinaldo pemon* „*chiakarö rö",* der auf der Melodie des *aguinaldo venezolano* „La Matica*"* intoniert wurde. Hier entspricht die Vorlage des Originals hervorragend dem musikalischen System der Pemón. Für die Kinder ist die Transposition aus Gründen des Stimmumfangs in die obere Oktave in Subphrase d vorgenommen worden.

Die Texte und die Reflexion der Texte steht jedoch in keinerlei Zusammenhang mit den Inhalten der Originale, wie es auch bei den Walzenaufnahmen der *areruya*-Gesänge von Koch-Grünberg zu bemerken ist. Während „Fuego al Cañon" und „La Matica" weniger im religiösen Kontext anzutreffen sind, sind „*chiakarö rö*" und auch „*inna konekak*" *aguinaldo pemon,* die zur Stärkung des Herzens und somit in allen Kontexten gesungen werden, also auf der Plaza oder im häuslichen Bereich genauso wie in der katholischen Messe und während der *orekoton*- Rituale.

10.2 Die Ritualsprache - orekoton maimu

Eine grammatikalisch genaue Übersetzung der Tanztexte zu geben, ist unmöglich. Viele Ausdrücke sind jetzt ungebräuchlich, manche selbst dem Indianer unverständlich. Es finden sich zahlreiche Wiederholungen, fast ohne Zusammenhang regellos nebeneinandergesetzt. Die Übersetzungen, die ich mit Hilfe der Indianer vornahm, sind größtenteils ganz frei und geben häufig nur den Sinn an. Die Übersetzer sagten ausdrücklich, daß viele Worte bei den Tanzgesängen anders lauteten als im gewöhnlichen Leben. Dazu kommt, daß manche Tanzgesänge ursprünglich von anderen Stämmen, aus anderen Sprachen genommen und die Texte dadurch unverständlich geworden sind.

(Koch-Grünberg 1923: 161)

Auch diese Information von Koch-Grünberg lässt sich anhand der Analyse der *orekoton*-Gesänge bestätigen. Vertreter von „anderen Stämmen" sind dabei genauso spanischsprachige wie auch englischsprachige Missionare.

Zunächst ist zu beobachten, dass im Laufe der Jahre und aufgrund des interkulturellen Kontakts verschiedene Sprachen miteinander verschmolzen sind. Die von mir aufgenommenen *orekoton* verwenden in erster Linie das Arekuna. Einflüsse anderer Dialekte und Sprachen formen die einzigartige Ritualsprache. So ist das von den Kamarakoto verwendete *rü'ko*[245] genauso zu finden wie einige Begriffe, die aus dem Taurepán stammen. Ein wichtiger Terminus aus dem Akawaio ist *örü* (das Schlechte, das Böse). Ebenfalls als „Akawaio"- Einfluss werden die aus dem Englischen entlehnten Begriffe betrachtet (z. B. *orekok* - Holy Ghost, *cho'chi* - church). Auch die Einflüsse des Spanischen, vor allem im *cho'chiman,* sind klar zu erkennen, so z. B.: *angel*[246] (Engel, TB 2a, 63) oder *hermano* (Bruder, TB 14). Die Flexion erfolgt jedoch, wie auch in der Alltagssprache, nach den Regeln des Pemón[247].

Im *areruya* haben nur wenige spanische Termini Eingang in die Ritualsprache gehalten, abgesehen von nicht ganz eindeutigen Ableitungen wie etwa „*kareta*" (TB 86) von spanisch: „carta" (Brief, Schreiben, Papier). Die Mehrzahl der entlehnten

[245] Der Begriff *rü'kö* wird als Höflichkeitsform (z. B.: *ruy rü'kö* - lieber Bruder) von den Kamarakoto verwendet.

[246] Es liegt auf der Hand, dass es sich auch um den englischen Begriff handeln könnte, die Spezialisten ordnen es jedoch dem spanischen Einfluss zu.

[247] Vgl.: TB 16 (*cho'chiman*). Hier heißt es: *Niño Jesús maimu pe inna bendicematanü'kö.* (Komm uns zu segnen mit dem Wort des Jesuskindes).

Begriffe stammen aus dem Englischen und dem Akawaio. Dies zeigt, dass dieses Ritual von den Akawaio übernommen worden ist und entlang des Kamoirán in die Gran Sabana überliefert wurde. Der Einfluss der Makuxí auf brasilianischer Seite ist weniger anzunehmen, da portugiesische Begriffe genauso fehlen wie Besonderheiten des Dialektes dieser Gruppe.

Die speziellen Termini werden als Abgrenzung gegenüber der Nicht-*orekoton*-Welt gesehen, da sie als Schlüsselwörter den Eintritt in die Welt der übernatürlichen Agentur der christlichen Geister ermöglichen. Einer dieser Begriffe ist „*nai*“ (TB 93), der eigentlich als Fragepartikel agiert. Im Zusammenhang mit dem *areruya*-Gesang ist er jedoch vom englischen Wort „night“ (die Nacht) abzuleiten, was in diesem Teilgesang als Synonym für „Dunkelheit“ steht.

Alles in allem bilden die einzelnen Bausteine aus den sprachlichen Appropriationen eine Ritualsprache, die zum großen Teil nur den Mitgliedern der *orekoton*-Gemeinde verständlich ist. Zu betonen ist auch der Einfluss einer ästhetischen Komponente im Gesang, die jedoch bei allen Tanzgesängen anzutreffen ist.

So wird bei vielen Gesängen der Vokal „u“ eingeschoben, der eine klangliche Funktion hinsichtlich einer Klangästhetik bedient. Dies führt in der Übersetzung einzelner Texte häufig zu Schwierigkeiten, da in einigen Fällen dieses „u“ als Possessivpronomen funktionieren könnte, es aber eindeutig nicht tut. So heißt z. B. „*uyepü*“ – ich komme, das Präffix „u“ verweist auf die erste Person Singular. Gesungen wird häufig „*Jesús (u)yepüi“*, also: „*Jesus kommt*“ (TB 2a, 34, 96) , nicht etwa: „*Jesus, ich komme*“. Dies trifft ausschließlich für gesungene Texte zu, gesprochen heißt es: „*Jesús yepü“*. Andere Syntagmen, die diese klangästhetische Besonderheit aufweisen, sind: *Jesukristo (u)yepü*, *Incheru (u)yepü* (TB 15), *San Miguel maimu (u)yepü* (TB 55) und *Kareta (u)yepü* (TB 86).

Eine weitere ästhetische Komponente der gesungenen Sprache ist das Zusammenziehen von Wörtern. Dies erfolgt zumeist bei Syntagmen, bei denen das vorangestellte Wort auf dem Vokal endet, auf dem das Nachfolgende beginnt.

Zum Teil werden auch Buchstaben oder einzelne Silben ausgelassen, wie in TB 29 zu hören. Anstelle von „*nekan api'kö“* wird *neka-pikö* intoniert. Der Buchstabe „n“ fällt weg, und das „a“ wird nur einmal gesungen.

In der Ritualsprache der *orekoton*-Gesänge werden die Plural- bzw. Singularformen vernachlässigt. So bedeutet der Terminus des „Bruders“ (*uwi*, *yakon*) neben der Bezeichnung für einen übernatürlichen Agenten auch immer alle Beteiligten am Ritual.

Die verwendete Sprache im *areruya*, *cho'chiman* und den *aguinaldo pemon* kann demnach als eine eigenständige „Ritualsprache“ bezeichnet werden. Sie setzt sich von der Alltagssprache zum einen durch aus anderen Sprachen entlehnte Begriffe und ästhetische Lautgebung ab. Zum anderen sind Bedeutungsverschiebungen einzelner Termini im Vergleich mit der Alltagssprache auszumachen. Dies zeigt sich vor allem bei Begriffen zur Ansprache an die übernatürliche Agentur, z. B. *papa* (Gott), *mama* (Jungfrau Maria) oder *uwi*, *yakon* (Bruder) usw.

10.3 Choreographie

A big fire was kept blazing, both to keep us warm and to light up the place as there was no moon. They ended up invariably with a native dance, which they danced to several songs I had taught them.

(Cary Elwes 1916, Bridges 1985: 100)

Die Körperbewegung im Raum zeigt im Vergleich der einzelnen Tanzgesänge verschiedene Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der performativen Praxis und den zugehörigen Bedeutungen dieser Zeichen. Dass sich die neuen Lieder sehr gut in das indigene System einfügen, wird mittels der Körperbewegung unterstrichen. Hier zeigt das Zitat des katholischen Missionars die Praxis der Appropriation. Die Hymnen der anglikanischen Kirche ließen sich sehr gut im 2/4 Takt des *parishara* und *tukuik* singen bzw. tanzen.

Wie bereits erwähnt, diente die Imitation dieser Gesänge dem Vordringen in die Welt der christlichen Geister. Die Choreographie des „Herbeiholens“ wurde jedoch beibehalten. Das veranschaulicht der Vergleich zwischen den traditionellen Tanzgesängen und der Choreographie der *orekoton*-Rituale. Wurde beim *parishara*

(VB 9) das rechte Bein synchron mit dem *kewei* nach vorn geführt, ist beim *areruya* und beim *cho'chiman* (VB 1-8) das Aufstampfen mit dem Fuß dieses Beines wahrzunehmen. Die Bedeutung dieses Zeichens hat sich verändert. Diente es beim *parishara* und *tukuik* der „Imitation der Tiere“, so ist es heute das Aufschlagen zur Abschreckung von *makoi* bzw. *orü* (dem Teufel). Auch spielen die Tanzkleidung *maripada* und die Bambustrompete nicht mehr die Rolle, da ja keine „Vierfüßler“ mehr angelockt werden sollen, sondern eben „Geister“. Der Gemeinschaftsaspekt und vor allem das Paarprinzip wird durch das Ineinanderhaken nach wie vor praktiziert.

So legen die Partizipanten beim *areruya* die rechte Hand auf die linke Schulter des Vorgängers, wie es auch beim Rundtanz *parishara* praktiziert wird. Auch das Unterhaken ist bei beiden Tanzgesängen zu beobachten. Beim *cho'chiman* schreiten die Teilnehmenden wie auch beim *tukuik* paarweise nebeneinander her, wobei die Paare sich an den Unterarmen einhaken.

Der gemeinschaftliche Aspekt des Rundtanzes ist eines der signifikantesten Unterscheidungsmerkmale zum Heilungsritual des Schamanen. Aus dieser Performanz wurden die Elemente des „Seelenflugs“ übernommen.

Das "Hinauffahren" bzw. „Fliegen“ wird durch das Springen erreicht, was eine Neuerung darstellt. Erst Thomas (1976) und in jüngerer Forschungsgeschichte Kersten (1988) sprechen von dieser Aktion. Sie ist vorher entweder nicht beobachtet worden oder stellt eine Neuerung dar. Durch das „Springen“ trennen sich Seele und Körper. Die Seele kann „hinauffahren“, was dem schamanischen Konzept ähnelt. Der Schamane „flog“ zu den *mawariton* in den *tepuy*, wo sich auch seine Seele nach dem körperlichen Ableben aufhielt, um der späteren Generation bei Heilzeremonien zu helfen. Diese Ritualpraxis hat sich insofern verändert, dass sich die Partizipanten nun größtenteils selbst heilen, indem sie „hinauffahren“. Die Sonderrolle des *ipukenak* bzw. Propheten bleibt bestehen, da er zum einen zwischen diesen Welten administriert und zum anderen Zusatzleistungen, wie etwa medizinischen Beistand mittels der Interaktion mit der übernatürlichen Agentur, anbieten kann.

11 Schlussbetrachtung und Ausblick

In Bezug auf die eingangs gestellte Frage, welche Performanzen überhaupt anzutreffen sind, ist eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit, dass es *areruya* und *cho'chiman* "noch" gibt. Da sich die Partizipanten selbst als *orekoton* bezeichnen, tendiere ich als Bezeichnung zu: *orekoton*-Ritualen. Die innere Rahmung dieser Rituale ist durch Gesang in Interaktion mit der Körperbewegung im Raum, dem Tanz, sequenziert.

Das als Beispiel angeführte Heilungsritual wird nach meinem derzeitigen Kenntnisstand nicht mehr praktiziert. Auch die Aufführung der Tanzgesänge des *parishara* findet weder im Jagd- noch im Festkontext statt. Kenntnisse und einzelne Klangfragmente zu diesen Ritualgesängen konnte ich mit Spezialisten erarbeiten.

Abschließend sei nochmals die Frage nach Kontinuität und Diskontinuität im Vergleich der hier aufgeführten Performanzen gestellt.

Ausgehend von Austins (1962) "How to do things with words" kann man anhand der Performanzen der Pemón fragen, wie mittels Klängen Handlungen vollzogen werden. Wieder ist es das Perlokutive, die Frage nach dem Effekt einer Aussage bzw. der Verwendung einer bestimmten Klangsymbolik, die es zu betrachten gilt. Wurden die Praktiken der Performanz im Kapitel 9 herausgearbeitet, sind abschließend einige Beobachtungen zu den Seinsvorstellungen anzuführen, um sich der in Kapitel 1.8. gestellten Frage nach deren Veränderungen anzunehmen.

Die Ziele, die mit den Klängen erreicht werden sollten, haben sich nur wenig verändert. Die Kontaktaufnahme mit der übernatürlichen Welt bzw. die Strategie des „Anlockens" der einzelnen Repräsentationen von *yekaton* können als Kontinuität kategorisiert werden.

Die Basis bildet die mittels der Theorie zum Perspektivismus erarbeitete Ontologie der Pemón bezüglich der verschiedenen Repräsentationsformen von *yekaton* bzw. *yaukaru*. Wie in Abbildung 71 zu sehen, ist die sicherlich ältere Form die Interaktion zwischen dem Schamanen und den *mawariton* sowie die in dieser Arbeit als Beispiel der traditionellen Tanzgesänge verwendete Form des *parishara*.

Aus diesen beiden Performanzen bildete sich ein dritte, die ich als *orekoton*-Rituale bezeichne. Die Vorstellung dieser neuen Performanz hat die gleiche Grundlage wie auch das Heilungsritual und das Jagdritual *parishara*. Neuzuschreibungen von Bedeutungen einzelner performativer Elemente finden sich genauso wie Kontinuitäten hinsichtlich einer Beziehung zwischen Zeichen und der Bedeutungsebene dieser Zeichen.

Im Vergleich der Performanzen zeigt sich, dass jenes Symbol des „Anrufens“ von übernatürlichen Agenten im Heilungsritual und im *orekoton*-Ritual konstant geblieben ist. In beiden Ritualen ging es darum, einen Kontakt mit der übernatürlichen Welt bzw. den verschiedenen Repräsentationsformen von *yaukaru* aufzubauen, was sich anhand der Symbolik der Liane bzw. des „Fadens der Welt“ ableiten lässt.

Anders ist die Aufführungsform. Während der Schamane lang anhaltende Töne singt, was er mittels des Wortes *utö* verwirklichte, verwenden die *orekoton* in der *cho'chi* das Tanz- und Gesangssystem des „Anlockens“.

Hier zeigt sich, dass die Schamanen bei der Ankunft der ersten Missionare sehr aufmerksam waren und aus dem vorhandenen Repertoire etwas kreierten, was ungefähr den Gottesdienstformen der Missionare entsprach. Sicher ist damit auch ein Erhalt der Macht des Schamanen gegenüber den Neuankömmlingen mit in Betracht zu ziehen, was in dieser Arbeit nicht behandelt werden konnte.

Festzustellen ist jedoch, dass das Sichern der politischen Macht nach neuen Performanzen verlangte. Da die „christlichen Geister“ als Repräsentation keine Gefahr bedeuteten, kann das Ritual in Gemeinschaft aufgeführt werden. Natürlich ist es dem „Schamanen“ bzw. dem *ipukenak* vorbehalten, die Kontaktaufnahme zu gewährleisten. Das bedeutet nicht nur im Rahmen des Traumes, sich als Prophet zu präsentieren, sondern auch im Rahmen des Rituals die Fähigkeit zu besitzen, die Vertreter der übernatürlichen Welt wahrzunehmen, wie es „Lucencia“ in den Quellen von Thomas (1976) angibt und wie es auch Antonio widerfahren ist.

Die Ankunft der Missionare bewirkte diese Transformation vom Schamanen zum *ipukenak*. Die Dominanz der „christlichen Geister“ überwog die traditionelle Geisterwelt.

Hier zeigt sich nun der Grund, weshalb bei der Ankunft Koch-Grünbergs die Gesänge des *areruya* Imitationen von „schottischen oder englischen“ Kirchenliedern waren, wie von Hornbostel schrieb, bzw. warum der *areruya* eine „klägliche Karikatur“ des *parishara* ist, wie eingangs zitiert.
Auch Butt (1960) konnte die Texte des *chimiding*, einer Form des *orekoton*-Rituals, bei dem sie den Einfluss der Sieben-Tage-Adventisten vermutete, nicht verstehen.

I recorded many of these Chiminding songs but on attempting to take down the words found that they were a jumble of sounds, of the meaning of which the Taulebang have no idea. Here and there a few English words are distinguishable, including such phrases as 'Oh Mose drenking water'; 'one, two, tree'; and 'where's my Lor?' Nor are the tunes recognizable as any particular English hymn tunes but they are reminiscent of both English and Amerindian songs.

(Butt 1960: 99)

Die Kontaktaufnahme mit der übernatürlichen Welt der „christlichen Geister“ konnte nur mittels der Klangsymbolik der Missionare, die ja zunächst die Vorherrschaft der Kontrolle dieser Geister inne hatten, umgesetzt werden. Die Idee der ersten Ritualleiter wie Pichiwön oder Abel, die sicherlich ihren Einfluss bei diesen Gesängen hatten, war nicht ein perlokutives Ziel der Textaussage. Die Lieder wurden darüber hinaus in Gebiete übermittelt, in denen kein englischsprachiger Einfluss mehr zu finden war. Die von Koch-Grünberg aufgenommenen Sänger konnten auch wahrscheinlich kein Englisch, und selbst wenn, hätte dies auch keine unmittelbare Bedeutung. Die Imitiation des Klanges der Sprache der Missionare musste das Ziel der Kontaktaufnahme erreichen.
Es ist demnach der Klang der Stimme, die als eine Form der Handlung zu betrachten ist. Er ermöglicht mit den Repräsentationen von *yaukaru* bzw. *yekaton* direkten Kontakt aufzubauen, ob traditionelle Geister, christliche Geister, in Pflanzenhüllen oder in Tierhüllen. Entscheidend ist die Grundstruktur der musikalischen Gestalt und die Gesamtkoordination mittels eines ausgereiften Emotionsmanagements, die den entsprechenden Klang für die jeweilige Repräsentationsform bilden und in den Kapiteln 7, 8 und 9 ausführlich erarbeitet sind.

Diese „Ansprachen“ der Interaktion zwischen den einzelnen Repräsentationsformen von *yaukaru* bilden u. a. die musikalischen Genres im Rahmen des Performanzsystems der Pemón. So wurde nicht die Technik des „Anlockens“ aus dem Heilungsritual, sondern von einem traditionellen Tanzgesang übernommen, dem *parishara*.

Das Heilungsritual richtete sich nach der Administration von Emotionen für die Zuhörer. Der Kranke selbst ist lediglich Mittel zum Zweck. Die Anwesenheit reicht aus. Der Arzt regelt, was zu regeln ist, ob mit Medikamenten, Zaubersprüchen oder der Heilungsperformanz. Diese Einstellung hat bis heute Gültigkeit. Sie ist daran erkennbar, dass entweder das Hospital oder ein *ipukenak* aufgesucht wird.

Dass der Zauberarzt seine Arbeit kompetent verrichtet, hing neben dem Erfolg oder Misserfolg vor allem von seiner Aufführungsform und der damit verbundenen Glaubwürdigkeit seines Rollenspiels ab. Der verwendete Text spielt hierbei eine untergeordnete Rolle. Im Vordergrund steht die Lautlichkeit, die sich über die Stimme manifestierte.

Es sind Lautäußerungen, die auf sprachlicher Ebene keine Bedeutung vermitteln. Das heißt, sie sind nicht im symbolischen Sinn von Sprache zu verstehen, sondern fungieren als alleinstehende Wörter, die zum Teil verstanden werden können oder eben nicht. Werden sie verstanden, sind sie als zusätzliche Referenzen zu sehen, die die Wirkung des Klangs nur verstärken.

Die Patienten und Zuhörer, die in das Ritual eingebunden werden und somit auch immer Akteure sind, kennen nicht alle verwendeten Bedeutungen der Klangsymbole, die erst auf einer zweiten Ebene, einer emotionalen, eine Bedeutung konstituieren können, was individuell verschieden ist, ähnlich einer ästhetischen Darbietung, deren emotionale Rezeption im "Auge des Betrachters" oder in diesem Fall des "Zuhörers" liegt.

Mit anderen Worten kann man feststellen, dass das Verwenden einer unverständlichen Sprache häufig mehr Emotion erzeugt, als das Verwenden von vollständig verständlichen Texten, falls so etwas in der Aufführungspraxis überhaupt auszumachen ist. Im Zwischenbereich finden sich die verständlichen

Textfragmente, die aufgrund von Wiederholungen ein erhöhtes Wahrnehmungspotenzial besitzen.

Wie im dritten Kapitel zum Heilungsritual zu lesen, sind bei den Aufnahmen von Akúli (bzw. "eines anderen Zauberarztes", Walzen 25, 27, 29, 30) einige Syntagmen verständlich, was als Einsatz einer emotionalen Markierung[248] zu begreifen ist, auf die der Zauberarzt zurückgreifen kann, aber nicht muss. Diese sind nur eine bedingte weiterführende Funktion. Es sind die Klänge, die indexikalisch symbolische Regeln konstituieren, die wiederum das Ritual als solches ausmachen. Es sind nicht einmal die Worte entscheidend, die gesungen oder gesprochen werden, was paradox erscheint, da ja "zuschauen" verboten ist und sich dieses Ritual in erster Linie durch "Sprechen und Hören" definiert. Versteht man Klang bzw. Lautlichkeit jedoch als Handlung, dann ist es vor allem die Stimme des *piasan*, die durch ihr Erklingen das Ritual zum tatsächlichen Ritual werden ließ[249].

Was die Lautlichkeit betrifft, so ist neben der Qualität der Stimme die verwendete Sprache auf der erwähnten zweiten Ebene von Bedeutung. Hier gibt es wiederum mehrere Unterebenen zu unterscheiden. Es sind die Sprache und Zugehörigkeit eines Schamanen zu einer Sprachgruppe. Suchte man einen Zauberarzt auf, der zur Sprachgruppe der Pemón zählte, dann war dessen verwendete Sprache nicht verständlich, aber auch nicht unbedingt vollständig unverständlich. Es sei denn, er verwendete die Gesänge eines Schamanen einer anderen Sprachgruppe und verwies auch auf diesen Fakt. Die Unverständlichkeit wird mit einem bewussten Codieren der Sprache erklärt, aber auch mit einer steigenden Unverständlichkeit aufgrund des höheren Alters oder einer angeblich älteren Sprache. Zum anderen sind Zauberärzte anderer Ethnien meist die besseren Zauberärzte, da ihre Sprache auch im alltäglichen Leben nicht verständlich ist und ihre Herkunft aus einer unbekannten

[248] Vgl.: Kapitel 7.7. Emotionale Markierungen sind nach meiner Auffassung Wörter oder Syntagmen, die auf einer ersten Ebene über ihre klangliche Präsenz (z. B. Aussprache eines Wortes) eine Referenz beim Zuhörer oder auch Performer erzeugt, die aufgrund der individuellen Erfahrungen mit diesem Klang Emotionen auslösen kann. Auf einer zweiten Ebene funktioniert auch der semantische Gehalt (gegebenenfalls über einen syntaktischen Zusammenhang bei mehreren verständlichen Wörtern) als emotionsgenerierende Referenz, die ebenfalls abhängig von der individuellen Perzeption ist.

[249] Hier ist die Bemerkung Rappaports (2006:192) treffend, dass ein Ritual, das nicht ausgeführt wird, kein Ritual ist. Diese (wie er selbst sagt) banale Bemerkung ist insofern wichtig, dass es die Ausführung selbst ist, die eben selbst auch etwas ausdrückt und nicht nur eine Art der Mitteilung ist.

und somit feindlichen Umgebung Geister akquirieren kann, deren Macht zumindest in der Vorstellung als höher erscheint.

Dies erklärt, warum die Heilung des Yekuana Mandúca in Koimélemong für die Bewohner geheimnisvoller und somit interessanter erschien, da er in einer fremden Sprache sang. Sein Gesang erzeugte eine emotionale Wirkung auch beim "unbeteiligten" Zuhörer, wie von Hornbostel (1923:420) schreibt, mit dem er vielleicht Koch-Grünberg (1917:54) meinte, dem der rezitative Teil "den Schweiß aus den Poren" rinnen ließ.

Die Auseinandersetzung in der virtuellen Welt fand immer mit einem anderen Schamanen statt, der zumeist bekannt ist. Doch gefährlicher ist es, wenn der Feind unbekannt ist. Wahrscheinlich aus diesem Grund wurde Mandúca in Komélemong (Koch-Grünberg 1917:47) bei einem recht aussichtslosen Fall zur Heilung gebeten. Der Mann mit dem Hirschgeweih im Bauch verstarb einige Zeit später (Koch-Grünberg 1917:79). Womöglich hatten die anwesenden Taurepán-, Makuxí- und Arekúna-Zauberärzte den Fall als zu schwierig eingestuft, da sie ihn Mandúca überließen, der sich letzten Endes auch aus der Affäre ziehen musste[250]. So könne er das Hirschgeweih nicht herausziehen, da der Patient sonst an Ort und Stelle sterben müsse, begründet er das erste Scheitern seiner Therapie (Koch-Grünberg 1917:46).

Es gilt, sich nochmals die Theorie des indianischen Perspektivismus zu vergegenwärtigen und mit den Performanzen der Lautlichkeit in Verbindung zu bringen. Wie bereits festgestellt, besitzen alle Wesen "einen Geist", aber "verschiedene" Körper. Das Visuelle, die Wahrnehmung der Formen und Differenzen steht der Lautlichkeit entgegen. Klang verbindet und ist unabhängig von der Hülle für alle Repräsentationen der Seele gleichermaßen verständlich.

Die Formen der Lautlichkeit spielen eine Rolle bei der Kommunikation zwischen den Wesen. Während sich der Gesichtspunkt ändert, ist die Lautlichkeit bzw. der erzeugte Klang zumeist mittels Stimme die Kommunikationsebene zwischen den Gesichtspunkten. Wie in den Mythen zu sehen (eigentlich zu hören), unterhalten

[250] Häuptling Pitá war der Meinung Mandúca sei stärker als alle anderen, was wahrscheinlich auf die Verwendung der Yekuanasprache zurückzuführen ist, verbunden mit der Vorstellung, dass auch andere unbekannte und somit stärkere *mawariton* im Spiel sind. Die hiesigen bekannten Zauberärzte würden auch auf das bekannte Geisterrepertoire zurückgreifen (Koch-Grünberg 1917:46).

sich alle Wesen unabhängig ihrer "Kleidung" in derselben Sprache, also gleichermaßen in menschlicher oder tierlicher Hülle[251].

Der Raum ist verdunkelt, denn es gilt, den Schamanen nicht zu sehen. Aber er muss hörbar sein. Auch die Kommunikation mit anderen Wesen wie *maikok* oder *kanaima* erfolgt über die Lautlichkeit. Ich erkenne *maikok* in der Hülle eines Tapirs am Erklingen eines Vogels. Da der Vogel *maikok* ankündigt, wird deutlich, dass der Tapir, der im Begriff ist anzugreifen, nur die tierliche Hülle des Tapirs ist, die im Augenblick von einem *maikok* verwendet wird.

Demnach ist das typische Verhalten der Geister die Transformation in Tierkörper, wobei bestimmte Geister bestimmte Tiere verwenden. So wandeln sich die *mawariton* der Tafelberge vornehmlich in den Tapir (*maikuri, waira*), den Jaguar (*kaikuse*) und auch in das Wildschwein (*pekari*). Der Wassergeist *rato* verwendet mit Vorliebe die tierliche Hülle der Anacondas, und ein getöteter[252] *rato* erscheint als mit einem Pfeil erlegter Fisch.

Festzuhalten ist, dass der gewöhnliche *pemon* nicht in der Lage ist, die *maikoton*, *mawariton* oder *kanaimaton* zu sehen. Er kann sie aber hören, da sie sich durch Laute verständigen, obwohl diese auch codiert sind und nur dem Wissenden eine Identifikation der jeweiligen Repräsentation erlauben.

Aus dem gesamten Diskurs zur Vorstellungswelt ist zu erwähnen, dass ein Großteil der mythischen Wesen und deren Wirken bei den heutigen Pemón präsent ist.

Die Vorstellungswelt der Transformation und der damit verbundene Perspektivwechsel von Körper und Seele ist, wie des öfteren erwähnt, auch die ontologische Grundlage der *orekoton*-Rituale. Die Lautlichkeit und die repräsentierte Performanz dieser Lautlichkeit änderte sich bei den vor ca. 130 Jahren neu eingeführten Ritualen von *areruya* und dem späteren *cho'chiman* von

[251] Im erwähnten Mythos "Zu Besuch im Himmel" redet Maitxaúle mit der Tochter des Königgeiers gleich beim ersten Kontakt. Es ist selbstverständlich, dass sie ihn versteht, da sie unabhängig von ihrer Hülle ein Mensch ist (Koch-Grünberg 1916:81ff.). Weitere Beispiele von Mythen, in denen eine Kommunikation zwischen den Wesen auf sprachlicher Ebene stattfindet, sind unter anderen: Piai'mas Tod (Koch-Grünberg 1916:78f.), Zilizoaibu wird Tamaken (Koch-Grünberg 1916:55f.) oder Wewe und seine Schwäger (Koch-Grünberg 1916:98ff.).

[252] Auch in den modernen Mythen erscheint der getötete *rato* einige Zeit später als ein verwundeter *rato*. Ein Zauberarzt, der *rato* tötet, spricht davon, ihn mit dem Pfeil getötet zu haben (*torüma*). Während der Performanz des Mythos erscheint *rato* jedoch wieder in einem anderen Zusammenhang mit einer Augenbinde, das heißt, er wurde verwundet.

der Umgebung des Waldes und der Savanne zur übernatürlichen Agentur der „christlichen Geister“ und ihrer Verortung im Paradies. Das komplexe Performanzsystem des Heilungsrituals wurde mehr und mehr vernachlässigt. Gründe hierfür sind wahrscheinlich die langwierige Ausbildung und das Alleinstellungsmerkmal des Schamanen, dem die Neuankömmlinge der Missionare gegenüberstehen. Diese predigten eine Gemeinschaft, die mit gemeinschaftsfördernden Ritualen praktiziert wurde. Es bot sich für die Schamanen an, die musikalische Praxis mit der gemeinschaftlichen Choreographie der bekannten Tanzgesänge wie den *parishara* zu verbinden. Aus der Vorstellungswelt lässt sich auch leicht ableiten, dass die Techniken des „Anlockens“ und des „Seelenflugs“ für alle Mitglieder der neuen *orekoton*-Glaubensgemeinschaft nachvollziehbar waren.

Elemente des Heilungsrituals finden sich in der Form des Aufenthaltes in einer virtuellen Welt, die auch ein eigenes Klangbild besitzt.

Während die Partizipanten an der Himmelstür (*kak müna'ta*) sind, differenzieren sie zwei klangliche Wahrnehmungswelten. Der Körper jeder Person praktiziert in der *cho'chi* die Performanz des *areruya.* So es möglich ist, wird weiter im Chor gesungen und nach den typischen Charakeristika vor dem Altar gesprungen. Die Seele ist Zuhörer in der Welt des *kak münata* bzw. des Paradieses. Hier werden Engelschöre und Trompeten gehört. Propheten erhalten in dieser Phase sogar neue Lieder von den Vertretern der übernatürlichen Agentur.

Eine Transformation des menschlichen Körpers findet zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht statt. Weder beim *parishara* begaben sich die Tier- oder Geisterseelen in die Körper der Akteure noch bei den *orekoton*-Ritualen ist dies der Fall. Keine genauen Angaben gab es zur Heilung, jedoch wurde bemerkt, dass der Körper des Schamanen durchaus von einem *mawari* hätte besessen sein können.

Die emischen Kategorien der Tanzgesänge bestimmen sich nach Choreographie des Tanzes, rhythmischer Akzentuierung, Kostümierung, verwendeten Instrumenten und auch Körperbemalung. In dieser Arbeit wurden die Symbole der Lautlichkeit für die Performanzen des *areruya* und *cho'chiman* erarbeitet. Mit Hilfe des

Klassifikationssystems zur formalen Struktur des Aufbaus einzelner Teilgesänge, die immer die Gesamtheit als Genre bilden, können nun weiterreichende Vergleiche mit den traditionellen Tanzgesängen wie *parishara*, *tukuik* oder *marik* vorgenommen werden. Das Material zum *parishara* wurde in dieser Arbeit lediglich als erstes Vergleichsmaterial hervorgehoben.

Abschließend sei nochmals erwähnt, dass die *orekoton*-Rituale eigenständige und abgrenzbare Performanzkategorien sind. Die „christlichen Geister“ sind Resultat einer kulturellen Appropriation, wie auch die dazugehörigen Performanzen der Lautlichkeit. Letztere wurden, wie an den Beispielen des Vergleiches mit den Aufnahmen von Koch-Grünberg, und werden, wie an der Aneignung der *aguinaldos venezolanos* zu sehen, in das performative System der Pemón aufgenommen und adaptiert, um eine Umsetzung der Repräsentation der zugrunde liegenden Ontologie zu ermöglichen.
Bei aller Ähnlichkeit zu traditionellen Praktiken, ist vom eingangs erwähnten Zitat hinsichtlich des *areruya* als einer „Karikatur“ des *parishara* (Koch-Grünberg 1917:107) Abstand zu nehmen, denn die Elemente der untersuchten Performanzen reflektieren und repräsentieren unter der Berücksichtigung jeglicher Diskontinuitäten bzw. Bedeutungsverschiebungen besagte Ontologie der Pemón.
Diese Wechselbeziehung veranschaulicht die Form einer kulturellen Kontinuität, die sich anhand der indigenen Identität bei Teilen der Pemón-Bevölkerung manifestiert.

Bibliographie

Abreu de Azecedo, Stela

1995 Aleluia: o banco de luz. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Alba, Gregorio Hernández de

1948 The Cultures of Morthwest South America, Sub-Andean Tribes of the Cauca Valley. In: Handboook of South American Indians, Julian H. Stewards (Hg.), The Circum- Caribbean Tribes, Bd. 4, Washington.

Alvarado, Lisandro

1915 Noticias sobre los Caribes de los Llanos de Barcelona. Caracas.

1953 Glosario de Voces Indigenas de Venezuela. Caracas.

Álvarez, José

1997 Un estudio preliminar de la duración y la cantidad vocálicas en el pemón taurepán (caribe). In: Revista de Lingüística 1,1:1-28. Caracas.

2000 El análisis morfémico del pemón taurepán en los textos interlineales de Vom Roraima zum Orinoco de Theodor Koch-Grünberg. In: Montealbán 33:85-114. Caracas.

Allgayer-Kaufmann, Regine

1996 Der Kampf des Hundes mit dem Jaguar. Bandas de Pífanos in Nordostbrasilien. Ein Beitrag zur Musikästhetik. Beiträge zur Ethnomusikologie Bd. 32, Josef Kuckertz (Hg.). Eisenach.

Agerkop, Terry

1983 Sobre la etnomusicología como ciencia y el papel del INIDEF en el area latinoamericana y del caribe. In: Revista INIDEF 6. Caracas.

1989 Some Remarks on Amerindian Songstyle. In: Latin American Indian Literatures Journal 5,2:31- 42. Pennsylvania.

Agerkop, Terry, Israel Girón

1996 Pulso, clave y espíritu, Expresión sonora latinoamericana. Caracas.

Alvino, Rafael, et al.

1990 El Paragua: sus etnias y su cultura. Caracas.

Angel Perera, Miguel

1993 La mirada perdida, Ethnohistoria y antropología americana del siglo XVI. Caracas.

Armellada, Cesáreo de

1943 Gramática y diccionario de la lengua Pemón: Arekuna, Taurepán, Kamarakoto, familia Caribe, Gramática, Bd. 1. Caracas.

1944 Gramática y diccionario de la lengua Pemón: Arekuna, Taurepán, Kamarakoto; familia Caribe, Diccionario, Bd. 2. Caracas.

1946 Cómo son los Indios Pemones de la Gran Sabana, Conferencia Interamericana de Agricultura. Caracas.

1964a Taurón Pantón, Cuentos y leyendas de los Indios Pemón: Gran Sabana, Estado Bolívar, Venezuela. Caracas.

1964b Los ensalmos de los Indios Pemón: Gran Sabana/ Estado Bolívar. In: Revista nacional de cultura 26,164:79-99. Caracas.

1972a Pemontón Taremurú: los Tarén de los Indios Pemón. Caracas.

1972b: Vista panorámica de la "Literatura Pemón". In: Boletín indigenista venezolano 1:319-332. Caracas.

1974 Leyendas de los Indios Pemones, In: Edicion culturales 15. Caracas.

1975a Pennatosan Eremuk (Cantares de los antiguos). In: Montalbán 4:639-661. Caracas.

1975b Areruya: la palabra “karetá”. In: Venezuela Misionera 429:12-13. Caracas.

1978 Awa-para, Aipiripin, In: Venezuela Misionera 472:296-297.

Armellada, Cesáreo de, Audrey Butt Colson

1989 The Pleiades, Hyades and orion (Tamökan) in the conceptual and ritual system of Kapon and Pemon groups in the Guiana Highlands. In: Scripta ethnologica (Suppl.) 9: 153-200. Buenos Aires.

1990 El rol económico del chamán y su base conceptual entre los Kapones y Pemones septentrionales de las Guyanas. In: Montalbán 22: 7-97. Caracas.

Armellada, Cesáreo de, Carmela Bentivenga de Napolitano

1991 Literaturas indígenas venezolanas. Caracas.

Armellada, Cesáreo de, Mariano Gutiérrez Salazar

1981 Diccionario Pemón: Pemón-Castellano, Castellano-Pemón. 2. Aufl. Caracas.

1998 Diccionario Pemón. Talleres Gráficos de la Nacion. 3. Aufl. Caracas.

2007 Diccionario Pemón: Pemón-Castellano, Castellano-Pemón. 4. Aufl. Caracas.

Aretz, Isabel

1967 Música Tradicional de la Rioja, Biblioteca INIDEF 2, O.E.A., CONAC, Venezuela.

1976 Manual de Folklore Venezolano. Caracas.

1977 Qué es la Etnomúsica. Caracas.

1991 Música de los Aborigenes de Venezuela. Caracas.

Arreaza, Vincente Kaikutsé
2002 La Palabra Secreta. In: Revista Nacional de Cultura. Caracas

Arribas, José María
1968 Ascensión al Roraima. In: Venezuela Misionera 30, 349:136-139. Caracas.

Asís, Benedita
2003 Los cantos de mis abuelos, Utamoton eremuk. Cantos tradicionales del pueblo Pemón, Pemon damük eremuk. Caracas.

Austin, John L.
1962 How to do things with words. Oxford.

Azevedo, Stela de Abreu
1995 Aleluia, banco de luz, Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciência Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Baumann, Max Peter
1997 Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika. In: Societé suisse des Américanistes, Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin 61:13-24.

Bauman, Richard
1986 Story, performance, and event, contextual studies of oral narrative. Cambridge.

Béhague, Gerard H.

1991 Reflection on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology. In: Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology. Bruno Nettl, Philip V. Bohlmann (Hgg.). Chicago.

Biord, Horacio

2001 Los Aborigenes de la Región Centro-Norte de Venezuela (1550-1600), Una Ponderación Etnográfica de la Obra José de Oviedo y Baños. Caracas.

Bird, Frederick B.

1980 The Nature and Function of Ritual Forms. A Sociological Discussion. Studies in Religion 9:387-402.

Bispo, Antonio Alexandre

2002 Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens. Stand und Aufgaben der Forschung-Teil 4. Zur Geschichte der Forschung. In: Die Musikkulturen der Indianer Brasilien, Bd. 4. Musices Aptatio, Liber Annuarius/ Jahrbuch 2000/ 2001 des Institutes für hymnologische und musikethnologische Studien e.V. Rüdiger Schumacher (Hg.). Bd. 4:1-419.

Bourdieu, Pierre

1987 Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt.

Bridges, John

1985 Rupununi Mission. The story of Cuthbert Cary-Elwes S.J. Among the Indians of Guiana 1909-1923. London.

Brockhaus, Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden (1996),20. Aufl. Leipzig.

Burnett, Graham D.

2000 Robert Schomburgk in British Guiana. In: Journal of Caribbean Studies 15,1/2:11-37.

Bußmann, Hadmoud

1990 Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart.

Butt, Andrey J.

1960 The Birth of a Religion. The origin of a semi-Christian Religion among the Akawaio. In: Journal of the Royal Anthropological Institute 90:66-106.

Butt Colson, Audrey J.

1971 Hallelujah among the Patamona Indians. In: Antropológica 28:25-58. Caracas.

1973 Inter-Tribal Trade in the Guiana Highlands. In: Antropológica 34:1-70. Caracas.

1983a El desarrollo nacional y los Akawaio y Pemon del Alto Mazaruni. In: América indígena 43,3:445-502. México D.F.

1983b The spatial component in the political structure of the Carib speakers of the Guiana Highlands: Kapon and Pemón. In: Antropológica 59/62:73-124. Caracas.

1985 Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands. In: Antropológica 63/64: 103-149. Caracas.

1994 "God's Folk": The Evangelization of Amerindians in western Guiana and the Enthusiastic Movement of 1765. In: Antropológica 86:3-111. Caracas.

Cármenes, Nicolás de

1991 Misionero en la Gran Sabana. Caracas.

Colchester, Marcus

1981 Ecological Modelling and Indigenous Systems of Resource Use: Some Examples from the Amazon of South Venezuela, In: Antropológica 55:51-72. Caracas.

Cousins, Andrew

1991 La frontera étnica Pemon y el impacto socio-económico de la minería de oro. Instituto Venezolano de Investigación Científica (I.V.I.C.). Caracas.

Coppens, Walter

1988 Los Aborigenes de Venezuela. Instituto Caribe de Antropología y Sociología. Caracas.

Civrieux, Marc de

1992 Watuna. Un Ciclo de creación en el Orinoco. Caracas.

Duck, David

2002 A recording "Äräruia" (Halleluja) from the Macushí in Roraíma. In: Die Musikkulturen der Indianer Brasilien. Musices Aptatio, Liber Annuarius/ Jahrbuch 2000/ 2001 des Institutes für hymnologische und musikethnologische Studien e.V. Bd. 4: 504-512. Siegburg.

Diccionario de la Historia de Venezuela (1997). Caracas.

Elbs-May, Pamela

1980 Die Theodor Herzog Sammlung im Museum für Völkerkunde zu Freiburg im Breisgau. In: Spranz, Bodo (Hg.), Die Freiburger Südamerika-Sammlung Herzog und Koch-Grünberg. Museum für Völkerkunde. Freiburg.

Eham, Markus

1996 Halleluja. In: Lexikon für Theologie und Kirche (1993-2001), Walter Kasper (Hg.), Bd. 4: 1159. Freiburg.

Enciclopedia de la Música en Venezuela, José Peñín, Walter Guido (Hgg.). Caracas.

Fabre, Alain

2005 Diccionario etnolingüistica y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos.

Feld, Steven

1981 Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Pennsylvania.

Fierro, Juvencio

1982 Soy Pemón: Yurö Pemon. Caracas.

Figueroa, Andrés Romero

2000 Morfología verbal del Pemón, Pemon verb morphology. In: Linguistica romanica et indiana, Festschrift für Wolf Dietrich zum 60. Geburtstag. Bruno Stab (Hg.) 551-564. Tübingen.

Figueroa, Federico Brito

1996 La Estructura Economica de Venezuela Colonial. Caracas.

Fischer Lichte, Erika

2004 Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main.

Garcia, Jesús

2007 Cantar y danzar hasta ‘tocar el trono de Dios’. El movimiento religioso del Areruya: origen, contenido, experiencia. In: Venezuela Misionera 627:9-14

Geertz, Clifford

1987 Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur, in: ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main.

Gillin, John

1948 Tribes of the Guianas and the left Amazon Tributaries. In: Handbook of South American Indian 3:799-858.

Goldwasser, Michele

1994-1996 Remembrances of the Warao: the Miracolous Statue of Siparia, Trinidad, Antropológica 84:3-42. Caracas.

Gonzáles Ñáñez, Omar

2000 Relaciones Sintácticas entre Lenguas Arawakas del Nor-oeste Amazonico. In: Historia y Etnicidad en el Noreste Amacónico, Alberta Zucchi, Silvia Vidal (Hgg.). Instituto Venezolano de Investigación Científica (I.V.I.C.). Mérida.

Grimes, Ronald L.

1990 Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice. Essays on Its Theory. Studies in Comparative Religion, Bd. 10. Carolina.

Guilarte, Gisela

1998 Aguinaldo. In: La Música en Venezuela. Caracas.

Gumilla, Joseph

1791 Historia Natural, Civil y Geograficas de las Naciones Situadas en las Riveras del Orinoco. Barcelona.

Guss, David M.

1994 Tejer y cantar. Caracas.

Gutiérrez Salazar, Mariano

1977 Los Pemón, su habitat, su cultura. In: Montalbán 6: 449-550. Caracas.

2001 Los Pemones y su código ético. Caracas.

2002 Cultura Pemón : mitología Pemón, guía mítica de la Gran Sabana. Caracas.

Handelman, Dan

2006 Framing. In: Jens Kreinath, Jan A.M. Snoek und Michael Stausberg (Hgg.), Theorizing Ritual, Vol. 1: Issues, Topics, Approaches, Concepts. Brill.

Heinen, H. Dieter

1972a Residence Rules and Household Cycles in an Warao Subtribe: The Case of the Winikina. In: Antropológica 31:21-86. Caracas.

1972b Economic Factors in Marriage Alliance and Kinship System among the Winikina- Warao. In: Antropológica 32:28-67. Caracas.

1977 Migración y Distancia Cultural entre Cinco Subtribus del Delta del Orinoco. In: Antropológica 46-48:3-44. Caracas.

Heinen, H. Dieter, et al.

1994-1996 El abandono de un ecosistema: el caso de los Morichales del Delta de Orinoco, Antropológica 81: 3-36. Caracas.

Henfrey, Colin

1964 The gentle People, Hutchinson 113:127-131. London.

Hinton, Leanne

1984 Havasupa Songs, a Linguistic Perspective.Tübingen.

Hornbostel, Erich M.

1904 Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft. In: Tonart und Ethos, Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie, Christian Kaden, Erich Stockmann (Hgg.,1986). Leipzig.

1923 Musik der Makuschí, Taulipáng und Yekuaná. In: Theodor Koch-Grünberg, Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, Bd. 3:397-442. Stuttgart.

Hornbostel, Erich Moritz von, Curt Sachs

1914 Systematik der Musikinstrumente. Eine Versuch. In. Zeitschrift für Ethnologie 46:553-90.

Humprey, Caroline, James Laidlaw

2006 Die rituelle Einstellung. In: David J. Kreiger and Andrea Belliger (Hgg.), Ritualtheorien: Ein einführendes Handbuch. 3. Aufl, 133-154. Wiesbaden.

Illius, Bruno

1999 Das Shipibo. Texte, Kontexte, Kommentare. Ein Beitrag zur diskursorientierten Untersuchung einer Montaña-Kultur. Berlin.

Izquierdo, Carlos

2000 Kenkarunyenton. In: Frapos y Helechos, 12-13.

Jakobson, Roman

1960 Concluding statemant: linguistics and poetics. In: Style in language, 350-377. Cambridge.

Kealiinohomoku, Joann Wheeler

1972 “Folk Dance”. In: Folklore and Folklife: an introduction. Richard M. Dorson (Hg.), 381-404. Chicago.

Kersten, Maarten

1988 Indian Dances for Chichikrai. Three Syncretistic Cults among the Pemon-Indians of Venezuela. In: Continuity and Identity in Native America, Essays in Honor of Benedikt Hartmann. Leiden.

Kenswil, Frederick W., A. W. Cott

1940 God maimu. New York.

Kertzer,

1988 Ritual, Politics, and Powers. London.

Keymis, Lawrence

1811 A Relation of the Second Voyage to Guiana. Performed and Written in the Year 1596. London.

Koch, Lars-Christian, Julio Mendívil

2002 "Wenn die Instrumente weinen..." Musikpraxis und -konzeption der "Indígenas" im Amazonas-Tiefland. In: Amazonas Indianer. Stuttgart.

Koch, Lars Christian/Ziegler, Susanne (Hgg.)

2006 Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913), Gravações em cilindros do Brasil (CD) (Historische Klangdokumente/Documentos sonores históricos). Berlin.

Koch-Grünberg, Theodor

1904 Exploración etnográfica de los Ríos Negro, Içana, Aiary y Naupés. In: Anales de la Sociedad Científica Argentina, Tomo LVII, S. 298ff, Buenos Aires.

1909 Zwei Jahre unter den Indianern, Reisen in Nordwet-Brasilien 1903/1905, Bd. 1. Berlin.

1911 Aruak-Sprachen Nordwestbrasiliens und der angrenzenden Gebiete. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 41:33-153. Wien.

1914 Ein Beitrag zur Sprache der Ipuriná - Indianer (Rio Purus, Brasilien). In: Journal de la Société des Américanistas de Paris, Nouvelle série 11:57-96.

1916 Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, Bd. 2. Stuttgart.

1917 Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, Bd. 1. Stuttgart.

1921 Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens. Bd. 2. Stuttgart.

1923 Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Bd. 3. Stuttgart.

1956 Geister am Roroíma. Josefine Huppertz (Hg.). Eisenach.

1962 Anbau und Verarbeitung von Mandiok bei den Indianern Nordwestbrasiliens. In: Südamerika 13,1-2. Buenos Aires.

1967 Die Sintflut - Indianermärchen. In: Südamerika 18,1-2:20-21. Buenos Aires.

Kohl, Karl-Heinz

2000 Das exotische Europa. In: Merkur 54(1):24-35.

Kraus, Michael

2006 Theodor Koch-Grünberg: Phonographische Aufnahmen im nördlichen Amazonas. In: Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913, Lars-Christian Koch, Susanne Ziegler (Hgg.), Berliner Phonogramm-Archiv, Historische Klangdokumente 3:13-26. Berlin.

Lévi-Strauss, Claude

1967 Die Wirksamkeit der Symbole, in: ders. Strukturale Anthropologie, 204-225. Frankfurt/Main.

1971 Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte. Frankfurt/Main.

Levy, Gabriela, C.

2003 Vozes Inscritas: o movimiento de San Miguel entre os Pemon, Venezuela, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Lewy, Matthias

2009a Klänge und Bilder der Tropen: ein Multimedia-Visionär im Urwald. Miradas alemanes hacia América Latina. Ibero-Amerikanisches Institut Berlin und Auswärtiges Amt. http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas_alemanes/Koch-Gruenberg.98.0.html (30.05.2010).

2009b Vom Parishara zum Aguinaldo. Zur Transformation der musikalischen Praxis bei den Pemón (Gran Savanna/ Venezuela). In: Marianne Bröcker (Hg.), Berichte aus dem Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM/ UNESCO). Musik und Gewalt Bd. 19:423-450. Münster.

Lexikon für Theologie und Kirche (1993-2001). 11 Bände. Walter Kasper (Hg.), Freiburg.

Lindig, Wolfgang, Mark Münzel

1992 Die Indianer. Mittel- und Südamerika. Bd. 2. München.

Mader, Elke

1999 Von der realen Magie zum Magischen Realismus. Frankfurt/Main.

Magaña, Edmundo

1992 La gente Pécari, el sacerdote caníbal y otras historias: "Los otros" en el testimonio y la imaginación de las poblaciones selváticas. In: Antropológica 77:3-62. Caracas.

McCoy, James A.

1969 The Bomba and the Aguinaldo of Puerto Rico as they have evolved. Michigan.

McLeod, James R.

1990 Ritual in Corporate Cultural Studies. An Anthropologiacal Approach. Journal of Ritual Studies 4,1:85-97.

Matallana, Baltasar de

1937 La Gran Sabana. Tres años de Misión en los confines de Guayana. In: Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, Bd. 4:11-82.

1939 La Música indígena Taurepán. Caracas.

Mendívil, Julio

2006 Die Tonaufnahmen von Theodor Koch Grünberg und ihre Bedeutung für die Vergleichende Musikwissenschaft. In: Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913, Lars-Christian Koch, Susanne Ziegler (Hgg.), Berliner Phonogramm-Archiv, Historische Klangdokumente 3:27-43. Berlin.

Merriam, Alan P.

1964 The Anthropology of Music. Evanston.

Montero, Ramón

1997 Colección de aguinaldos. Caracas.

Navarro, Carmen und Clodovaldo Hernández (Hgg.)

2009 Pemón. In: Pueblos indígenas de Venezuela. Caracas.

Nettl, Bruno

2005 The Study of Ethnomusicology – Thirty-one Issues and Concepts. 2. Aufl. Chicago.

Ortiz, Fernando

2002 Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar. Advertancia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación. Madrid. Palacios, Mariantonia

2000 Noticias Musicales en los Cronistas de la Venezuela de los Siglos XVI-XVIII. Caracas.

Platvoet, Jan G.

1995 Ritual in Plural and Pluralistic Societies. Instruments for Analysis. In: Jan Platvoet, Karel van der Toorn (Hgg.). Pluralism and Identity. Studies in Ritual Behavier. Studies in the History of Religions 65. Leiden.

Rappaport, Roy A.

1999 Ritual and Religion in the Making of Humanity. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology 110. Cambridge.

Rivero, Dalita et al.

2002 Enfoque de Etnias Indígenas de Venezuela. Ministerio de Salud y Desarollo Social (MSDS). Agencia de Cooperación Alemana (GTZ).

Roth, Walter

1915 An inquiry into the Animism and Folk-Lore of the Guinana Indians, 30th Annual Report, Bureau of American Ethnology, 339-340. Washington.

1921 An introductory study of the arts, crafts, and customs of Guiana Indians, 38th Annual Report, Bureau of American Ethnology (1916-17). 25-745. Washington.

Salazar, Rafael, Lares, Oswaldo

2003 Venezuela, Caribe y Música. Caracas.

Sampaio Silva, Orlando

1991 Notas sobre algunos pueblos indígenas de la frontera amazónica de Brasil en otros países de Sudamérica. In: Ethnohistoria del Amazonas. 117-132. Quito.

Sánchez, P. Domingo

1999 El concepto del tiempo en las etnias caribe de Venezuela. Ponencia presentada en el 50° Congreso Internacional de Americanistas. Warschau.

Sanoja Obediente, Mario, Iraida Vargas Arenas

1999 Orígenes de Venezuela. Regiones Geohistóricas Aborígenes hasta 1500 D.C., Fundacion V Centenario, Caracas.

Sax, William

2006 Agency. In: Jens Kreinath, Jan A.M. Snoek und Michael Stausberg (Hgg.), Theorizing Ritual, Vol. 1: Issues, Topics, Approaches, Concepts. Leiden.

Schomburgk, Robert Hermann

1841a Geographisch - Statistische Beschreibungen von Britisch Guiana. Seine Hilfsquellen und seine Ertragsfähigkeit, der gegenwärtigen und zukünftige Zustand der Kolonie und deren Aussichten. Magdeburg.

1841b Reisen in Guiana und am Orinoko während der Jahre 1835-1839. Nach seinen Berichten und Mittheilungen an die Geographische Gesellschaft in London. Leipzig.

1848 Versuch einer Flora und Fauna von Britisch-Guiana. Leipzig.

Schulz, Jochen

2002 Kulturwandel bei den Pemon-Indianern in Venezuela. Diss. Freiburg.

Seeger, Anthony

1986 Oratory is spoken, myth is told, and song is sung, but they are all music to my ears. In: Joel Sherzer, Greg Urban. Native South American discourse. 59-82. New York.

1987 Why Suy'a Sing. A musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge

1994 Indianer. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Ludwig Fischer (Hg.). Kassel.

Severi, Carlos

2002 Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language. In: Social Anthropology 1,10:23-40.

Sherzer, Joel, Greg Urban

1986 Native South American discourse. New York.

Sherzer, Joel, S.A. Wicks

1982 The intersection of music and language in Kuna discourse. In: Latin American Music Review 3:147-164. Austin.

Sherzer, Joel, Anthony C. Woodbury

1987 Native American discourse. Cambridge.

Simpson, George Gaylord

1940 Los Indios Kamarokotos. In: Revista de Fomento 3,22/25:201-660.

Snoek, Jan A.M.

2006 Defining 'Ritual'. In: Jens Kreinath, Jan A.M. Snoek und Michael Stausberg (Hgg.), Theorizing Ritual, Vol. 1: Issues, Topics, Approaches, Concepts. 3-14. Leiden.

Spittler, Gerd

2002 Globale Waren - Lokale Aneignung. Unabhängigkeit, Widerstand und Aneignung. In: Brigitta Hauser- Schäublin, Ulrich Braukämper (Hgg.), Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen. Berlin.

Spranz, Bodo

1980 Die Freiburger Südamerika-Sammlung Herzog und Koch-Grünberg. Museum für Völkerkunde. Freiburg.

Tambiah, Stanley J.,

1979 A Performative Approach to Ritual. In: Proceedings of the British Academy 65:113-169.

Tedlock, Dennise

1983 The spoken word and the work of interpretation. Philadelphia.

Thomas, David John

1971 Pemon kinship terminology. In: Antropológica 30:3-17. Caracas.

1972 The Indigenous Trade System of Southeast Estado Bolivar, Venezuela. Antropológica 33:3-37. Caracas.

1975 Demografía, parentesco y comercio entre los indios pemón. In: Boletín indigenista venezolano 16,12:79-100. Caracas.

1976a Demografía, parentesco y comercio entre los indios pemón. In: Boletín indigenista venezolano 17,13:73-140.

1976b El movimiento religioso de San Miguel entre los Pemón. In: Antropólogica 43:3-52. Caracas.

1979 Sister's daughter marriage among the Pemon. In: Ethnology18,1:61-70. Pittsburgh.

1983 Los Pemón. In: Walter Coppens (Hg.). Los Aborígenes de Venezuela 2, 29:303-380. Caracas.

Torre de la, Jesús

2008 El Aleluya: Misticismo y profetismo indígena. Unveröffentlichtes Manuskript.

Turza, Jana und Otto

1980 Die Sammlung Theodor Koch-Grünberg im Freiburger Museum für Völkerkunde. In: Spranz, Bodo (Hg.). Die Freiburger Südamerika-Sammlung Herzog und Koch-Grünberg. Museum für Völkerkunde. Freiburg.

Turner, Victor W.

1969 The Ritual Process, Structur and Anti-Structur. Chicago.

Urban, Greg P.

1986 Semiotic functions of macro-parallelism in the Shokleng origin myth. In: Joel Sherzer, Greg Urban (Hgg.). Native South American discourse. 15-57. Berlin.

1991 A discourse-centered approach to culture: native South American myths and rituals. Austin.

Urbina, Luis

1983 Some aspects of the Pemon system of social relationships. In: Antropológica 95/96:183-198. Caracas.

Urbina, Luis, Heinz Dieter Heinen

1982 Ecología, organización social y distribución espacial, estudio de caso de dos poblaciones indígenas. Pemón y Warao. In: Antropológica 57:25-54.Caracas.

Viveiros de Castro, Eduardo

1997 Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. In: Société suisse des Américanistes, Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Bulletin 61:99-114.

Wagner, Erika, Walter Coppens

1981 Novena bibliografía antropológica reciente sobre Venezuela. Antropológica 55:73-84. Caracas.

1982 Décima bibliografía antropológica reciente sobre Venezuela, Antropológica 57:55-64. Caracas.

Wagner, Erika, Mireya Viloria

1994-1996 Décima octava bibliografía antropológica reciente sobre Venezuela, Antropológica 81:67-117. Caracas.

White, Ellen G.

1900 Der große Kampf zwischen Christus und Satan während des christlichen Zeitalters. 8. Aufl. New York.

Wirth, Uwe

2002 Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/ Main.

Zadeh, Lofti A.

1996 Fuzzy Sets. In: Fuzzy Sets, Fuzzy Logic, and Fuzzy Systems. Selected Papers by Lofti. A. Zadeh, George J. Klir & Bo Yuan (Hgg.). Advanzes in Fuzzy Systems. Applications and Theory 6. Singapore.

Zerries, Otto

1964 Aus dem Leben der Taulipáng in Guayana, Filmdokumente aus dem Jahre 1911, Begleitveröffentlichung. Göttingen.

1972 In Memoriam Theodor Koch-Grünberg. In: Tribus 21. Linden-Museum für Völkerkunde. Stuttgart.

Ziegler, Susanne

2006 Zu den Wachswalzen und ihrer Re-Edition. In: Lars Christian Koch, Susanne Ziegler (Hgg.): Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913), Gravações em cilindros do Brasil (CD) (Historische Klangdokumente/ Documentos sonores históricos), Berlin.

Diskographie

Theodor Koch-Grünberg: Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913), Gravações em cilindros do Brasil (CD) (Historische Klangdokumente/ Documentos sonores históricos), Koch, Lars Christian/ Susanne Ziegler (Hg.), Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

Un Solo Pueblo: La música navideña de Un Solo Pueblo, LP 1979, Promus, Caracas.

Filmographie

Aus dem Leben der Taulipáng in Guayana – Filmdokumente aus dem Jahre 1911, Theodor Koch-Grünberg, H. Schmidt, IWF Wissen und Medien gGmbH, Göttingen.

Glossar

aguinaldo pemon	Plural: *aguinaldos pemon*. Von venezolanischer Spielart appropriierte musikalische Praxis, die hauptsächlich im 2/4 Takt gespielt wird. Gesänge entsprechen zum Teil textlich und nach der musikalischen Gestalt *cho'chiman* und *areruya*-Teilgesängen. A.p. werden auch während der katholischen Messe, individuell als Gebetspraxis (*epüremak*) zu jeder Uhrzeit, besonders häufig während der Weihnachtszeit an verschiedenen Plätzen aufgeführt.
Aipiripin	Aus dem Englischen: „I believe in“ (Armellada 2007). Kersten (1988) ist der Ansicht, dass es ein weiterer Ausdruck für „areruya“ ist. Ausdruck für das in den *orekoton*-Ritualen verwendete Holzkreuz (Vgl.: Anhang 2 - TB 108). Name eines *ipukenak* in Amokokupai (Butt 1960).
aiyán	Tanzgesang Armellada (1975a).
airörö	In der Alltagssprache: „Lass uns gehen!“. Im Rahmen von *orekoton*-Ritualen bezeichnet dieser Ausdruck „Das Ende der Welt“ (*airörö pata*).
akono	Engel (Akawaio).
akuamari	Schlaflied für Kinder (Armellada 1975a).
amanawui	Tanzgesang, bei Armellada (1975a): *“amanawik“,* bei Aretz (1991): “*amanahú“*.
Aponok	„Sitz“, in *orekoton*-Ritualen gleiche Bedeutung wie *dapon*, Verwendung bei Thomas (1976, 1983).
apurun	springen, span.: „brincar“, Sprungphase bei den *orekoton*-Ritualen.
araverá	3-saitige Violine (Armellada 1975a)
areruya	Tanzgesangsritual der *orekoton*-Gemeinschaft der Pemón. Wahrscheinlich abgeleitet von: „Halleluja“, bei Aretz (1991): „*aleluya“*.
auchinpa	sich freuen

auka	Licht, Güte, Segnung, auch: Seele, Geist. Name eines bedeutenden Ritualleiters in der Gegend um San Rafael de Kamoirán.
awesewankamatok	leiden
ayuk	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen, auch: "*ayūg"* bei Koch-Grünberg (1923:203), "*ayu"* bei Armellada (1981:203).
ayú-yale	Blätterbündel von ayuk bzw."*ayūg*" (Koch-Grünberg 1923:203).
casabe	eigentlich: *ekö,* aus der Bittermaniok hergestelltes Brot.
chimiding	Wahrscheinlich abgeleitet von Englisch: church meeting, Tanzgesangsritual ähnlich dem *cho'chiman* und *cho'chimuh* laut Thomas (1976:369).
chimitín	Tanzgesangsritual ähnlich dem cho'chiman, Erwähnt bei Aremellada (1975a:645)
cho'chiman	Tanzgesangsritual der orekoton-Gemeinschaft der Pemón. Wahrscheinlich abgeleitet von engl.: *„churchman"*
chochimuh	Tanzgesangsritual ähnlich dem *cho'chiman* laut Thomas (1976:369).
cho'chi	Wahrscheinlich abgeleitet von engl.: „church". Ovales oder rundes Ritualhaus in traditioneller Bauweise (San Rafael de Kamoirán, San Luis de Awarkay) oder angepasst an den Baustil der Missionare (Kavanayén).
cho'chi konekanin	Verantwortlicher für die *cho'chi.*
conuco	Eigentlich: *mua*, Garten, angebaut werden u.a. Bittermaniok, *inek* (Fischgift), Ananas, Bananen und Pfefferschoten
dapon	Die Bank, auch Basis eines Lebewesens, zum Teil auch von Objekten, z. B. die Erde, welche die Yuccapflanze umgibt -*püreri dapon*-, im Rahmen der Vorstellungswelt der *orekoton*, der "Sitz" bzw. der "Thron" eines jeden im Paradies.
dei	Ast, einfacher Tanzstab.
dewa	Faden. In der *orekoton*-Ritualsprache als Ausdruck für die

	Kontaktaufnahme mit der übernatürlichen Welt verwendet.
dzalaúla-yeg	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:203)
edodo	Akawaio, siehe: *kanaíma.*
ekama	sprechen, sagen, in *orekoton*-Ritualen auch: singen, beten.
Elekauá	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:204).
ema	Weg der Toten
emoron	Krankheit, schlafen, träumen
enek	*Plural: eneton,* Jagdtiere und alle mythischen Tiere.
enu	Auge
erek	Hautausschlag, Krankheit, die bei Nichteinhaltung der Jagdregeln auftreten kann.
eremuk	singen*,* bei Armellada (1975): *„eremúk“*. *„Teremutén emboiká sená tepué“* bedeutet: “Er/Sie ging, um einen Gesang zu erfinden“. *„Pennatosán eremutupué“* heisst: „Die Gesänge, die zu den Ahnen/Alten gehören“
erempa	„jemandem ein Lied singen“*,* bei Armellada (1975): *„erembá“*.
ereruma	singen
epürema	beten, singen, *cuatro* spielen, Durchführung von *orekoton*-Ritualen
ereruma	singen
esak	Besitzer, Körper
esenuponte	auswendig lernen
esenu'menga	denken, reflektieren
eserenka	Ein Lied singen. „*Eserenkadok dapón“* nach Armellada (1975a): das „Buch der Musik oder der Gesänge“.
etinipui	erschrecken
ewarewata	Abgleitet von *ware* (Frosch), bezeichnet das Tremolo des Schamanengesanges (Armellada 1975).
incheru	Engel. Name eines *ipukenak,* wahrscheinlich kleinerer Bruder

	von Engran (Queen Mule), nannte sich später -Tarikiran.
iperu	Ritualleiter bei *orekoton*-Ritualen.
ipukenak	Leiter (Vorsänger und Tänzer) bei *orekoton*-Ritualen, muss jedoch kein Prophet sein. Der Ausdruck bedeutet: "Wissender".
inek	Fischgift.
Kaikuse	Jaguar, Spanisch: „tigre“.
kak müna'ta	Himmelstür.
kané kané	Gesangskategorie bei Aretz (1991).
kamaden	Röhrentrompete für den *parishara*-Tanzgesang, bei von Hornbostel (1923:399): „*kamayén*“. Im Makuxí:*„wamai“*.
kanaíma	Bezeichnung von Menschen, die darunter „leiden“, sich in Tiere zu verwandeln, um andere Menschen zu töten, sowie Krankheit und Übel virtuell zu senden.
kanaíma watacha	Wandlung zu *kanaíma.*
kapeyenkumá(x)pe	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen, Liane zur Kontaktaufnahme mit der Welt der Geister (Koch-Grünberg 1923:204).
karáualí	Haarschnur (Koch-Grünberg 1923:204)
karaíla-yeg	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:204).
kareta	Bibel, Buch, Papier
katoi	Tanzgesang (Armellada 1975a)
kawaik	Tabak (Nicotiana tabacum), Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen, auch: *„kaúai“* bei Koch-Grünberg (1923:203).
keyíma taremurú	Magischer Gesang, bei den Kamarakoto: „*woyimá taremú“* (Armellada 1975a).
keyeme	Wasserschlange, Wassergeist, laut Koch-Grünberg (1923:176) der „Vater aller Tiere, Jagdtiere und Vögel.
kewei	Reihenrassel aus der Frucht: *kewei* (Thevetia nereifolia Juss). Wird als Ausdruck für den Tanzstab als Instrument verwendet, bei von Hornbostel (1923:399): „*kewei*“.

koneka	machen, in *orekoton*-Ritualen: transformieren, wandeln.
konok	Regen
kükarawumüy	*w*einen
küse	Bittermaniok (Manihot utilissima)
küse eremuk	Lied des Bittermaniok
kumarak pachi	Vogel und *mawari*, die Ergänzung *pachi* ist die Referenz für das weibliche Geschlecht.
kuali(d)-yale	Bestandteil des Blätterbündels des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:203).
kumi	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen, dient auch zur Transformation in andere Körper, z. B. bei *kanaíma.*
kamayuág	Riesenwespen (Koch-Grünberg 1923:189)
kozōkozo	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:204).
liga	Mundharmonika (Akawaio), der Ausdruck wurde auch für alle „himmlischen Instrumente“ verwendet (Butt 1960:104)
likauá	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:203).
maimu	Wort
mauari	Tanzgesang, bei Armellada (1975a):*„mawari“*.
mayu	Eigentlich: *mayu-pe* ist das traditionelle System der Pemón der gegenseitigen Hilfe. Abgeleitet vom Habitus des Vogels *mayu* (eine Taubenart, Armellada 2007:123).
maikuri	Tapir, auch: *waira*, im *parishara*: *wayura*.
maikok	Plural: *maikoton*, auch: *„maikoi“,* Figueroa (2001:129) definiert sie als Klasse von Geistern, die man sich als "konservative" Menschen vorstellen sollte, welche die neo-venezolanische Kultur ablehnen. Armellada (2007:116) beschreibt sie in seinem Wörterbuch als Fabelwesen, die in den Bergen wohnen und Vögel sind, die sich in Menschen verwandeln. Koch-Grünberg (1923:185) spricht von "Mittelwesen zwischen Menschen und Geistern", da sie "in

	ihrem Äußeren und ihren Lebensgewohnheiten den Menschen sehr ähneln". Meine Informanten stimmen Koch-Grünberg zu und ergänzen, dass sie die Besitzer des Waldes und der Savanne sind.
makoi	der Teufel, das Böse, das Übel
mara'pa	Tanzgesang, bei Armellada (1975a): *„marakpá”.*
maripada	Tanzrock der *parishara*-Tanzkleidung.
marik	Tanzgesang der Schamanen.
mezime	*mezima*-Riesenvogel (Koch-Grünberg 1923:187).
mochimo	Riesenvogel (Armellada 1964:113).
mua	Gartenanbau, siehe: *conuco*.
müre	Kind
murei	Sitzbank des Schamanen.
murua	Tanzgesang, bei Armellada (1975a):“*muruá”*, bei Aretz (1991):”*murüa*”.
(i)mawari	Plural: *mawariton.* Geist/ Geister der Tafelberge.
naunau	Querflöte (Armellada 1975a)
neike	erschrecken
nüko'wamuy	Altpemon (im *parishara*): *nopokowamüy*, Abend werdend.
oare	Tanzgesang.
oareba	Tanzgesang. auch: *warepan.*
örü	Akawaio für: das Schlechte, das Böse, der Teufel, die Sünde, siehe: *makoi.*
Orekok	Plural: *orekoton*, abgeleitet von “Holy Ghost” (Heiliger Geist). O. sind alle Beteiligten an *orekoton*-Ritualen (*areruya*, *cho'chiman*), unabhängig von ihrer Funktion innerhalb des Rituales und des Netzwerkes, dass heisst die *mensajeros* als übernatürliche Agenten, sind genauso dazu zu zählen, wie die Ritualleiter, als menschliche Agenten, und jeder Teilnehmer, der seinen *dapon* erfährt oder im Prozess ist, seinen *dapon* zu erfahren, oder auch nur regelmässig teilnimmt.
parishara	Tanzgesangsritual zur Jagd. Tanzgesang bei Festen, bei Aretz

	(1991): „*parishará“*.
pata	Ort, Dorf, Erde.
pata dewa	Der Faden der Welt.
pata makoi	Die Sünden der Welt.
paune yeg	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:203).
parakua yek	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen. (Koch-Grünberg 1923:203).
Pemón	Mensch, auch: *pemon* geschrieben. Die Schreibweise „Pemón“ steht als Signifikant für die Sprachgruppe. Das kleingeschriebene *pemon* ist das Signifikant für „Mensch“ (vgl.: Kapitel 2.1.).
Penato'san eremutupö	Die Gesänge der Alten, bei Armellada (1975a): „*Penatosán eremutupué“*.
piasan	Schamane.
piato daktai	Mythische Zeit der Ahnen.
piai'ma	Fantastisches übergrosses Wesen.
pokoi	traurig
potori	Gott
puenín	Liedrepertoire der Flöte*„wosekpué“* (Armellada 1975a).
pumüi	Pfefferschoten
(i)pun	Fleisch
rato	Plural: *rataton*, Wassergeist/ Wassergeister.
rato pachi	Wassermutter
ruy	älterer Bruder
sanpura	Rahmentrommel. Bei von Hornbostel (1923:399): „*zamburá*“.
sapara	Gesangskategorie, bei (Aretz 1991): „*sarara*“.
serewarö	Gegenwart
taren	Magische Zauberformeln. Siehe: Armellada 1972a, Koch-Grünberg 1923.
Tarikiran	Funkstation. In indigenen Diskursen verwendeter Ausdruck

	für die Transmission von *areruya* und *cho'chiman*. Name eines verstorbenen *ipukenak* (Incheru). Name der *cho'chi* in Kavanayén.
temai'ya	Pflanze, verwendet im Heilungsritual des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:212).
tepuy	Tafelberg
tolōma-yeg	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:204).
tuponken	bedeutet: „bekleidet“ und wird bis heute als Bezeichnung für alle Nicht-Pemón verwendet.
tuari	Plural: *tuariton*, der Arme, die Armen.
tukuik	Tanzgesangsritual zum Fischfang. Tanzgesang bei Festen, bei Armellada (1975) und Aretz (1991): “*tukui*”, bei Aretz (1991) auch: „*tukuy“*.
tukuik eremuk	Die Tanzgesänge des *tukuik*, bei Armellada (1975a): “*tukui eremúk*”.
(tü)wayi	Instrument. Hierzu zählt auch die menschliche Stimme.
tümaik	Blätterbündel des Schamanen.
tümaiwa pök echi	Ausführung des Heilungsrituals mittels Blätterbündel.
türima	Magischer bzw. virtueller Pfeil zur Entsendung von Krankheiten.
ual(e)kán-yeg	Pflanze und Hilfsgeist des Schamanen (Koch-Grünberg 1923:203).
ual(e)kán-yale	Blätterbündel von *ual(e)kán-yeg* (Koch-Grünberg 1923:203).
umai	Makuxí: Instrument, Kamarakoto: *tüwayi*.
utö	„Komm herunter!“. Beginn der Kontaktaufnahme zwischen *piasan* und überirdischer Welt der *mawariton*.
wakü	gut, schön
wakü pata	das Paradies
waikiníme	Wasserjaguar (Koch-Grünberg 1923:189)
wailalíme	Tapirjaguar (Koch-Grünberg 1923:189)
waira	Tapir, auch: *maikare*, im *parishara* auch: *wayura*.

wamai	Makuxí. Röhrentrompete, Kamarakoto: *kamaden*.
warepan	Tanzgesang, auch: *oareba*.
wey	Licht, Tag, Sonne
weyu	Licht
weyumanin	Erleuchter
wībán	Vogel und „böser Waldgeist“ (Koch-Grünberg 1923:183)
warunka	Aus Bambus gefertigter Tanzstab für den parishara und marik, bei von Hornbostel (1923:399): „*walungá*“, Kamarakoto: „*wayaman“*.
(i)woto	Jagdbeute
wosekpué	Flöte aus Hirschknochen (Armellada 1975a).
woyimá taremú	Magischer Gesang (Armellada 1975a).
woirowok	Vogel, verwendeter Körper von *maikok*.
yakon	Jüngerer Bruder, jüngere Schwester.
yekaton	auch: *dekaton*, Geist bzw. Seele.
yariruka	Frucht einer Lianenart, die an der Reihenrassel *kewei* befestigt wird.
yaukaru	Geist bzw. Seele
(i)yepu	Knochen
yepü	ankommen
(i)yepuru	Herr, Meister
yewan nepö	Herz
yoroko	Im *parishara* die besungene Tanzkrone. In der Alltagssprache: *yaroko*.
Zaulezali	Vater aller Wildschweine. Lautsymbol ist: „*hai“* im Heilungsritual und im *parishara* (Koch-Grünberg 1916, 1923), sein vorheriger Name als Zauberarzt war: Wewe (Koch-Grünberg 1917:157)

Lebenslauf

Der Lebenslauf ist in der online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.