



## “Tranca Ruas schlachtete seine Katze, wollte aber nicht alleine essen ...”

Deixis, Ritualgesänge und die Glaubwürdigkeit  
der Geistverkörperung in der brasilianischen Umbanda

Christian Meyer

**Abstract.** – In the rituals of Brazilian Umbanda invoked spirits, embodied by devotees in trance, speak with the visitors present in the cult house. For the audience, the embodiment creates a difference between the sound-making biological individual of the medium and the social person of the spirit who speaks. In order to understand what the speaking *persona* refers to when using deictical expressions such as “here,” “there,” “I,” or “we,” the interlocutor, therefore, needs contextual knowledge about the spirits. This, as the article argues, is created by ritual chants. Since the devotees draw on them when they try to understand the speaking of the spirits, ritual chants are an important source for the credibility of embodiment practices in the Umbanda. [Brazil, Umbanda, deixis, ritual, chants, pragmatics, embodiment]

**Christian Meyer**, M. A. (1998), Dr. phil. (2003), wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Z. Zt. Leiter eines Forschungsprojekts über “Persuasive Kommunikation bei den Wolof. Das Zusammenspiel sprachlicher und kultureller Aspekte”. – Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Religions-, Politik- und linguistische Ethnologie, Senegal (Wolof), afrobrasilianische Religionen (Umbanda, Candomblé) und vergleichende Ethnologie amerikanischer Indianer. – Publikationen u. a.: “Mahnen, Prahlen, Drohen ...” Rhetorik und politische Organisation amerikanischer Indianer” (Frankfurt 2005).

### Deixis und Deixis am Phantasma

Im Verlauf der meisten kommunikativen Handlungen werden deiktische Ausdrücke verwendet: “Wird etwa, im Rahmen eines Gesprächs, der Ausdruck *ich* verwendet, so lässt sich die damit be-

zeichnete Person nur ermitteln, wenn man weiß, wer der Sprecher der Äußerung ist; entsprechend ist das Wissen darum, wo eine Äußerung gemacht wird, für das richtige Verständnis des Ausdrucks *hier* unabdingbar; und, analog dazu, lässt sich dem Wort *jetzt* eine Bedeutung, besser: Referenz, erst nach Beantwortung der Frage, wann die Äußerung stattgefunden hat, zuweisen” (Sitta 1991: 1). Deiktika sind also diejenigen Ausdrücke im Gespräch, die den Sprecher, Hörer oder Gegenstand der Äußerung im Raum, in der Zeit und in Bezug auf die Handlung (Autor und Gegenstand der Handlung) einordnen. Nur die Partikularität einer Situation macht eine Aussage überhaupt verstehbar: “Die Proposition, die durch einen Satz in einem Kontext ausgesprochen wird, ist eine Funktion von möglichen Welten und jenem Kontext auf Wahrheitswerte. Ein Kontext ist hier eine Gruppe von ... Referenzpunkten ... für Sprecher, Adressaten, Äußerungszeiten und -orte, aufgezeigte Objekte und alles sonst Benötigte. Sätze können deshalb bei verschiedenen Gebrauchsgelegenheiten verschiedene Propositionen ausdrücken” (Levinson 1994: 59f.; Herv. des Autors wurden weggelassen).

Oft aber sehen beide Gesprächspartner die Dinge, auf die sie sich deiktisch beziehen, nicht direkt vor Augen, wie z. B. bei einem Telefongespräch, bei einer Wegbeschreibung oder in fiktiven Erzählungen. Die Hörer müssen sich Ort, Zeitpunkt und

handelnde Person vorstellen. In Wegbeschreibungen beziehen sich Ausdrücke wie “links”, “rechts”, “vorne” und “dort” jeweils auf die relative Position des Gehenden und sind nur aus ihr heraus verständlich. An die Stelle der Wahrnehmung kann die Erinnerung treten, falls Sprecher und Hörer die beschriebenen Orte bereits kennen, oder aber die Vorstellungskraft, falls der Hörer oder beide Interaktanten die örtlichen Gegebenheiten oder die Akteure der Erzählung imaginieren.

Eine solche deiktische Imagination nennt Bühler (1965: 123) “Deixis am Phantasma”. Diese, so Bühler (123) spielt sich “im Bereich der ausgewachsenen Erinnerungen und der konstruktiven Phantasie” ab. Bühler (1965: 124f.) erläutert das Besondere an der Deixis am Phantasma: “Wenn ein Erzähler den Hörer ins Reich des abwesend Erinnerungsbaren oder gar ins Reich der konstruktiven Phantasie führt und ihn dort mit denselben Zeigewörtern traktiert, damit er sehe und höre, was es dort zu sehen und zu hören (und zu tasten, versteht sich, und vielleicht auch einmal zu riechen und zu schmecken) gibt. Nicht mit dem äußeren Auge, Ohr usw., sondern mit dem, was man . . . das innere Auge und Ohr zu nennen pflegt. . . . Der am Phantasma Geführte kann nicht dem Pfeile eines vom Sprecher ausgestreckten Armes und Zeigefingers mit dem Blicke folgen, um das Etwas *dort* zu finden; er kann nicht die räumliche Herkunftsqualität des Stimmklanges ausnützen, um den Ort eines Sprechers zu finden, welcher *hier* sagt; er hört in der geschriebenen Sprache auch nicht den Stimmcharakter eines abwesenden Sprechers, welcher *ich* sagt.” Die Deixis am Phantasma kann also im Idealfall eine imaginäre Welt synästhetisch, in allen Sinnen und fast real erfahrbar machen. Von Deixis am Phantasma wird somit dann gesprochen, wenn die Origo (Ort-, Zeitpunkt-, Agenspositionierung), an dem ein Sprecher sich orientiert, nicht mit der Origo, von der aus er spricht, übereinstimmt. Bühler unterscheidet drei “Hauptfälle” der Deixis am Phantasma.

a) Der Sprecher behält seine Original-Origo bei, wie z. B. in: “Er fuhr nach Rom; *dort* blieb er zwei Tage.”

b) Der Sprecher versetzt seine Origo entsprechend der Bewegung der imaginierten Figur, wie z. B. in: “Er fuhr nach Rom; *hier* blieb er zwei Tage” (beide Bsp. sind angelehnt an Brugmann 1904: 42, zit. in Sitta 1991: 9).

c) Der Sprecher behält zunächst seine Original-Origo bei, vergegenwärtigt sich dann die Origo der imaginierten Figur aber von seiner eigenen Origo aus, wie es z. B. bei der Verwendung des Plusquamperfekts geschieht: “Letzten Monat habe ich mein

altes Auto verkauft; ein neues hatte ich ja schon drei Monate zuvor gekauft.”

In allen drei Fällen handelt es sich um Möglichkeiten der Versetzung von Sprecher und Hörer in eine Vorstellungswelt, in der dann Bewegungen und Orientierungen gedacht und kommuniziert werden können. Während der erste Fall die Distanz zwischen Hörer und Gegenstand wahrt, veranlasst ihn der zweite Fall, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren. Der dritte Fall oszilliert zwischen Distanz und Identifikation.

In fiktiven Erzählungen wird die Ich-Origo im Allgemeinen nicht versetzt. Genau dies geschieht aber in der Umbanda, einer Variante des großen Spektrums synkretistischer Religionen in Brasilien. Denn sie zeichnet sich dadurch aus, dass in ihren Ritualen Gläubige in der Trance Geistwesen verkörpern, die, während sie inkarniert sind, auch mit den Anwesenden sprechen, sich mit ihnen unterhalten, sie segnen, beraten, mit ihnen scherzen, sie anführen und necken. In den Gesprächen verwenden sie deiktische Ausdrücke, die sich an der Origo des Geistwesens orientieren und daher den Hörern nicht “vor Augen liegen”. Die Hörer kennen die Orte nicht, die der Geist als “bei mir zu Hause” beschreibt. Noch nicht einmal das “ich” ist ihnen unmittelbar augenscheinlich, da sich hinter der den Anwesenden in der Regel bekannten Person des Mediums ein fremder Geist verbirgt, der das Bewusstsein des Mediums kontrolliert und “verdeckt”. Durch die Verkörperung entsteht somit ein “Sprung” oder “Bruch”, eine Derridasche *différance* in der Origo des Sprechers.

## Die Umbanda

Zunächst soll kurz die Umbanda vorgestellt werden. Als “Neureligion” ist sie Anfang des 20. Jhs. auf der Basis bereits existierender synkretistischer Religionen aus Bantu-Vorstellungen und dem portugiesischen Populärkatholizismus entstanden. In diese wurden Vorstellungen des Spiritismus sowie später der Yoruba-Traditionen des Candomblé integriert. Die Umbanda-Anhänger berufen sich auf verschiedene Einflüsse aus aller Welt, die sich in Brasilien, einem kulturell wie religiös überaus heterogenen Land, konzentriert haben. Neben der kulturellen Mischung haben weitere, spezifisch brasilianische Bedingungen, wie eine rapide Urbanisierung und Industrialisierung in den 20er und 30er Jahren des 20. Jhs., die Grundlage für die Entstehung und die nachfolgende rasche Verbreitung der Umbanda geschaffen. Zentrales Prinzip der Umbanda ist die Nächstenliebe, deren Aus-

übung es den Verstorbenen ermöglichen soll, ins Paradies (Aruanda, Juremá)<sup>1</sup> aufzusteigen. Das in seinem realen Leben aufgebrauchte Maß an Nächstenliebe bestimmt den Erleuchtungsgrad eines Individuums nach seinem Tod. Damit die Geister der Verstorbenen Nächstenliebe praktizieren können, werden sie von Medien (Gläubigen) in der Trance verkörpert. Die Medien zeigen während der Trance bisweilen besondere Befähigungen, etwa indem sie über Scherben oder glühende Kohlen laufen oder stundenlange eloquente Stegreifreden halten.

Je nach dem Erleuchtungsgrad gliedern sich die Geister unter dem katholischen Gott, der auch mit dem Bantuwort *Zambi* bezeichnet wird, in einer Hierarchie, die, oben beginnend, *Orixás* (Naturgottheiten des Yoruba-Pantheons), *Caboclos* (Indio- und Mestizengeister), *Crianças* (Kindergeister), *Preto-Velhos* (Geister alter Sklaven) und *Povo da Rua* (Volk der Straße: Gauner-, Prostituierten-, Hexen- und Zigeunerinnengeister) umfasst. Weitere Geistwesen sind individuelle Schutzengel (*Guias*) sowie Totengeister.

### Das Problem der Deixis in der Interaktion mit Geistwesen

Vor dem Hintergrund der oben angesprochenen Deixis-Problematik stellen sich nun die folgenden Fragen: Wie können die Anwesenden die in der Konversation mit den Geistern verwendeten deiktischen Ausdrücke verstehen, ohne dass diese jedes Mal expliziert werden? Wenn ein Geistwesen spricht (wenn es deiktische Begriffe wie “ich” oder “wir” verwendet), wie erkennt man, wer das ist, der spricht (da dies ja nicht die körperliche Person des Mediums ist)? Wenn ein Geistwesen “hier” und “dort” sagt, was sehr häufig vorkommt, woher weiß man, worauf sich das bezieht? Wie also wird der durch die Verkörperung entstehende Origo-“Bruch” bzw. -“Sprung” überwunden? Im Folgenden sollen einige Beispiele für diese Problematik angeführt werden.<sup>2</sup> Die Zitate sind, wie in der gesprochenen Sprache üblich, nicht immer grammatikalisch richtig. Im Falle des *Caboclo Sete Estrelas* (Sieben Sterne) kommt eine stark verfremdete und agrammatische Sprechweise v. a. bezüglich

der Aussprache und der Verwendung der grammatischen Person und des Genus hinzu, welche die mangelnden Portugiesischkenntnisse des indianischen Geistes verdeutlichen soll.

- (1) 16. August 1997, *Zé Pelintra* (“Sepp Gernegroß”, wie *Figge* 1973: 27 ihn nennt):

*Lá em cima a gente desce e fica aqui em baixo, tá entendendo? Agora, logo em cima, logo em cima, acima estamos nós, e logo em cima estão os anjos. E mais acima tá o Senhor de Todo Mundo, entendeu? São três cârnadas, entendeu? Se a senhora acredita, com o lado de lá, de lá de cima é o Deus de vocês. E ele . . ., pede a ele e a gente vem. Ou pede a nós que a gente chega. E a gente vai lá e bota eles pra fora.*

Von da oben steigen wir herab und bleiben hier unten, klar? Nun, gleich darüber, gleich darüber, darüber sind wir, und gleich darüber sind die Engel. Und weiter darüber ist der Herr der ganzen Welt, klar? Es sind drei Schichten, verstehst Du? Wenn Sie glauben, mit der anderen Seite, dort oben ist Euer Gott. Und er . . ., bitten Sie ihn und wir kommen. Oder bitten Sie uns, dass wir kommen. Und wir gehen dorthin und werfen sie hinaus.

Einer der Geister der Unterwelt (“Volk der Straße”), *Zé Pelintra*, erklärt hier die Kosmologie der *Umbanda*. Er spricht zum einen in räumlichen Deiktika (“da oben”, “hier unten”, “darüber”, “da”, “dort”, “dorthin”), wobei die Origo der Ort und Zeitpunkt seiner Anwesenheit und Verkörperung im Medium ist. Er erzeugt hier einen imaginären dreischichtigen Raum, der von göttlichen und geistigen Wesen bevölkert ist. Zum anderen spricht er in personalen Deiktika, insbesondere von “wir”, ohne jedoch zu erklären, wer genau damit gemeint ist. Woher wissen die Anwesenden, wer diese Schichten bevölkert und wie die Charaktere sich jeweils gestalten?

- (2) 17. Mai 1997, *Irajá*, Rio de Janeiro, *Tranca Ruas*:

*Toda hora, todo dia, todos minutos. Eu e meus capangueiros, eu e meus falangeiros, eu e minhas companheiras, eu e meu povo lá em cima. Tudo nessa terra sempre guardando vocês, na paz, amor e harmonia, na luz do Pai Divino, axé!*

Zu jeder Stunde, an jedem Tag, in jeder Minute. Ich und meine Gefolgsleute, ich und meine Truppe, ich und meine Gefährtinnen, ich und meine Leute dort oben. Alles in dieser Welt ist immer dabei, auf Euch aufzupassen, in Frieden, Liebe und Harmonie, im Licht des göttlichen Vaters, *axé!*

1 Der Begriff “Aruanda” geht offensichtlich auf den Einschiffhafen Luanda zurück (vgl. *Cacciatore* 1977: 52; *Lopes* 1997: 35); zu “Juremá” s. u.

2 Die im Text genannten Beispiele wurden bei einer achtmonatigen vom DAAD finanzierten Feldforschung in Rio de Janeiro im Jahr 1997 aufgenommen. Adressaten der Äußerungen waren anwesende, im jeweiligen Kulthaus initiierte Gläubige.

*Axé* bedeutet in den afrobrasilianischen Religionen Lebenskraft oder Segen. Ein anderer Exú-Geist, *Tranca Ruas* (Straßensperrler), spricht hier von "sich" und "seinen Leuten." Wenn man das Geistwesensystem der Umbanda nicht kennt, kann man diese Aussage nicht verstehen. Wer ist das "ich", das hier spricht? Wer sind seine Leute, seine Gefolgsleute, seine Truppe, seine Gefährtinnen?

(3) 23. April 1997, Santa Tereza, Rio de Janeiro, Caboclo Sete Estrelas:

*Na nossa terra, na nossa Jurema tem muita mironga. ... Então chegou eu, diz eu, minha, minha pai, diz eu: minha pai, você foi a única boca que acertou, hoje faz três anos que eu tô na sua terra. Eu diz: o moço, eu diz: eu sei quantos anos foi, não é mesmo?*

In unserer Welt, in unserem Jurema gibt es viel Gezänk. ... Also ist (ich) gekommen, und sagt, meine, meine Vater, sagt ich: meine Vater, Du warst der einzige Mund, der das Richtige getroffen (gesagt) hat, heute sind es drei Jahre, dass ich in Deinem Land bin. Ich sagt: Junge, sagt ich: ich weiß, wie viele Jahre es war, nicht wahr?

Der Caboclo Sete Estrelas, der hier beweist, dass er als Indio nur rudimentär Portugiesisch spricht, unterscheidet zwischen seiner Welt und der Welt der Adressaten. Ferner spricht er von seinem Vater und dessen Land. Wie können sich die Anwesenden etwas unter diesen unterschiedlichen Welten vorstellen?

Temporaldeixis wird in den Konversationen mit Umbanda-Geistwesen in der Regel nicht zum Problem, da Zeit in der Umbanda vermutlich als universell angesehen wird (s. Bsp. 2). Ob die Zeit nach Auffassung der Umbandisten im Diesseits und im Jenseits tatsächlich gleich schnell vergeht, ist jedoch unklar. Wie dem auch sei, deiktische Zeitversetzungen werden grundsätzlich selten vorgenommen. Raum- und Personaldeixis sind, wie sich gezeigt hat, jedoch durchaus problematisch, und sie werden sehr oft verwendet, um die Differenz zwischen der Sprechenden Person und der verkörpernden Person, der Geist- und der Menschekategorie sowie dem Diesseits und dem Jenseits diskursiv zu etablieren.

Die Personaldeixis hängt somit vom Wissen ab, das die Anwesenden darüber besitzen, a) ob es ein Geistwesen oder das Mediums ist, das spricht, und b) falls es ein Geistwesen ist, was dessen Aussehen, Charakter und lebensgeschichtlicher Hintergrund sind.

a) Um für die Anwesenden klar kenntlich zu machen, wann die Person, der Agens des jewei-

ligen Mediums vom gläubigen Umbanda-Adepten oder -Priester zum Geistwesen wechselt, d. h. wann ein fremder Geist in den Körper eines Mediums hinein- bzw. wieder aus ihm herausfährt, wird dieser Zeitpunkt im Ritualverlauf (der Liturgie) genau markiert. Das Geistwesen wird in Ritualgesängen gerufen und manifestiert sich nach einiger Zeit im Medium. Für die Anwesenden ist durch die konvulsiven Bewegungen, die das Medium vollführt, während es in Trance fällt, klar erkenntlich, wann ein Geist ein- und wieder austritt. Der liminale Moment ist deutlich erkennbar. Die verschiedenen Geistkategorien haben hierbei unterschiedliche Angewohnheiten, in das Medium einzudringen: Orixás steigen von oben in den Kopf, Caboclos kommen heftig und direkt von vorne, Kinder kriechen die Beine hoch. Exús kommen von verschiedenen Richtungen, mal von unten, mal von der Seite, immer etwas unvorhergesehen. Diesen Zeitpunkt der Inkarnation behalten die Anwesenden im Kopf, um zu wissen, wer es jeweils ist, der spricht.

Auch die spezifischen Sprechgewohnheiten der einzelnen Geister weisen darauf hin, ob es sich um ein Geistwesen oder um die Person des gläubigen Mediums handelt, das spricht. Den Rahmen jedoch, der dazu führt, dass die Anwesenden jederzeit darüber informiert sind, dass ein Geist präsent ist und welcher es ist, erschafft weniger die formalisierte Redeweise der Geister als vielmehr die Sprechsituation innerhalb der Liturgie des Umbanda-Rituals. Irvine (1982: 252) hat den Ritualkontext mit dem rituellen Sprechen korreliert und folgende Beziehung festgestellt:

There is an inverse relationship between the symbolic forms [das rituelle Sprechen] and their setting [der rituelle Kontext], such that if the one is marked or special, the other may be unmarked or ordinary. "Ritual," that is to say some special, conventional organization of behavioural sequences, is most required in just those cases where spirits use the speech of everyday life. Where spirits use a different code, a ritual context does not seem to be required, although it may occur.

In der Umbanda ist das rituelle Sprechen nicht wie in vielen Ritualen "formal, formulaic, and parallelistic" (Fox 1988: 12, so z. B. bei den Pfingstlern Goodman 1994: 49), sondern es erweist sich als sehr kreativ und spontan, und der verkörperte Geist hat viel Spielraum für individuelle Ideen. Das rituelle Sprechen ist nur insofern formalisiert, als es den Geistern (bzw. den Medien in der Geistverkörperung) gelingen muss, über Stunden hinweg immer den gleichen Charakter darzustellen und bei

den Anwesenden das gleiche Rollenverhalten zu produzieren. Doch ist es, im Gegensatz zum Sprechen der “inspirierten” Quaker (Bauman 1983), unterscheidbar von dem alltäglichen Sprechen: Es existieren einprägsame Charakteristika des spezifischen Sprechens der Geister. Die Information, dass es ein Geist aus dem Jenseits ist, der spricht, erhalten die Anwesenden in der Umbanda z. B. durch eine verfremdete Sprechweise und Lexik.

(b) Bislang ist aber noch nicht klar geworden, woher die anwesenden Gläubigen Informationen über, wie bereits angesprochen, Aussehen, Charakter und Lebensgeschichte der Geistwesen erhalten. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass das zum Verständnis des “Sprechens der Geister” notwendige Kontextwissen vor allem durch die Ritualgesänge der Umbanda transportiert wird (vgl. auch Brazeal 2003: 648).

### Ritualgesänge der Umbanda

Nicht nur zum Rufen und Verabschieden der Geistwesen sind in den Ritualen der Umbanda Lieder und Gesänge von großer Bedeutung, denn sie übertragen, so die Auffassung der Umbandisten, zusammen mit der Anwesenheit und Berührung der Geister und den *pontos riscados* (kabbalistischen Zeichen) zudem Vibrationen, die zur Heilung oder zum Eintritt in die Trance notwendig sind. Ethnologische Forschungen bestätigen, dass in vielen Religionen zur Induktion der Trance Trommelschläge und -rhythmen sowie Gesänge verwendet werden (vgl. z. B. Rouget 1985; Lapassade 1990: 24–26).

Während der gesamten Rituale der Umbanda wird fast ununterbrochen gesungen. Das gemeinsame Singen hat eine stark suggestive Wirkung und unterstützt das Gemeinschafts- und Glaubensgefühl der Anwesenden, es ist “eine Form der milden Magie” (Henry 1988: 64). Das Wissen der Gläubigen über die Geistwesen ist stark von den Texten der Umbanda-Lieder geprägt und die Zuschauer können häufig Dutzende der Liedtexte aus dem Gedächtnis singen. Selbst die jüngsten Besucher kennen schon die meisten der Lieder mit sechs bis zehn Jahren auswendig. In der Forschungsliteratur zur Umbanda wurde bisher wenig über die Bedeutung der Lieder gesagt. Gabriel (1985: 209–214) erwähnt sie als Mittel zur Weitergabe von Kultwissen, als Mittel um “die Stimmung anzuheizen” und als Füllsel zwischen den eigentlich bedeutsamen Passagen. Hinzu komme, dass mit den Texten Fragen beantwortet werden oder Symbolisierungen kommentiert würden, wenn zum Beispiel ein Caboclo- oder Exú-Geist eine Flasche zerbre-

che und dabei singe: “Ich zerbreche keine Flaschen, ich zerbreche bösen Zauber” (Gabriel 1985: 211).

Ferretti (1994a, 1994b) wertet sie als wichtiges Medium zur Beschreibung der Geistcharaktere und zur Konstruktion von Bildern über sie. Sie enthüllen die Werte, die mit diesen assoziiert und über sie transportiert werden. In der Mina-Religion von São Luís do Maranhão werden Caboclos als “sehr alte” “menschliche oder menschenähnliche” Wesen “adeligen Ursprungs” dargestellt, die “an verschiedenen Orten” “an der Küste oder in den Dünen” wohnten und bereits viele “Katastrophen” und “Unglücke” “überstanden” hätten. Es seien “kriegerische”, “mutige” Wesen, die auf die Erde kämen, um den Menschen zu “helfen” und “beizustehen”, “böse Zauber zu bekämpfen” oder Botschaften “des Vaters” oder des “Türkenkönigs” zu überbringen. Sie führt diese Gedanken jedoch nicht weiter aus.

Megenney (1989) fand in seiner Analyse von Umbanda- und Candomblé-Liedtexten heraus, dass in diesen in beiden Fällen Wörter westafrikanischen Ursprungs dominieren. Für Brazeal (2003) sind die Caboclo-Ritualgesänge des Candomblé die Möglichkeit, Erfahrungen aus der brasilianischen Vergangenheit in die afrobrasilianischen Traditionen zu integrieren, eine Geographie mystischer Orte (wie Juremá, Aruanda, Rom, Ungarn, China) zu entwerfen und so zu einer einheitlichen Sicht auf die brasilianische Realität zu gelangen. Nicht zuletzt hätten sie auch eine dezidiert jüdische Funktion, etwa wenn sie die Anwesenden zum Schnaps- oder Biertrinken animieren (Brazeal 2003: 645).

Die Lieder werden aufgeteilt in Eröffnungslieder (*pontos de abertura*), die am Anfang des Rituals gesungen werden, Lieder für die einzelnen Geister (*pontos para as entidades*), die während ihrer Anwesenheit intoniert werden, und Schlusslieder (*pontos de encerramento*), die zur Beschließung des Rituals gesungen werden. Bei den Liedern für die jeweiligen Geister unterscheidet man zwischen Liedern zur Ankunft (*pontos de chegada*), die gesungen werden, um die Geistwesen zu rufen, aber auch während sie bereits da sind, und Liedern zum Aufstieg (*pontos de subida*), die angestimmt werden, um die Geister zum Verlassen ihrer Medien zu bewegen (für eine Auflistung von Liedern siehe *3000 Pontos* 1974). Zudem gibt es Lieder, die während der Verkörperung die Tänze und Handlungen der Geistwesen kommentieren oder ihre Einstellungen gegenüber den Anwesenden oder anderen Geistwesen z. T. in spöttischer Weise zum Ausdruck bringen. Ich werde mich auf einige Lieder für die einzelnen Geistwesen beschränken, da

ich die Bilder zeigen möchte, die sie über den Charakter, die Herkunft und das Aussehen der Geister vermitteln.

#### Lieder für Caboclos

(4) *Ô Jureminha,  
Urubatão está chamando,  
na sua mata virgem,  
uma coral piou.  
Ôi firma ponto Jurema,  
Rainha do Juremá.  
Ela é Cabocla filha de Tupinambá.*

Oh kleine Jurema,  
Urubatão ruft,  
in seinem jungfräulichen Wald,  
wo eine Korallenschlange fiepte.  
Hallo, sing das Lied Jurema,  
Königin des Juremá.  
Sie ist Cabocla, Tochter der Tupinambá.

(5) *Uma estrela cor de prata,  
brilhando anunciou.  
Era um caboclo que chegava.  
Vinha a mando de Nosso Senhor,  
ele é Caboclo, ele é Flecheiro,  
ele é caçador,  
ele é Caboclo Boiadeiro,  
ele é laçador.*

Ein silberfarbener Stern  
kündigte leuchtend an.  
Es war ein Caboclo, der da kam.  
Er kam im Auftrag Unseres Herrn,  
er ist Caboclo, er ist Bogenschütze,  
er ist Jäger,  
er ist Caboclo Ochsentreiber,  
er ist Lassowerfer.

In Lied (4) kommen bereits einige wichtige Motive vor: Jurema ist ein weit verbreiteter Name für weibliche Caboclos. Als Bezeichnung der Frucht des Jurema-Baumes (*juremeira*) und eines aus dieser hergestellten Getränkes evoziert er die Welt der Indios sowie die Reinheit der Natur. Mit dem Begriff *jurema* wird auch "Unberührtheit", ein Motiv, das in der dritten Zeile bezüglich des (im Original) jungfräulichen "Ur"-waldes wieder auftaucht, und "Ursprünglichkeit" im Sinne von "Nicht-Degeneriertheit" assoziiert (vgl. auch Mota 1976). Das Wort Juremá (männlich und auf der letzten Silbe betont) bezeichnet den Ort (das Dorf), an dem die Caboclos im Jenseits wohnen. Im brasilianischen Bundesstaat São Paulo existiert tatsächlich eine Stadt namens Jurema.<sup>3</sup> Das Motiv der fiependen Korallenschlange verstärkt das Bild der unbe-

rührten, reinen Natur, mit dem Caboclos verbunden werden. Ein verbreiteter Caboclo-Name ist "Korallenschlange" (*cobra coral*). Der Name Urubatão ist aufgrund der Vorsilbe *uru-* für Brasilianer unverkennbar indianischen Ursprungs, gleichzeitig evoziert er das Wort *urubú*, das "Geier" bedeutet. Das Suffix *-ão* ist das portugiesische Augmentativ (Vergrößerungsform) und erweckt Assoziationen mit Stärke und Mächtigkeit. Die Tupinambá, als letztes Motiv des Liedes (4), sind die größte indianische ethnische Gruppe Brasiliens. Bisweilen werden sie auch personalisiert als Eigennamen von Geistwesen (Caboclo Tupinambá) verwendet.

In Lied (5) taucht gleich zu Anfang der Stern als wichtiges Symbol der Caboclos auf. Es wird sehr häufig in den *pontos riscados* (den gemalten "kabbalistischen Zeichen") als Erkennungszeichen für die Caboclo-Geister verwandt. Gleichzeitig erinnert es an die christliche Weihnachtsgeschichte, in der ein Stern die Geburt Jesu ankündigt. Das starke Leuchten des Sterns evoziert die Lichtmetapher: Das Leuchten des Sterns ist, so könnte man sagen, auch das Leuchten des Caboclos. Auch der Caboclo in Lied (5) kommt in Gottes Auftrag auf die Erde.

Der rhythmischere zweite Teil des Liedes ist stark anaphorisch, ein Umstand der zur Akzeleration des Liedes und zur Wirkungssteigerung führt. In ihm werden die verschiedenen Erscheinungsformen des Caboclos aufgezählt. An dieser Liedstelle führen inkorporierte Caboclos meist Jagd-, Bogenschuss- und Ochsentreibszenen theatral auf, indem sie das charakteristische Geschehen auf einige typische Bewegungen reduziert wiedergeben. Die Bewegungen des Lassowerfers werden von Caboclos auch zur Heilung oder zur Induktion der Trance bei anderen Medien eingesetzt. Sind diese mit dem Lasso "eingefangen", so verkörpern sie nun selbst einen Caboclo.

Aufführungen dieser Art vermitteln den Eindruck, dass es genau die besungene Welt ist, in der die Caboclo-Geister der Vorstellung zufolge als reale Personen gelebt haben und die sie nun bei jeder Verkörperung durch Handlungen und Worte wieder neu erschaffen und zum Kontext und Fundus ihrer Heilung und Segnung werden lassen.

#### Lieder für Alte Schwarze

(6) *Feitiço, mandinga, quebranto,  
só ele sabe rezar.*

<sup>3</sup> Die Beliebtheit und positiven Konnotationen des Wortes *jurema* hat sich ein brasilianischer Gemüsekonservenfabrikant zunutze gemacht und seine Marke nach ihr benannt.

*Sua benguela e seu cachimbo  
servem para trabalhar.  
Pai Cipriano das almas  
é um velho mandingueiro.  
Quando chega na Umbanda  
encruza todo o terreiro.  
Ele é velho rezador,  
com seu patuá de valia,  
por Deus e Nossa Senhora,  
nos tira da agonia.*

Fetisch, Amulett, Zerschneiden,  
nur er weiß zu beten.  
Sein Stock und seine Pfeife  
dienen der Arbeit.  
Vater Zyprianus der Seelen  
ist ein alter [erfahrener] Zauberer.  
Wenn er in die Umbanda kommt,  
durchkreuzt er das ganze Terreiro.  
Er ist ein alter [erfahrener] Beter,  
mit seinem mächtigen Amulett,  
damit Gott und Unsere Liebe Frau  
uns von der Agonie befreien.

(7) *Quando as almas choram,  
nos pés do Cruzeiro,  
Pai Fulgêncio de Luanda  
se lembra do cativo.  
Bom velhinho foi escravo,  
só trabalhava para o senhor.  
Hoje em dia nos terreiros,  
alivia a nossa dor.*

Wenn die Seelen weinen,  
am Fuß des Kreuzes,  
Vater Fulgentius aus Luanda  
erinnert sich an die Knechtschaft.  
Der gute Alte war Sklave,  
er arbeitete nur für seinen Herrn.  
Heutzutage in den Terreiros  
lindert er unseren Schmerz.

In den Liedern für die “Alten Schwarzen” wird eine andere, ruhigere und zum Teil schmerzvollere Atmosphäre vermittelt. Lied (6) beginnt mit einigen Motiven, die Schwarzen, Afrikanern, *mandingueiros* (Hexern) zugesprochen werden: die Beherrschung von Fetischen und Amuletten (die auf Brasilianisch *mandingas* genannt werden, was auf das Ethnonym *mandingka* zurückgeht). Das Wort *quebranto* ist mehrdeutig: es kann sich auf die Fähigkeit des Alten Schwarzen beziehen, die Zauberei anderer zu brechen; gleichzeitig bezeichnet es aber auch seine eigene Gebrechlichkeit und Gebrochenheit. Nur der Alte Schwarze weiß (aufgrund seines afrikanischen Wissens), mit seinen mächtigen Amuletten zu beten, das heißt, sie zu manipulieren. Wichtigste Erkennungsmerkmale des Alten Schwarzen sind Stock und Pfeife, die das hohe

Alter des Geistes betonen. Sie dienen aber nicht nur dazu, ihn zu erkennen, sondern er verwendet sie als die ihm bekannten und zugehörigen Gegenstände (und Kulturmerkmale) auch zum “Arbeiten”, das heißt, zum Heilen und Segnen.

Die Alten Schwarzen werden auch als die “Seelen” bezeichnet. Im Brasilianischen evoziert das Wort *alma* (Seele) “Großzügigkeit” und “ein Herz haben”, und auch das Motiv der “guten Seele” existiert (Ferreira Buarque de Holanda 1986: 88). Wenn, so erzählt uns das Lied, sich einer dieser erfahrenen Zauberer und Beter in einem Kulthaus verkörpert, so zieht er mit seinen ersten Schritten zuerst ein imaginäres Kreuz durch das Haus, das Symbol des Christentums (und des Leidens Jesu). Er gibt ihm damit durch Referenz auf die mächtige Institution der katholischen Kirche eine höhere Weihe, gleichzeitig ist das Kreuz aber auch sein eigenes Symbol (und das seines Leidens); es kommt in den meisten *pontos riscados* der Alten Schwarzen vor. Das Beten des Alten Schwarzen stellt Kontakt her zu Gott und der Jungfrau Maria und hilft den Gläubigen, Trost und Hoffnung zu verspüren. In Lied (7) wird die Vergangenheit des Alten Schwarzen als Sklave aufgegriffen: Vater Fulgentius aus Luanda erinnert sich an seine eigene Knechtschaft und sein eigenes Leid, wenn er am Fuß des christlichen Kreuzes weint. Die letzten beiden Zeilen bringen eine Wendung: Der Alte Schwarze hat trotz (oder gerade wegen) seines eigenen Leides die Kraft, den Schmerz der in den Kultstätten Trost- und Heilung suchenden Besucher zu lindern.

#### Lieder für Crianças

(8) *Eu pedi a Oxalá  
pra mandar as criancinhas,  
pra vir na banda,  
brincar e trabalhar.  
Tem cocada,  
tem guaraná.  
Ô crianças  
venham me ajudar.*

Ich bat Oxalá,  
die Kinderlein zu schicken,  
zu uns in den Terreiro zu kommen,  
zum Spiel und zur Arbeit.  
Es gibt Kokoskuchen,  
es gibt Limonade.  
Oh Kinder,  
kommt und helft mir.

(9) *Papai me mande um balão,  
com todas as crianças que tem lá no céu,*

*tem doce papai, tem doce mamãe,  
tem doce, lá no jardim.*

Papa, schicken Sie mir einen Ballon,  
mit all den Kindern, die es dort im Himmel gibt,  
es gibt Süßigkeiten, Papa, es gibt Süßigkeiten, Mama,  
es gibt Süßigkeiten dort im Garten.

Oxalá, der mit Jesus synkretisierte Gott der Schöpfung, wird als reinsten und höchster Gott, meist als Anführer der Phalanx der Crianças (Kindergeister) angesehen. Das Diminutiv *criancinhas* (Kinderchen) im Lied verstärkt das Bild der Unschuld und Reinheit der Kindergeister. Ihr Spielen während der Verkörperung in den Terreiros wird bereits als Segnung empfunden. Das Spiel wird als ihre Weise zu arbeiten, eine kindliche, spielerische und mühelose Art der Arbeit, angesehen. Als Spiel vermittelt die Arbeit auf diese Weise auch Freude und Heiterkeit, die Befreiung von Angst und eine Leichtigkeit, welche die Mühen und die Arbeit der Sänger und Zuhörer des Liedes vergessen macht. Wichtigste Attribute der Crianças sind Spielsachen sowie Kuchen und Limonade. Sie können für die Süße des Lebens stehen, die auch mit der Kindheit insgesamt verbunden wird. In (9) bilden sie das Thema des Liedes. Das Lied zeigt die gängige Praxis in Brasilien, dass Kinder im Allgemeinen die Höflichkeitsform (Sie) gegenüber ihren Eltern verwenden. Auch die affektiven familiären Beziehungen von Kindern zu ihren Eltern (Papa, Mama) werden thematisiert. Am Schluss dieses Liedes wird der Aufenthaltsort der Crianças auf Erden erwähnt: Der Garten. Dort werden ihnen auch Opfergaben dargebracht. Die Verbindung des Aufenthaltsortes der Kindergeister zum "Kindergarten" (*jardim de infância*) ist unverkennbar.

#### Lieder für das Straßenvolk

(10) *Tranca Ruas matou seu gato,  
mas não quis comer sozinho.  
Chamou seus camaradas  
e dividiu em pedaçinhos.  
Logo chegou Seu Lúcifer  
com a Pomba Gira que é Exú Mulher.*

Tranca Ruas schlachtete seine Katze,  
aber wollte nicht alleine essen.  
Er rief seine Kameraden  
und teilte die Katze in Stückchen.  
Da kam Herr Luzifer  
mit der Pomba Gira, dem weiblichen Exú.

(11) *Ele não foi batizado,  
não buscou a salvação,*

*mas ele é quem vence demanda,  
saravá Exú Pagão.*

Er war nicht getauft,  
suchte nicht die Erlösung,  
aber er ist's, der böse Zauber besiegt,  
sei begrüßt, Exú Heide!

(12) *A porta do inferno estremeceu,  
veio todo mundo para ver quem é,  
ouveu-se gargalhada na encruza,  
era Seu Caveira com a mulher de Lúcifer.*

Die Tür zur Hölle erbebte,  
alle kamen, um zu sehen, wer es ist,  
man hörte Gelächter an der Kreuzung,  
es war Herr Totenkopf mit der Frau Luzifers.

(13) *Exú da Meia-Noite,  
Exú da madrugada,  
salve o povo da quimbanda,  
sem Exú não se faz nada.*

Exú der Mitternacht,  
Exú des Morgengrauens,  
gegrüßt sei das Volk der Quimbanda,  
ohne Exú geht gar nichts.

Das erste Lied vermittelt in humorvoller Weise die Andersartigkeit und Unkonventionalität der Exús: Der Exú Tranca Ruas tötet seine eigene Katze (er geht keine festen Bindungen ein und ist selbst bei einer näheren Beziehung zu ihm noch unberechenbar) und isst sie (in Brasilien wird kein Katzenfleisch gegessen). Zum Essen ruft er seine Kameraden und teilt mit ihnen sein Mahl, was die Solidarität und Sozialität der Exús untereinander betont. Seine Gäste sind der Teufel (Luzifer) und der weibliche Exú, Pomba Gira.

In Lied (11) wird betont, dass die Exús nicht christlich sind, aber gerade deswegen große magische Fähigkeiten besitzen. Lied (12) erwähnt die Hölle als den Wohnort der Exús (das "Volk der Straße" wird in einem anderen Lied auch als "Volk der Hölle" bezeichnet) und die Kreuzung als ihren Aufenthaltsort im Diesseits. Dorthin begibt sich der Exú im Lied unverzüglich, um sein Erkennungsmerkmal, das Gelächter, hören zu lassen (eigentlich "Lachsälven", port. *gargalhada*). Der Herr der Toten (Seu Caveira) ist mit der Frau von Luzifer auf die Erde gekommen. Man kann ahnen, dass er den Teufel mit dessen Frau betrügt. Auch hier zeigen sich die Exús amoralisch.

In Lied (13) wird die Zeitordnung des Straßenvolkes thematisiert: Die Exús sind von Mitternacht bis zum Morgengrauen aktiv, also genau dann, wenn die Mehrzahl der städtischen Brasilianer und Umbandisten schläft und außer Hauses Angst hat,

weil sie dort Verbrecher und Prostituierte befürchtet, eben jenes “Volk der Straße”, das sich nach Meinung der Umbandisten nach seinem Tod in Exús verwandelt. In der dritten Zeile wird das Straßenvolk auch als “Quimbanda-Volk”, das heißt, als Volk der schwarzen Magie bezeichnet. Als die Domäne der Exús gilt die Magie, dies wird durch ihre Einordnung als Heiden unterstrichen. Der letzte Satz betont noch einmal die Wichtigkeit der Exús für das Umbanda-Ritual und das Leben der Gläubigen. In der Liturgie des Rituals muss den Exús immer zu Anfang gehuldigt werden, da sie ansonsten Unordnung stiften könnten. Für das Leben der Gläubigen sind sie außerdem wichtig, da sie in amourösen, administrativen und finanziellen Angelegenheiten “Wege” zu “öffnen” und zu “versperren” vermögen (daher der Name Exú Straßensperrer in Lied [10]). Dieser Ausdruck kann fast als ein Euphemismus bezeichnet werden angesichts der Aufgaben, die den Gläubigen seitens der Exús gestellt werden.<sup>4</sup>

Die unverblühte Andersartigkeit der Exús in den Liedern erweckt bei den Anwesenden oft Heiterkeit, auf ihren Festen wird immer viel gelacht. Dennoch ist dem Volk der Straße nicht zu trauen: Der Besucher weiß nie, ob die Exús, während er mit ihnen lacht, nicht vielleicht über ihn lachen, da sie sich bereits eine neue Schandtat zu seinem Schaden ausgedacht haben.

### Lieder für Orixás

Für jeden der Orixás gibt es unzählige Lieder. Ich möchte eines der Lieder, das dem Kriegs- und Eisengott Ogum gewidmet ist, exemplarisch analysieren (zur Bedeutung Ogums in Afrika und im weiteren Afro-Amerika s. Barnes 1989).

(14) *Ogum quando vem lá de Aruanda,  
traz uma espada  
e uma lança na mão.  
Ogum é um cavaleiro,  
venceu a guerra  
e matou o dragão.  
Ele é São Jorge Guerreiro,  
Guerreiro na Humaitá.  
No terreiro de Umbanda  
vem seus filhos, saravá, Ogum iê.*

Wenn Ogum von dort aus Aruanda kommt,  
trägt er ein Schwert

<sup>4</sup> So befahl eine Pomba Gira in einem berichteten Falle einem Besucher einer Kultstätte in Rio de Janeiro, den Ehemann einer Umbandistin zu ermorden (vgl. Contins e Goldman 1984).

und eine Lanze in der Hand.  
Ogum ist ein Ritter,  
er gewann den Krieg  
und tötete den Drachen.  
Er ist der Heilige Georg, der Krieger,  
Krieger in Humaitá.  
In das Terreiro der Umbanda  
kommen seine Kinder. Sei begrüßt, Ogum iê!

Zu Anfang des Liedes werden alle wichtigen Attribute der plastischen Darstellungen des Heiligen Georgs aufgezählt und seinem Yoruba-(Umbanda-) Pendant Ogum, der dem himmlischen Aruanda entstammt, zugesprochen: Seine Waffen (ein Schwert, eine Lanze) und sein Pferd (Ogum bzw. der Heilige Georg ist ein Ritter). Der Rest des Liedes bezieht sich vor allem auf Legenden des Heiligen Georg. Georg von Kappadokien kämpfte als römischer Legionär “an vielen Enden des Imperiums” (Gorys 1997: 113), wurde dann als Christ verfolgt und ermordet. Nach mehreren Auferstehungen tötete er einen Drachen in Libyen. Sein Leben war bestimmt von Krieg und Kampf; aus diesem Grund ist die Synkretisierung mit Ogum auch sehr passend. In Humaitá, der im Lied erwähnten Kampfstätte Ogums, fand im Juli 1868 eine für die Brasilianer erfolgreiche Schlacht im Rahmen des Krieges mit Paraguay (1865–70) statt, in der zweifellos viele kampfesmutige Heldentaten von wissentlichen und unwissentlichen Ogum-Geweihten stattfanden (siehe zum Krieg der Tripelallianz [Brasilien, Uruguay und Argentinien] gegen Paraguay Magalhães 1978). Hier zeigt sich, wie auch allgemein bekannte, die brasilianische Geschichte und Identität prägende deiktische Bezüge kreativ in die “mystische Geographie” der Umbanda eingeordnet werden.

Die meisten Lieder der Orixás handeln von den Naturkräften, denen sie zugeordnet werden (Yemanjá dem Meer, Xangô dem Donner und Steinbruch usw.), andere betreffen die Legenden der Heiligen, mit denen sie assoziiert werden (Yemanjá, die als Maria um Jesus weint etc.). Im Gegensatz zum Candomblé werden in Umbanda-Liedern kaum afrikanische Sprachen verwandt und selten Yoruba-Legenden der Orixás erzählt.

### Die Lieder und ihre Bilder

Die Lieder, die hier untersucht wurden, stellen nur eine kleine Auswahl an Geistwesen und an Liedgenres aus einem großen Spektrum beider Kategorien vor. Dennoch wird bereits hier deutlich, dass sie, neben den eingangs erwähnten Zwecken, der Erzeugung von Bildern dienen, welche die Lebens-

welt der einzelnen Geister darstellen. Lieder für Caboclos sprechen von der Natur, dem unberührten Wald, von der Schnelligkeit und Treffsicherheit der Pfeile und dem Leuchten der Sterne. Die Texte der Alten Schwarzen erzählen vom Leid zur Zeit der Sklaverei und den besonderen magischen Fähigkeiten dieser Geister. Die Gesänge für die Kinder wiederum zeigen deren Vorlieben für Süßes und Spielsachen und ihr unschuldiges Spielen, das segnend auf die Anwesenden wirkt. Die Liedtexte für die Exús demonstrieren deren "Teufllichkeit" und Unberechenbarkeit und führen die moralische Inversion dieser Geister vor Augen. Lieder für Orixás beziehen sich oft auf die Lebensgeschichten der mit ihnen assoziierten Heiligen oder auf Aspekte der aus dem Candomblé bekannten Mythen.

Da es wenig empirisches Wissen der Besucher eines Terreiros über das "Leben" der Geistwesen geben kann, wird in der Umbanda dieses Kontextwissen zum großen Teil durch die im Verlauf des Rituals gesungenen Lieder transportiert. Denn mit der Vielzahl der Lieder während eines Umbanda-Rituals wird eine große Vielzahl von Bildern zu den einzelnen Geistwesen evoziert. Tyler (1978: 88–97) hat solche Bilder "mental images" genannt. Neben visuellen zählt er dazu auch auditive und kinästhetische Bilder. Der Begriff "Bild" soll somit nicht die visuelle Wahrnehmung des Menschen überbetonen. Tyler (1978: 89) meint damit vielmehr alles, was dem Menschen mehr oder weniger unorganisiert "durch den Kopf geht":

Whether thinking, dreaming, or hallucinating, our heads are frequently full of sights, sounds, and sensations, of flashes, buzzes, and twitches. We seem to hear our own voices, the voices of others, snatches of songs, disembodied verses; we see forms, faces, and figures, and remember the smell of roast beef, the buttery smoothness of waxed leather desk tops, and how it feels to ride a bicycle or to lick a frosty pump handle. We can close our eyes and still see things on the backs of our eyelids for a brief moment if we have fixed our gaze on them before. Sometimes we can even envision in minute detail some long forgotten person or scene.

Es sind Bilder, die sich überschneiden, die durcheinanderwirbeln, manchmal fragmentarisch bleiben und ihrerseits wiederum ständig andere Bilder erwecken und Assoziationsketten in Gang bringen (vgl. zu dieser "Turbulence of Images" Strecker 1997). Tyler (1978: 91) teilt die "mental images" nach ihrer Abbildungsqualität in "iconic", "indexical" und "symbolic images" ein. Ikonische Bilder sind die eidetischen Bilder, die beim Schließen der Augenlider noch kurz aufblitzen, der Nachhall von Rhythmen und Klängen, das Nacherleben von Be-

wegungsabläufen. Die meisten alltäglichen Bilder aber, so Tyler (1978: 92), sind symbolischer Natur, das heißt, sie wurden schon verarbeitet und mit Bedeutung besetzt.

Symbolische Bilder ziehen eine klare Trennung von Subjekt und Objekt sowie von Signifikant und Signifikat (Tyler 1978: 96f.), während ikonische Bilder dies nicht tun und die Identität von Subjekt und Umwelt kreieren. Symbolische Bilder können dabei fragmentarisch bleiben: ein Teil (des Bildes, der Handlung) steht für das Ganze (das Bild, den komplexen Handlungsablauf). Beim Singen der Lieder gehen ikonische Bilder (Bewegungen, Trommelschläge und Melodien) mit symbolischen Bildern (erzählten Mythen als Inhalt der Lieder) einher. Die Lieder besitzen demnach sowohl emotive, leidenschaftserregende (ikonische Bilder schaffen Nähe und Partizipation) als auch kognitive, belehrende Funktionen (symbolische Bilder erzeugen Distanz und Reflexion). Die symbolischen Bilder der Anwesenden sind an persönliche Erfahrungen geknüpft, die im Umbanda-Ritual angesprochen werden.

Für jede Geistwesenkategorie wird durch die Liedtexte eine Bilderwelt entworfen, die immer wieder besungen und so bei den Anwesenden präsent gehalten wird. Wendl (1990: 140–164) bezeichnet diese durch Erzählungen, Lieder und Darstellungen erzeugten Vorstellungen von den Geistern des Mami-Wata-Kultes der Mina und Ewe Togos als deren "Referenzkultur":

Jeder Geist hat ein eigenes unverwechselbares Eigenschaftsprofil. Als handelndes Subjekt ist jeder Geist zudem Träger einer Kultur, auf die sich die Priester in ihren Ritualen beziehen. Diese Kulturen der Geister möchte ich als "Referenzkulturen" bezeichnen. Sie korrespondieren mit den verschiedenen Bereichen der Außenwelt, denen die Geister entstammen, die sie versinnbildlichen und für die sie zuständig sind. Alle rituellen Handlungen, Gebete, Opfergaben, Tänze, aber auch Artefakte wie Altäre, Heiligtümer und Trachten sind auf diese Referenzkulturen hin abgestimmt und machen sie gleichzeitig transparent (Wendl 1990: 140f.).

Dies trifft auch auf die Umbanda und ihre Geister zu. Dabei herrscht, so auch Wendl (1990: 312), das tropisch-kognitive Prinzip der Synekdoche: Teile stehen für das Ganze. Einzelne Attribute und Artefakte (wie in der Umbanda der Stock des Alten Schwarzen) stehen für umfassende Gewohnheiten, Handlungen oder Ideologien (die Knechtschaft, Gebücktheit und das Alter der Alten Schwarzen).

Wenn nun ein Medium, das einen Caboclo verkörpert, "ich" sagt, so muss der Adressat erstens wissen, dass das Medium in dem Moment einen

Caboclo verkörpert und mit dem geäußerten “ich” die Person des Caboclos als sprechendes Subjekt auftritt. Zweitens muss er sein Kontextwissen aktivieren, das Auskunft über Herkunft, Charaktereigenschaften und Anliegen dieses als Subjekt erfahrenen Agens geben kann. Ein von einem Caboclo geäußertes “Bei mir zu Hause ist es folgendermaßen . . .” verweist zum Beispiel auf das in den Liedern erwähnte himmlische Juremá, das allgemein als Vorbild für das Leben der Gläubigen gilt. Alles, was das Geistwesen im Verlauf seiner Verkörperung äußert, wird von den Zuhörern anhand ihres Kontextwissens verstanden, und nur auf diese Weise erhalten Symbole wie abgeschossene Pfeile, brennende Kerzen oder Zigarrenrauch und die Reden der Geister ihre Kraft. Eine Segnung oder eine Divination durch einen Alten Schwarzen-Geist wäre ohne all das Wissen über seine Vorgeschichte (sein Leid in der Knechtschaft), seine Macht (sein Wissen über magische Techniken) und seine Autorität als Geist aus dem Jenseits nicht wirksam.

Wie sich herausgestellt hat, dienen die Lieder in der Umbanda neben anderem zur Evokation von Bildern und so zur Identifikation der Besucher mit der Kosmologie des Terreiros sowie zur deiktischen Orientierung der Anwesenden. Ein Wissen über den Kontext (die “Kultur”) der Geister ist die unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis von Symbolisierungen und für den Vollzug von magischen Akten. Die Lieder dienen zur Bereitstellung und Aktualisierung von Kontextwissen über die Geistwesen und zur Konstruktion ihrer Referenzkultur. Nur mit Hilfe der Lieder können die Anwesenden das konkrete Auftreten und Sprechen der Geister, insbesondere deren deiktische und referentielle Bezüge überhaupt verstehen.

Das spezifische “Phantasma” der Umbanda bezieht sich auf die Charaktere der Geistwesen und stellt ihre Lebenswelten im Jenseits dar. Dass ihm eine derart große Aufmerksamkeit zuteil wird, zeigt, dass dem Geistwesensystem und dem Jenseits eine zentrale Bedeutung in der Doktrin der Umbanda zukommt. Das Phantasma wird über das gemeinsame Singen der Lieder hervorgerufen, und die Geistwesen können sich an ihm während ihrer Verkörperung deiktisch und referentiell (durch Handlungen, Kommentare etc.) orientieren. Durch diese Praxis und durch den Gesamtzusammenhang des Rituals wird das Phantasma realitätsnah erfahrbar gemacht. Sitta (1991: 15) spricht daher auch von der Nähe der Deixis am Phantasma zur rhetorischen Strategie der Evidentia. Evidentia ist eine persuasive Strategie, abwesende oder gar fiktive Dinge auf eine Weise zu präsentieren, dass sie

leibhaftig vor dem (inneren) Auge der Hörer erscheinen und so Teil ihrer sozialen Realität werden. Insbesondere mit dem zweiten Hauptfall der Deixis am Phantasma, wenn der Sprecher die imaginäre Personen-Origo verwendet, die in der Umbanda die wichtigste ist (wenn der Sprecher “ich” sagt und damit den Geist meint, der Hörer aber das Medium als sprechendes Individuum sieht), zieht der Sprecher den Hörer in seine referentiellen Bezüge, in seine Welt hinein. Die Deixis am Phantasma gehört also an ganz prominenter Stelle zu den “Beeindruckungsmitteln” (Figge 1973: 182–200) der Umbanda, durch die eine überzeugende Performanz der Geistverkörperung erzeugt wird. Aus pragmatischer Perspektive kann darüber hinaus die deiktische Verfremdung als “exploitation of the hearer” (Grice 1975, Strecker 1988) gedeutet werden, mit der die Verkörperungsdoktrin der Umbanda als wahr und real präsentiert wird. Durch die durchgängige deiktische Orientierung des Sprechers an der Origo des Geistwesens zwingt er die Hörer dazu, die kognitive Leistung der Versetzung zu vollziehen. Der Geist übernimmt keinerlei Übersetzungsarbeit, sondern verlangt dies von den Hörern. Mit anderen Worten: er zwingt sie zur (in diesem Fall emotiven und kognitiven) Partizipation. Diese kooperative Grundstimmung zieht, wie Kertzer (1988: 97–101) demonstriert hat, eine “kollaborative Erwartungshaltung” nach sich und kann dazu führen, dass der Adressat sich quasi selbst von der Wahrheit des im Ritual Dargestellten überzeugt. Durch die selbst vorgenommenen kognitiven Leistungen bewirkt er bei sich selbst eine kognitive Assonanz und infolgedessen eine Bindung zum Ritual und dessen Inhalten. Das Ritual kriecht auf diese Weise einen psycho-emotionalen Zustand in den Teilnehmern, der seine Botschaft unanfechtbar macht (Kertzer 1988: 14). Der Glaube der Umbanda-Anhänger wird somit auch durch die Verwendung der Deixis am Phantasma reproduziert.

## Zitierte Literatur

**Barnes, Sandra T.** (ed.)

1989 *Africa's Ogun. Old World and New.* Bloomington: Indiana University Press.

**Bauman, Richard**

1983 *Let Your Words Be Few. Symbolism of Speaking and Silence among Seventeenth-Century Quakers.* Cambridge: Cambridge University Press.

**Brazeal, Brian**

2003 *The Music of the Bahian Caboclos.* *Anthropological Quarterly* 76: 639–669.

**Brugmann, Karl**

1904 Die Demonstrativpronomina der indogermanischen Sprachen. Eine bedeutungsgeschichtliche Untersuchung. Leipzig: Teubner.

**Bühler, Karl**

1965 Sprachtheorie. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag. [2. Aufl., Orig. 1934]

**Cacciatore, Olga Gudolle**

1977 Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

**Contins, Márcia, e Marcio Goldman**

1984 "O caso da Pomba-Gira". Religião e violência. Uma análise do jogo discursivo entre Umbanda e sociedade. *Religião e Sociedade* 11/1: 103–132.

**Ferreira Buarque de Holanda, Aurélio**

1986 Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. [2. Aufl.]

**Ferretti, Mundicarmo**

1994a Cantiga de caboclo em terreiro de mina. In: M. Ferretti, Terra de caboclo; pp. 63–78. São Luís: SECMA.

1994b Doutrina de caboclo – Análise de discurso. In: M. Ferretti, Terra de caboclo; pp. 79–98. São Luís: SECMA.

**Figge, Horst H.**

1973 Geisterkult, Besessenheit und Magie in der Umbanda-Religion Brasiliens. Freiburg: Karl Alber.

**Fox, James J.**

1988 Introduction. In: J. J. Fox (ed.), To Speak in Pairs. Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia; pp. 1–28. Cambridge: Cambridge University Press.

**Gabriel, Chester E.**

1985 Comunicações dos espíritos. Umbanda, cultos regionais em Manaus e a dinâmica do transe mediúnic. São Paulo: Loyola.

**Goodman, Felicitas D.**

1994 Die andere Wirklichkeit. Über das Religiöse in den Kulturen der Welt. München: Trickster.

**Gorys, Erhard**

1997 Lexikon der Heiligen. München: dtv.

**Grice, Paul**

1975 Logic and Conversation. In: P. Cole and J. L. Morgan (ed.), Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts; pp. 41–58. New York: Academic Press.

**Henry, Edward**

1988 Chant in the Names of God. San Diego: San Diego State University Press.

**Irvine, Judith T.**

1982 The Creation of Identity in Spirit Mediumship and Possession. In: D. Parkin (ed.), *Semantic Anthropology*; pp. 241–260. London: Academic Press. (A. S. A. Monograph, 22)

**Kertzer, David**

1988 Ritual, Politics, and Power. New Haven: Yale University Press.

**Lapassade, Georges**

1990 La Transe. Paris: PUF. (Que sais-je? 2508)

**Levinson, Stephen**

1994 Pragmatik. Tübingen: Niemeyer. [2. Aufl.]

**Lopes, Nei**

1997 Dicionário banto do Brasil. Repertório etimológico de vocábulos brasileiros originários dos centro, sul, leste e sudoeste africanos. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

**Magalhães, João Batista**

1978 Osório – Síntese do seu perfil histórico. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército.

**Megeney, William W.**

1989 Sudanic/Bantu/Portuguese Syncretism in Selected Chants from Brazilian Umbanda and Candomblé. *Anthropos* 84: 363–383.

**Mota, Roberto**

1976 Jurema. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. (Folclore, 22)

**Rouget, Gilbert**

1985 Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession. Chicago: The University of Chicago Press. [Franz. Orig. 1980]

**Sitta, Georg**

1991 Deixis am Phantasma. Versuch einer Neubestimmung. Bochum: Brockmeyer. (Bochumer Beiträge zur Semiotik, 31)

**Strecker, Ivo**

1988 The Social Practice of Symbolization. An Anthropological Analysis. London: Athlone Press. (London School of Economics; Monographs on Social Anthropology, 60)

1997 The Turbulence of Images. *Visual Anthropology* 9: 207–227.

**Tyler, Stephen A.**

1978 The Said and the Unsaid. Mind, Meaning, and Culture. New York: Academic Press.

**Wendl, Tobias**

1990 Mami Wata oder ein Kult zwischen den Kulturen. Münster: Lit. (Kulturanthropologische Studien, 19)

**3000 Pontos**

1974 3000 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé. Rio de Janeiro: Eco.