

Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft
Fachbereich Musikethnologie

Lisboa Fusion -

Die interkulturelle Musiklandschaft Lissabons und ihre Bezüge zur Kolonialzeit

Julia Klein 2008

Betreuer: Dr. Lars-Christian Koch

Musikwissenschaftliches Institut
Philosophische Fakultät
Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

Julia Klein

Engelbertstraße 8

50674 Köln

Tel.: 0221-8235531

Email: annejuliaklein@gmx.de

ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, dass ich diese Masterarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Dasselbe gilt für Tabellen, Karten und Abbildungen.

(Unterschrift)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Musik und Lokalität.....	3
2.1 Erste musikethnologische Untersuchungen der Lokalität.....	3
2.2 Populärmusik und Lokalität – neue Forschungsansätze.....	4
2.3 Der Zusammenhang zwischen Migration, Musik und Lokalität.....	7
3. Geschichtliches.....	8
3.1 Vorbemerkung.....	8
3.2 Die Kolonien und Folgen maritimer Expansion.....	8
3.2.1 Kap Verde, Guinea-Bissau und São Tomé und Príncipe.....	9
3.2.2 Angola.....	10
3.2.3 Mosambik.....	11
3.2.4 Brasilien.....	12
3.3 Salazarismus und der „Estado Novo“.....	12
3.4 Von der „Nelkenrevolution“ bis zur Gegenwart.....	14
4. Lusotropikalismus und Lusophonie.....	15
5. Lissabon.....	17
5.1 Stadtgeografische und demografische Daten.....	17
5.2 Immigranten in Lissabon.....	19
6. Die interkulturellen Musiklandschaften in Lissabon.....	24
6.1.1 Die interkulturelle Musiklandschaft im 16. bis 19. Jahrhundert.....	24
6.1.2 Die Entstehung des Fado.....	30
6.1.3 Die 1960er und 1970er Jahre.....	31
6.3 Musik aus den PALOP.....	38
6.4 Die gegenwärtige Fusionszene.....	45
7. Fazit.....	60
Bibliographie.....	64
Diskographie.....	67
Anhang.....	68

*Trás d'Horizonte tem terra
Tem terra longe
Tem mar e céu
No mar e céu tem Lisboa
Lisboa nhâ terra
Terra di nhâ crêtcêu¹
(B.Léza *1905 †1958)²*

1. Einleitung

In der Hauptstadt Portugals begegnen sich seit jeher kulturelle Strömungen und verbinden sich zu neuen Ausdrucksformen. Dies ist deutlich spürbar in der Musik, die häufig von „afrikanischen Traditionen“ aus den früheren portugiesischen Kolonien beeinflusst wird und die ihre Spuren auch und besonders in der gegenwärtigen jungen Musikszene Lissabons hinterlassen.

Die prägende Eigenschaft interkultureller Fusionen weckte mein Interesse während des einjährigen Studienaufenthaltes 2005/2006 an der Universidade Nova de Lisboa und veranlasste mich zu einem weiteren, zweimonatigen Besuch der Hauptstadt, um weitere Informationen für meine Arbeit zu sammeln.

Die vorliegende Arbeit beinhaltet das Ergebnis meiner Untersuchung, musikalische interkulturelle Fusionen im lokalen Kontext Lissabons darzustellen und z.B. anhand der Geschichte die Entstehung der gegenwärtigen Vielfalt in der Musik zu erklären. Dabei steht im Mittelpunkt meiner Betrachtungen das 20. und das eben begonnene 21. Jahrhundert. Hierbei bedarf es jedoch der Berücksichtigung der portugiesischen Vergangenheit, insbesondere ab dem „Zeitalter der Entdeckungen“, dem 15. Jahrhundert, ohne die musikalische Fusionen nicht annähernd vollständig erklärt werden können.

Die portugiesische Kolonisierung von etwa 2/3 der Welt, die damals der westlichen Zivilisation noch unbekannt war, und die infolge dieser Ereignisse reziprok ablaufende kulturelle Beeinflussung rückt Lissabon über Jahrhunderte in den Mittelpunkt des Geschehens, weil Seefahrer, Soldaten, Handelsreisende, Sklaven etc. über den Hafen der Hauptstadt aus- und einführen.

Vor diesem Hintergrund ist für mich die Beantwortung folgender Fragen von besonderer Bedeutung:

- Reflektiert die lokale urbane Musik historische Prozesse?
- Spiegelt die Musik die Einstellung der Menschen wider, die an diesem Ort leben?

1 Die Textzeile stammt aus der Morna (kapverdische Musikgattung) *T'rás d'orizonte*, ist auf der kapverdischen Kreolsprache verfasst und bedeutet: „Hinter dem Horizont gibt es Land / das Land liegt weit weg / Es gibt Meer und Himmel / Im Meer und im Himmel ist Lissabon / Lissabon mein Land / das Land meiner Liebe“

2 B.Léza war ein bekannter kapverdischer Musiker und Komponist. Er kam 1940 auf Einladung des Salazar-Regimes nach Lissabon, wo er von diesem Zeitpunkt an lebte und wirkte. Sein bürgerlicher Name war Francisco Xavier da Cruz.

- Werden durch die Musik demografische und geografische Bedingungen aufgezeigt?
- Existiert eine aktuelle Musikrichtung, die mit Lissabon in Verbindung gebracht werden kann?

Die für diese Arbeit verwendeten Daten und Fakten stammen aus unterschiedlichen Quellen: aus der (nicht sehr umfangreichen) wissenschaftlichen Literatur, aus journalistischen Publikationen und anderen Quellen im Internet, z.B. Homepages von Musikern und Institutionen“. Ergänzt werden sie durch empirische Daten, die ich während meiner Feldforschung in Lissabon im Juni und Juli 2007 erhoben habe. In dieser Zeit entstanden sechs Interviews mit Musikern, die in Lissabon leben und wirken, und ein Interview mit einem Produzenten und Manager, der mit lokalen portugiesischen sowie aus den ehemaligen Kolonien stammenden Musikern zusammen arbeitet. In der darauf folgenden Zeit führte ich weitere Kurzinterviews per E-Mail von Köln aus. Als Ergänzung der Interviews stand die teilnehmende Beobachtung mehrerer Konzerte während meines Aufenthaltes; drei davon habe ich als Video aufgezeichnet.

Es ist mir wichtig, vorab zwei in den Interviews zentrale Begriffe zu klären. Der Begriff „afrikanische Musik“ wird häufig von meinen Interviewpartnern benutzt. „Die afrikanische Musik“ als homogene Gattung existiert jedoch nicht, denn jede musikalische Tradition weist regionale Unterschiede auf. Dennoch gibt es einige Aspekte, die viele afrikanische Musikgattungen gemeinsam haben und die sich beispielsweise von „der indischen Musik“ (auch hier weichen die regionalen Musiktraditionen stark voneinander ab) unterscheiden. Dies manifestiert sich z.B. in bestimmten Rhythmuschemata, Perkussionsinstrumenten oder pentatonischen Skalen. Da die interviewten Musiker keine differenzierenden Aussagen treffen gehe ich davon aus, dass der Einfluss der Musik aus den portugiesischsprachigen Ländern Afrikas (PALOP = Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, dt: Afrikanische Länder mit Portugiesisch als offizieller Sprache) gemeint ist. Des Weiteren verwendeten alle befragten Musiker den Begriff „multikulturell“, mit dem sie den Umstand der „Interkulturalität“ bezeichneten, der für das Ineinandergreifen und das miteinander Agieren der Musik-Kulturen steht und nicht nur von dem schlichten Zusammenleben vieler Kulturen handelt.

Ich werde zunächst auf die Zusammenhänge zwischen Lokalität und Musik eingehen, um eine theoretische Grundlage zu schaffen. Hierbei werde ich mich auf alte und neue Studien beziehen. Das dritte Kapitel erläutert verschiedene Teile der Geschichte, die zum Verständnis im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit wichtig sind: die Kolonialgeschichte, die Diktatur und die Gegenwart. In dem vierten Kapitel diskutiere ich die Ideologie des Lu-

sotropikalismus und das Konzept der Lusophonie, die meines Erachtens ein wichtiges Hintergrundwissen für diesen Kontext darstellen.

Das Kapitel 5 handelt von Lissabon, seiner Bevölkerungsstruktur und seinen Stadtteilen. Es wird auf die Immigration nach Portugal und Lissabon im Speziellen genauer eingegangen.

Der Hauptteil behandelt die interkulturellen Musiklandschaften und die daraus entstandenen Fusionen Lissabons im Verlauf der Geschichte, mit den Anfängen im 16. Jahrhundert bis heute. In diesem Zusammenhang werde ich genauer auf verschiedene kapverdische Musikgattungen eingehen, im heutigen Lissabon sind sie sehr präsent.

2. Musik und Lokalität

2.1 Erste musikethnologische Untersuchungen der Lokalität

Das Untersuchungsfeld der Lokalität gewinnt in der Musikwissenschaft in Bezug auf Populärmusik und Musikethnologie immer mehr an Bedeutung. Die Beschäftigung damit beginnt in der Ethnologie und Musikethnologie schon Ende des 19. Jahrhunderts. Der erste wissenschaftliche Ansatz in diesem Zusammenhang war das Culture Area Concept, das von amerikanischen Ethnologen formuliert wurde. Es entstand die Notwendigkeit, die damals so genannten „Stämme“ Amerikas, und vor allem die zugehörigen Objekte, die in Museen ausgestellt wurden, zu klassifizieren und zu kartographieren. Angrenzende Völker, die eine ähnliche Subsistenz, Energiegewinnung, soziale Organisation, Religion und Kunst etc. aufwiesen, gehörten in diesem Verständnis zu einer Culture Area. Kroeber vertrat die Auffassung, dass jede Culture Area ein Zentrum oder „climax“ besitzt, wo die charakteristische Kultur am weitesten entwickelt ist. Es wurde angenommen, dass sich Kulturen von dort aus verbreiteten (Nettl 2005: 321).

Die Gruppe der Deutschen Diffusionisten lieferte einen zweiten Ansatz, und zwar bedienten sie sich historischer Interpretationen, wie z.B. der „kulturhistorischen Schule“. Ethnologen wie Leo Frobenius, Fritz Graebner und Wilhelm Schmidt entwickelten das Konzept der „Kulturkreise“. Auch in dieser Theorie wird erklärt, dass einige kulturelle Merkmale von verschiedenen Völkern geteilt werden, diese müssen aber nicht geografisch miteinander verbunden sein. Da die Diffusion der Elemente von verschiedenen Punkten aus in einer Kultur zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgetreten sein muss, können die verschiedenen Kulturkreise, die eine Gesellschaft teilen, eine Schicht in der Geschichte repräsentieren (Nettl 2005: 322).

Der dritte frühe Ansatz war die „historisch-geografische Methode der Folklore“. Es wurden die Versionen, Varianten und Formen der Geschichte eines Liedes zurück verfolgt, die Anhäufung dessen Distribution aufgezeigt, und dadurch wurde auf die Geschichte geschlossen (Nettl 2005: 322). Nettle betont die Rolle der Musikethnologie in der Kulturkreistheorie. Einige der ersten „Kulturkreis“-Werke basieren auf Studien über die Distribution von Instrumenten von Ankermann (1902), Wieschoff (1933), (und) Sachs und Hornbostel. Auch später entstehen in diesem Kontext Studien von z.B. Marius Schneider, Werner Danckert und Walter Wiora.

2.2 Populärmusik und Lokalität – neue Forschungsansätze

Der Urbanität wird eine tragende Bedeutung in Bezug auf musikalische Lebenswelten zugesprochen.

„Städtische Milieus mit ihren sozialen, materiellen, technischen Ressourcen sind für den größten Teil der im 20. Jahrhundert produzierten, vermittelten und rezipierten Musik zu einer unabdingbaren Voraussetzung geworden. Sie geben – gemäß der Figurationstheorie von Norbert Elias (1976) – den Rahmen ab für affektive, soziale, ökonomische und räumliche Figurationen. Innerhalb dieser Figurationen, verstanden als Feld von Wechselwirkungen, konkretisieren sich die verschiedenen Musikstile und werden zu Trägern von musikalischen Lebenswelten.“ (Rösing 2002: 32)

Rösing erklärt weitergehend, dass die unterschiedlichen Typen von „städtischen Musikulturen im Raster von historischer Zeit, Zahl der Einwohner und geografischer Lage“ eine entsprechend unterschiedliche soziale Schichtung von Musikern in den städtischen Musikulturen zur Folge haben kann. „Darüber hinaus werden Mentalitäten, Ideologien und Lebensformen in der Stadt Auswirkungen auf die Produktion und den Umgang mit Musik sowie ihren Veranstaltungen und Kommunikationsformen haben.“ (Low 1996 zit.n. Rösing 2002: 25)

Populärmusik kann einen Ort entweder direkt z.B. mit Texten oder metaphorisch durch Klänge beleuchten, die als symbolisch für einen Ort angesehen werden; die Musik kann durch Aufführungen Orte der Empfindungen (spaces of sentiments) schaffen (Connell und Gibson 2003: 88).

John Street beschäftigt sich mit der Lokalität in Bezug auf die Populärmusikforschung und wirft die Frage auf, ob lokale Faktoren die Produktion und den Konsum der Musik formen und ob dadurch die Bedeutung von Musik beeinflusst wird. Street beschreibt verschiedene Aspekte der Lokalität im Zusammenhang mit Musik: *locality as industrial base*, *locality as social experience*, *locality as aesthetic perspective*, *locality as political experience*,

locality as community, locality as a scene. Um weiterhin die Bedeutung der Lokalität deutlich zu machen, geht Street auf einige Musiker ein, die mit ihrer geografischen Herkunft assoziiert werden, wie z.B. Prince mit Minneapolis, The Bee Gees mit Manchester, Nirvana mit Seattle oder Portishead mit Bristol. Dies ist aber meist eine Frage des Genres. Rap und Rock, v.a. Indie-Rock wird sehr ortsbewusst wahrgenommen. Auch Lindner geht auf dieses Phänomen der Verortung einer Musikrichtung ein, und nennt das Beispiel der Motown-Musik. Seiner Meinung nach wird der besondere Ruf der Musik durch die jeweilige Stadt, die Geschichte, die Ökonomie, die Bevölkerungsstruktur und die Rolle der Migranten beeinflusst (Lindner 2002: 173).

„Städte, so könnte man in Hinblick auf eine Anthropologie der Stadt sagen, ‚verkörpern‘ aufgrund historischer Sedimentbildungen bestimmte Ideen, bestimmte Anschauungen und Haltungen, komplexes Resultat der ökonomischen und politischen Geschichte der jeweiligen Stadt.“ (Lindner 2002: 174)

„Ein wichtiger, aber häufig übersehener Aspekt der Stadtspezifität liegt in dem, was in einer Stadt als möglich, als denkbar angesehen wird, was sich gewissermaßen ‚ziemt‘, ein Aspekt, der dem nahe kommt, was Robert Park die ‚Sinnesart‘ einer Stadt genannt hat, was Max Weber unter die Kategorie ‚Muster der Lebensführung‘ subsumiert hätte.“ (Lindner 2002: 174)

Im Gegensatz dazu kann jedoch die Discomusik aus den 70er Jahren oder der Techno aus den 90er Jahren nicht verortet werden.

Nach der Meinung von Connell und Gibson entscheidet die Aktivität der Musiker oder die Lebhaftigkeit des Publikums darüber, wie sehr Orte mit bestimmten Musikrichtungen in Verbindung gebracht werden (Connell und Gibson 2003: 90). Des Weiteren betonen sie, dass Musik in einem spezifischen geografischen, sozio-kulturellen und politischen Kontext geschaffen wird, wobei Texte und Stilistiken meist die Meinung und Stellung der Texter oder Komponisten innerhalb dieser Kontexte widerspiegeln (Connell und Gibson 2003: 90).

Eine weitere Wissenschaftlerin, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzt, ist Sara Cohen. Sie beschreibt den musikalischen Ausdruck der Lokalität als ein Netz von Bedeutungen:

„Borrowing from Geertz (1975), I would like to describe musical articulation of locality as webs of significance woven through sound in the classification of spaces, places, and peoples.“

Cohen ist der Meinung, dass der Begriff Lokalität der Popular-Musikwissenschaft sehr nützlich sein kann, wenn eine methodologische Orientierung miteinbezogen wird, und die Beziehung zwischen dem Räumlichen, dem Sozialen und dem Konzeptionellen hervorge-

hoben wird. Lokalität kann am nützlichsten sein, wenn sie in den folgenden anthropologischen Bedeutungen eingesetzt wird:

1. um Netzwerke und soziale Beziehungen, Methoden und Prozesse, die sich in bestimmten Orten ausbreiten, zu diskutieren. Dies würde Lokalität als eingeschränktes Dasein mit einer festen Geschichte und Geografie, aber mit wechselnden Konzepten und Repräsentationen beschreiben. Diese soziale Bedeutung kann durch die Musik, Texte oder live-Performance gezeigt werden, oder auch durch aktives Hören der Musik, Diskussionen oder die Vermarktung.
2. Lokalität könnte verwendet werden als methodologische Orientierung, die sich eher dem Speziellen als dem Generellen zuwendet, eher dem Konkreten als dem Abstrakten. Es könnte darstellen, wie Ort und Zeit, das Kontextuelle mit dem Konzeptuellen, das Individuelle mit dem Kollektiven, und das Selbst und das Andere miteinander verbunden sind und zusammenhängen.
3. Lokalität könnte den Schnittpunkt und die Verflechtungen von Themen wie Subjektivität, Sexualität und Ethnizität repräsentieren (Cohen 1995: 66).

In ihrer Beschreibung von den verschiedenen Aspekten der Lokalität fängt Cohen mit kleinen Einheiten wie Straße und Nachbarschaft an, geht weiter zu „community“ und Nachbarschaft bis hin zu Nation und Welt. Diese Aspekte verkörpern eine Koexistenz von persönlichen, lokalen, nationalen und internationalen Identitäten, die auf mehreren Ebenen wahrgenommen werden und kontinuierlich in dem Definitionsprozess von *wer wir sind*, *wo wir sind*, und *wo wir sein wollen*, gemischt und bearbeitet werden. In diesem Prozess trennt die Musik das Bekannte vom Unbekannten und identifiziert einzelne Personen oder Orte in Beziehung zu anderen, anhand von Gender, Ethnizität, Klasse, Alter etc.

Der lokale Lebensraum wird von ihr als eine Variable beschrieben, die durch Faktoren wie Alter, Ethnizität oder Klasse bestimmt wird. Musik wird dazu benutzt, Aspekte einer verstreuten, aber miteinander verbundenen Gemeinschaft zu erzeugen, sozusagen eine globale Diaspora (Cohen 1995: 62).

Musik kann als zeitlos angesehen, und mit den Begriffen Ort und Tradition assoziiert werden, welches dem Begriff des Wandels entgegengesetzt ist. Cohen untersucht wie Musik mit dem Lebenszyklus in Verbindung gebracht wird, also z.B. mit dem Geburtsort oder dem Tod. Sie erforscht wie Musik und Ort in Verbindung mit idealistischen Ansichten der Zukunft und mit nostalgischen Betrachtungen gebracht werden (Cohen 1995: 62).

Cohen baut auf Cliffords (1992) Forderung auf, dass das Reisen nicht als Bewegung durch verschiedene Kulturen gesehen werden soll, sondern als das Produzieren von Kultur

durch das Reisen. Sie schlägt vor musikalische Konzepte von Lokalität nicht nur als Verbindung mit den Konzepten von Zeit zu sehen, sondern auch als Produkt der Zeit: durch die Geschichte und durch das Zu- und Abwandern von Menschen

2.3 Der Zusammenhang zwischen Migration, Musik und Lokalität

Es gibt eine große Bandbreite an kulturellen Phänomenen die im Zusammenhang mit Migration und den Aktivitäten der Migranten stehen. Die Verbindung zwischen Musik und Migration ist besonders interessant, da die Musik eines der meist verbreiteten Formen kultureller Produktion ist. Verschiedene Formen kultureller Produktion wurden in der Forschung untersucht um zu verstehen, wie Migranten die Umstände ihrer eigenen Migration sehen, wie sie die Aufnahmegesellschaft sehen, und wie im Gegenzug die Aufnahmegesellschaft die Migranten sieht (Baily und Collyer 2006: 167).

Die Sachverhalte, die Musik und Migration umgeben, sind komplex. Es ist daher notwendig, einige kontextuelle Faktoren und Auswirkungen zu untersuchen, wie etwa die Art der Migration, räumliche und kulturelle Nähe des Ausgangs- und des Ankunftslandes, die Betrachtung der Charakteristika der Musikkultur, absichtlicher Wandel oder Nicht-Wandel der Musik durch die Migranten, die Zuhörerschaft und die Zielgruppe der Musik, zusammenhängende und kontroverse Ergebnisse; und mögliche therapeutische Folgen (Baily und Collyer 2006: 172).

Musik kann dazu benutzt werden die Kultur der Vergangenheit zu rekreieren und um sich an den Ort zu erinnern, aus dem man kommt. Migration kann zu kultureller Innovation und Anreicherung führen. Diese Kreation von neuen Formen ist indikativ oder symptomatisch für die Sachverhalte, mit denen Immigranten konfrontiert werden. Dies kann ihnen zum einen dabei helfen mit dem Leben im Ort der Niederlassung zurecht zu kommen, und zum anderen bei der Artikulation einer neuen Identität. Dies ist typisch für die „zweite oder dritte Migrantengeneration“, die an dem neuen Ort geboren und aufgewachsen sind. Besonders in diesen Fällen kommt das kreative Anreichern ins Spiel (Baily und Colyer 2006: 174).

Die Aufrechterhaltung der Verbindung zur Vergangenheit durch das Medium Musik ist ein verbreitetes Phänomen in Hafenstädten. Cohen behandelt in ihrer Forschung den Fall Liverpool. Das Gleiche gilt für Lissabon. In diesen Hafenstädten lebt in der Regel eine hohe Anzahl von mobilen und heimatvertriebenen (*displaced*) Menschen. Konzepte wie „Heimat“ und „Heimatland“ können in der Regel starke Gefühle hervorrufen, wobei sie

von den Beziehungen zum Heimatland und den zusammenhängenden Umständen abhängen. Ein Aspekt in diesem Zusammenhang kann die Motivation für die Migration sein und ob man alleine oder mit der Familie emigriert ist. Lieder dienen der Erinnerung an seine Eltern oder an eine kollektive Herkunft und sind Ausdruck der Erfahrungen von „Heimatslosigkeit“ und Emigration.

Viele Migranten sind weiterhin emotional an die verlassenen Orte gebunden, während sie woanders ihr Leben leben und die Generation der Kinder in den neuen Orten geboren wird. Diese häufigen Erfahrungen von „betwixt and between“ oder von Bifokalität (Lipsitz 1989) sind häufig erforscht worden. Dies sollte nicht als „placelessness“ interpretiert werden. Viele benutzen Musik um Lokalität zu kreieren und aufzufrischen (Cohen 1995: 61).

Um diese Aspekte zu beschreiben und zu verstehen, muss man eine Analyse der kulturellen Formen durchführen. Kreative Literatur ist wahrscheinlich die signifikanteste Form. Liedtexte kommen dieser sehr nahe und können ebenso den Prozess der transnationalen kulturellen Produktion hinterleuchten. Im Gegensatz zu kreativer Literatur, die nur von einer Elitenminorität gelesen wird, ist Musik in Bezug auf die Produktion und den Konsum populärer, demokratischer und weitgreifender (Baily und Collyer 2006: 167).

3. Geschichtliches

3.1 Vorbemerkung

Eine auch nur kurze Abhandlung der langen und ereignisreichen Geschichte Portugals würde über den Rahmen meiner Arbeit weit hinausgehen.

Historische Daten stelle ich in einen Gesamtzusammenhang, sofern sie m.E. für das Verständnis des Themas notwendig sind. Darüber gehört neben den ehemaligen afrikanischen Kolonien, die 1974/75 unabhängig wurden, auch Brasilien zu meinem Thema. Der kulturelle Einfluss dieser Länder vor dem Hintergrund der lang dauernden Verbindung mit Portugal ist in der Hauptstadt Lissabon am stärksten wahrnehmbar.

3.2 Die Kolonien und Folgen maritimer Expansion

1415 beginnt Portugals Kolonialgeschichte mit der Eroberung Ceutas, das damals ein wichtiger Knotenpunkt für den Handel an der nordafrikanischen Küste war. In den folgenden Jahrhunderten (hauptsächlich im 15. und 16. Jahrhundert) entdeckten, erwarben, gründeten oder besetzten portugiesische Seefahrer, Händler und Soldaten im Auftrage der Könige über 100 große und kleine Territorien in Afrika, Asien und Amerika. Es entstanden Fak-

toreien, Handelsposten, Stützpunkte, Festungen und schließlich Kolonien. Zuletzt kam 1883 Portugiesisch-Kongo (Cabinda) als Protektorat zum Kolonialreich hinzu. Der größte Teil der Besitzungen wurde nach kurzer oder auch längerer Zeit von den Portugiesen entweder aus wirtschaftlichen oder strategischen Gründen wieder verlassen, an andere Nationen abgetreten oder sie gingen infolge von Kriegshandlungen verloren. Die letzten afrikanischen Kolonien erlangten die Unabhängigkeit, nachdem im Jahr 1974 mit den Ereignissen des 25. April die über 50 Jahre dauernde, faschistische Diktatur des Salazarismus endete. Als letzte europäische/portugiesische Kolonie in Asien wurde im Dezember 1999 Macau an China zurückgegeben (Bernecker, Pietschmann 2001: 42).

Verfolgt man die territoriale Entwicklung der Besitzungen und Kolonien im Laufe der Zeit, so erkennt man, dass Portugal noch nicht an größtmöglicher Flächenausdehnung in Übersee interessiert war. Dies lag an der geringen Bevölkerungszahl und an dem enormen militärischen und finanziellen Aufwand, der mit einer frühen und extensiven Besitznahme der Gebiete verbunden gewesen wäre. Um dennoch den Einfluss in den Kolonien zu sichern gewährte Portugal u.a. den Einheimischen portugiesische Staatsbürgerrechte unter bestimmten Voraussetzungen; auch dadurch fand eine frühe und im Laufe der Zeit umfangreiche „Vermischung“ zwischen den Ethnien statt. Dies zeigt deutlich, dass die Assimilierungspolitik wesentlich zur interkulturellen Entwicklung zwischen den Menschen beigetragen hat.

Die territoriale Entwicklung der Kolonien in Afrika und Brasilien verdeutlichen die im Anhang beigefügten Karten.

3.2.1 Kap Verde, Guinea-Bissau und São Tomé und Príncipe

Unter König João I. (1385-1433)³ plante und organisierte Heinrich der Seefahrer portugiesische Expeditionen entlang der afrikanischen Westküste. Dabei stand zunächst mit der Gründung von Handelsplätzen wirtschaftliches Interesse und die Versorgung eigener Märkte auf dem Festland im Vordergrund, das Ziel der Ausdehnung von Macht und Kontrolle über die entstehenden Kolonien kam später hinzu. Die ersten Expeditionen, z.B. die bis 1433 für unmöglich gehaltene Umsegelung des Kap Bojador durch Gil Eanes, waren navigatorische Leistungen ohne die Inbesitznahme von Territorien. Schließlich wurden die östlichen, wenig später die westlichen Inseln von Kap Verde entdeckt. Die Besiedlung des Archipels begann 1460; es entstand für Portugal nach den Azoren (1427) und Madeira (1419) ein dritter, wichtiger Stützpunkt für die Seefahrt und den planmäßigen Ausbau eines atlanti-

3 Bei den eingeklammerten Daten handelt es sich, wenn nicht anders vermerkt, um Zeiten der Regentschaft.

schen Handelsimperiums. In den folgenden 150 Jahren spielte die Insel Santiago eine bedeutende Rolle im Sklavenhandel. Bereits bis 1448 segelten über 50 Schiffe über das Kap Bojador hinaus nach Süden und kehrten mit über 900 Sklaven zurück nach Portugal (Bernecker, Pietschmann 2001: 18ff). Der Archipel war bei der Ankunft der Portugiesen unbewohnt, mit der Zeit entstand eine portugiesisch-afrikanische Zivilisation, die beispielsweise in der bis heute vorhandenen Zweisprachigkeit der Menschen – Kreolisch und Portugiesisch- Ausdrucksformen findet. Kap Verde verfügt nicht über bedeutende Bodenschätze, es herrscht ein extrem trockenes Wüstenklima (Meyers Lexikon online⁴).

Im Jahre 1446 landete der Seefahrer Nuno Tristão in Guinea, das bis dahin zum Königreich Mali gehörte, und begründete das erste kontinentalafrikanische Territorium für die Krone Portugals. Bissau wurde erst 1600 besetzt. Das Land wurde ebenfalls zu einem Stützpunkt für den Sklavenhandel. Die im tropischen Klima wachsenden landwirtschaftlichen Erzeugnisse dienten hauptsächlich der Versorgung Portugals (Meyers Lexikon online⁵).

König Afonso V. (1438-1481) verfolgte hartnäckig den Plan, im Norden Afrikas dauerhaft Fuß zu fassen. 1469 verpachtete die Krone den gesamten Afrika-Handel an den Kaufmann Fernão Gomes mit der Verpflichtung, Afrika in südlicher Richtung weiter zu erkunden. In dessen Diensten stand der Seefahrer João de Santarém, der die Inseln São Tomé und Príncipe nacheinander in den Jahren 1471 und 1472 entdeckte und in Besitz nahm (Bernecker, Pietschmann 2001: 30). Nach der Gründung einer Niederlassung und Besiedlung der Inseln mit Strafgefangenen, von der Inquisition aus Portugal ausgewiesenen Juden und Afrikanern von der nahe liegenden Küste wurden auch diese Inseln zum Umschlagplatz des Sklavenhandels zwischen Afrika, Portugal und Brasilien. Die Inseln haben eine tropische Vegetation, die landwirtschaftliche Nutzung bestand im Anbau von Zuckerrohr, dann dominierte die Plantagenbewirtschaftung von Kaffee und Kakao, die später nach Brasilien ausgeweitet wurde (Meyers Lexikon online⁶).

3.2.2 Angola

König João II. (1481-1495) war der Überzeugung, dass es einen Seeweg nach Indien und den Gewürzländern um Afrika herum in östlicher Richtung geben muss. Diogo Cão erkundete mit diesem Ziel mehrfach die Mündung und den Flusslauf des Kongo in der Annahme, dass man auf diesem Weg Indien erreichen kann. 1483 landete der Seefahrer hier,

4 [http://lexikon.meyers.de/meyers/Kap_Verde_\(30201100\)](http://lexikon.meyers.de/meyers/Kap_Verde_(30201100)) 23.06.2008

5 <http://lexikon.meyers.de/meyers/Guinea-Bissau> 23.06.2008

6 http://lexikon.meyers.de/meyers/S%C3%A3o_Tom%C3%A9_und_Pr%C3%ADncipe 23.06.2008

später wurden Handelsstationen gegründet. Diese dienten wiederum zunächst dem Sklavenhandel. Der territoriale Einflussbereich der Portugiesen änderte sich im Laufe der Zeit; ein Jahr vor der Gründung der Hauptstadt Luanda im Jahre 1576 wurde Angola zur Kolonie erklärt (Bernecker und Pietschmann 2001, 32).

Die Bevölkerung Angolas setzt sich mehrheitlich aus Bantu-Volksgruppen zusammen; neben Portugiesisch als Amtssprache existieren über 40 verschiedene Sprachen und Idiome. Das Land ist 14mal größer als Kontinental-Portugal und zählt aufgrund seiner umfangreichen Bodenschätze zu den reichsten Ländern Afrikas. Die Landwirtschaft bringt Kaffee, Zuckerrohr, Kartoffeln, Mais, Kakao u.a. hervor. Angola stand auf Grund seiner geopolitischen Situation immer wieder im Interesse der Kolonialmächte. Der Versuch Portugals im Jahre 1891, Angola durch einen Landkorridor mit Mosambik zu verbinden, scheiterte an dem Widerstand der Briten (Meyers Lexikon online⁷).

3.2.3 Mosambik

1487/88 gelang es Bartolomeu Dias auf der Suche nach dem Seeweg nach Indien das Kap der guten Hoffnung und damit die Südspitze Afrikas zu umschiffen. Die Reise konnte jedoch wegen des Widerstandes der Schiffsbesatzung, die an Skorbut erkrankt war, nicht fortgesetzt werden (Bernecker, Pietschmann 2001: 32). Schließlich erreichte Vasco da Gama 1498 Mosambik auf seiner ersten Fahrt nach Indien. Seine Flotte ankerte in der Delagoa-Bucht vor Maputo, der heutigen Hauptstadt des Landes. Zunächst wurden Stützpunkte und Festungen gebaut und Handelsplätze der Araber besetzt, die hier Handel zwischen Afrika und Indien betrieben. Lange Zeit wurde auch in Mosambik Sklavenhandel betrieben. Auf der Suche nach Gold drangen später die Portugiesen in das Landesinnere ein. Das Land verfügt über bedeutende Rohstoffreserven, das Klima ist tropisch/subtropisch. In Mosambik existiert eine Vielzahl von 78 Ethnien mit über 20 afrikanischen Sprachen (Meyers Lexikon online⁸).

Mit dem Ende der portugiesischen Kolonialherrschaft, das durch den Umsturz vom 25.4.1974 herbeigeführt wurde, entstanden Bürgerkriege zwischen den Befreiungsbewegungen, die selbst von unterschiedlicher ideologischer Prägung sind. Besonders Angola und Mosambik haben unter dem damit verbundenen Verlust an Menschenleben und der Zerstörung des Landes gelitten.

7 <http://lexikon.meyers.de/meyers/Angola> 23.06.2008

8 <http://lexikon.meyers.de/meyers/Mosambik> 23.06.2008

3.2.4 Brasilien

Nach der erfolgreichen Fahrt Vasco da Gamas nach Indien erhielt Pedro Álvares Cabral den Auftrag, eine weitere Expedition zu unternehmen. Die Flotte von 13 Schiffen wurde von atlantischen Strömungen und dem Wind weit nach Westen getragen, bis sie im April 1500 in der Nähe des heutigen Porto Seguro landete. Cabral betrat als erster Europäer die Küste Brasiliens und nahm das Land für König Manuel I. (1495-1521) in Besitz. Die Expedition

„...verdeutlicht das strategisch-taktische Geschick, das Portugal inzwischen aufgrund seiner Expansionserfahrungen im Umgang mit neuen Situationen, fremden Menschen, kultureller Verschiedenheit und andersartigen Lebensgewohnheiten erreicht hatte und das die Führungseliten das Land befähigte, neue Gegebenheiten rasch zu analysieren und in geeigneter Form darauf zu reagieren. Dies konnte freilich auch zu erheblicher Skrupellosigkeit im Umgang mit fremden Herrschern, Völkern und Kulturen führen.“ (Bernecker, Pietschmann 2001: 40)

Die Küstenregion wird unter König João III. (1521-1557) in 15 Zonen aufgeteilt und an Adlige gegeben. Bald reichen die aus dem Inland herangeschafften Sklaven nicht mehr aus und es begann die Verschleppung afrikanischer Sklaven über den Atlantik. 1530 wurde Brasilien zur Kolonie.

Als Napoleons Armee 1807 Portugal erreichte floh João VI. (Regent 1792, 1816-1826) mit seinem Hof nach Rio de Janeiro mit der Folge, dass Brasilien nach dem Wiener Kongress 1815 gleichberechtigter Teil des Mutterlandes wurde. 1822 erreichte Brasilien seine vollständige Unabhängigkeit und Pedro I. erklärte sich zum Kaiser Brasiliens. Nach dem Sturz von Pedro II. im Jahre 1889 wird die Republik ausgerufen (Bernecker, Pietschmann 2001: 72f).

Brasilien ist das größte Land Lateinamerikas, es verfügt über enorme Bodenschätze. Die ethnischen Gruppen (indigene Gruppen, Europäer, Afrikaner) haben sich im Laufe der Zeit stark vermischt.

3.3 Salazarismus und der „Estado Novo“

Nach Brasiliens Unabhängigkeit begann in Portugal das Zeitalter des Liberalismus und der konstitutionellen Monarchie (1834 – 1910). Diese endete mit der Ausrufung der 1. Republik (1910 – 1926), die innerhalb von 15 Monaten 8 Staatspräsidenten und 34 Regierungen erlebte. (Kuder 1997: 268)

Die schwache Republik und ihre ungeordneten Zustände in Portugal wurden am 28. Mai 1926 durch einen Militärputsch aufgelöst. Der ehemalige Universitätsprofessor Antó-

nio de Oliveira Salazar (*1889 †1970) wurde von dem Präsidenten zum Finanzminister ernannt. Sehr schnell verschaffte sich Salazar die Kontrolle über die Wirtschafts- und Finanzpolitik der Regierung, die Militärregierung musste seine Forderungen akzeptieren. Am 5. Juli 1932 wurde er zum Regierungschef ernannt. Salazar nannte sein Regime *Estado Novo* („neuer Staat“); die Verfassung, die ganz auf den Ministerpräsidenten zugeschnitten war und den Einparteienstaat festschrieb, trat 1933 in Kraft (Bernecker, Pietschmann 2001: 106).

Die Verfassung sah eine Trennung zwischen Kirche und Staat vor, jedoch spielte die katholische Kirche eine wichtige Rolle im Regime Salazars. Das römisch-katholische Bekenntnis wurde als traditionelle Konfession der portugiesischen Nation bezeichnet (Bernecker, Pietschmann 2001: 111).

1933 errichtete Salazar nach dem Vorbild der deutschen Gestapo die Staatsschutzpolizei PVDE (*Policia de Vigilância e de Defesa do Estado*⁹). Sie verfügte über Sondergerichte und berüchtigte Spezialgefängnisse. Eine umfassende polizeistaatliche Überwachung des öffentlichen und privaten Lebens wurde eingeführt. Regimegegner wurden verfolgt, inhaftiert und gefoltert. 1945 erhielt die PVDE erweiterte Befugnisse und wurde zu PIDE (*Policia Internacional e de Defesa do Estado*¹⁰) umbenannt (Bernecker, Pietschmann 2001, 115).

Alle außereuropäischen Territorien in Afrika, Indien, China und Ozeanien, wurden zu Überseeprovinzen (*Provincias Ultramarinas*) erklärt und als integraler Bestandteil des portugiesischen Staates untereinander und mit dem „Mutterland“ (*Metrópole* genannt, als Zentrum der Kolonialmacht) als eine Solidargemeinschaft gesehen. Die Außenpolitik konzentrierte sich lange Zeit auf die Kontrolle und die Bewahrung des kolonialen Erbes. Die wichtigste Rolle nahmen Angola und Mosambik ein (Bernecker, Pietschmann 2001:110).

Instrumente der Diktatur waren unter anderem Folter und Pressezensur. Das Volk wurde bewusst in Armut gehalten, und die Bildung wurde stark zurück genommen. Die Analphabetenquote war extrem hoch. Viele Intellektuelle verließen das Land.

Nach der Regierungsunfähigkeit Salazars 1968 wurde er von Marcelo Caetano (1906-1980) abgelöst, der weitestgehend die repressive Politik im Sinne Salazars weiterführte.

9 Polizei der Überwachung und der Verteidigung des Staates.

10 Internationale Polizei der Verteidigung des Staates.

3.4 Von der „Nelkenrevolution“ bis zur Gegenwart

Neben der Unterdrückung der Bevölkerung in Portugal, führten vor allem die aussichtslosen Kolonialkriege zum Sturz der Diktatur am 25. April 1974. Der Putsch wurde von den Hauptleuten des Militärs geplant und ausgeführt, die sich danach zur „Bewegung der Streitkräfte“ (*Movimento das Forças Armadas*, MFA) formierten. Als Signal für die Truppen zur Besetzung strategischer Punkte im Land, insbesondere in Lissabon, wurde das Lied *Grândola Vila Morena* (dt: Grândola, braungebrannte Stadt), von José Afonso, über den Radiosender *Rádio Renascença* ausgestrahlt. Die so genannte „Nelkenrevolution“ lief nahezu unblutig ab.

Nach der Revolution und nach Erlangung der Unabhängigkeit der Kolonien kehrten rund 700.000 Menschen (*Retornados*, dt.: Heimkehrer) aus Afrika zurück, darunter waren viele Schwarze mit portugiesischer Staatsangehörigkeit, die vor den einsetzenden Bürgerkriegen flüchteten.

Die ersten sechs Regierungen in Lissabon waren parlamentarisch nicht abgesichert, sie beruhten auf der Machtverteilung durch die MFA. 1976 folgte die erste verfassungsgemäße Regierung mit *General Eanes* als Staatspräsident (Kuder 1997: 272). Mário Soares, Sozialistische Partei, wurde Ministerpräsident einer Mitte-Links-Koalitionsregierung.

In den 80er Jahren normalisierte sich das Verhältnis zwischen Portugal und den ehemaligen Kolonialländern. 1983 gab es eine Kooperation der „lusophonen“ Staaten, eine Formalisierung entstand jedoch erst im Jahre 1989 durch das „Internationale Institut für die portugiesische Sprache“ (*Instituto Internacional de Língua Portuguesa*, IILP). 1996 wurde schließlich in Lissabon die „Gemeinschaft Portugiesischsprachiger Staaten“ (*Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*, CPLP) gegründet. Angola, Brasilien, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Mosambik, Portugal, São Tomé e Príncipe und Ost-Timor gehören dazu. Ziele dieser Gemeinschaft lauten wie folgt:

„Die mit dieser Gemeinschaft verfolgten Interessen bestehen vor allem in einer internationalen Aufwertung der portugiesischen Sprache und Kultur, in einer Verbesserung der ‚besonderen Beziehungen‘ zwischen Portugal und seinen ehemaligen Kolonien und in der Brückenfunktion zwischen verschiedenen regionalen Wirtschaftsräumen in Europa, Afrika und Südamerika.“ (Bernecker, Pietschmann: 2001: 128)

1985 trat Portugal der Europäischen Gemeinschaft bei.

1996 wurde Jorge Sampaio zum Staatspräsidenten gewählt.

2006 gewann Cavaco Silva die Präsidentschaftswahlen.

4. Lusotropikalismus und Lusophonie

Als Lusotropikalismus wird die Ideologie des portugiesischen Kolonialismus bezeichnet, deren Wurzeln bis ins 16. Jahrhundert zurück reichen. Diese Ideologie behauptete einen vermeintlich nicht-rassistischen, kulturell offenen und harmonischen Charakter des portugiesischen Kolonialismus. Dabei wurde die Auffassung gepflegt, dass die vorurteilsfreie Sonderform des Kolonialismus einzigartig und „rassisch-egalitär“ sei und kreolische Formen fördere. Die portugiesische Kultur wurde nach dieser Auffassung angeblich friedlich in den tropischen Kulturen verbreitet (Cunha 1997 zit.n. Sieber 2002: 166).

Diese Ideologie des Tropikalismus lieferte die Grundlage für eine Veranstaltung des Salazar-Regimes im Jahr 1940 in Belém, in einem Stadtteil Lissabons, die Feier des so genannten *Duplo Centenário* (dt: Doppelte Jahrhundertfeier). Es wurde zum einen die Gründung der Nation 1140 gefeiert und zum anderen die Wiederherstellung der Unabhängigkeit von Spanien 1640. Des Weiteren wurde dem Höhepunkt der maritimen Expansion 1540 gedacht. Die Gedenkfeier wurde als *Duplo Centenário* bekannt, da der Schwerpunkt der Feier auf den ersten beiden Daten lag. Diese Feier war eindeutig patriotisch motiviert, und wurde zum Anlass genommen, die *Exposição do Mundo Português* (dt: Ausstellung der Portugiesischen Welt) zu veranstalten. Es war eine Ausstellung, die ganz im Sinne Salazars und des *Estado Novo* das Bild eines ländlichen, christlichen, spirituellen, multikontinentalen und „vielrassigen“ Portugals festigen sollte (Weeber u. Sucher¹¹). Es gab thematische Pavillons, die die Geschichte, die wirtschaftlichen Aktivitäten, die Kultur, die Regionen Portugals und die *Territórios Ultramarinos* Portugals vorstellen sollten.

In diesem Zusammenhang wird sehr häufig das Konzept der Lusophonie kritisch diskutiert. Lusophonie ist die Bezeichnung für den portugiesischsprachigen Raum, der sich global gesehen auf 10.500.000 km² erstreckt, und 200 Millionen portugiesisch sprechende Menschen beinhaltet. Der lusophone Bereich umfasst neben Portugal die ehemaligen Kolonien: Brasilien, die afrikanischen Länder Angola, Mosambik Guinea-Bissau, Kap Verde São Tomé und Príncipe und in Asien Macao und Osttimor, sowie die Diaspora (z.B. Kapverdier in Rotterdam) (Alves 1998 zit.n. Sieber 2002: 165).

Der Terminus bezieht sich zwar ausschließlich auf die Sprache und stellt im Gegensatz zur Frankophonie kein politisches Konzept dar. Es wird aber wiederum von seinen Kritikern als eine Art postkoloniales, imperialistisches Konzept angesehen, welches den Ideen des Lusotropikalismus sehr nahe sei. Dieser Ausdruck wird nach wie vor kontrovers von

11 <http://www.tu-chemnitz.de/phil/europastudien/swandel/erinnerung/novosmundos.htm>

linken gesellschaftlichen Gruppierungen in Portugal, in den ehemaligen Kolonien und von fremden Beobachtern diskutiert (Sieber 2002: 166).

„Many criticize the very concept of *música lusófona* promoted inside Portugal, seeing it as a neocolonialist ideological category used by Portuguese to appropriate Cape Verdean music, such as Cesária Évora's, as their own cultural product.“ (Sieger 2005: 143)

Sieber nennt auch den Diskurs über Lusotropikalismus von Jochen Oppenheimer, in dem dieser erklärt, dass er in der hybriden Form der „Lusophonie die Weiterführung des Mythos des Lusotropikalismus und der Idee des intrinsischen Universalismus der portugiesischen Kultur“ sieht (Oppenheimer 1997 zit.n. Sieber 2002: 167).

Sieber erklärt, dass die Betonung der lusophonen Aspekte eine Präsentation des schon lange existenten Konzeptes sei, eine kosmopolitische, kulturell offene, multi-ethnische, kontinent-übergreifende Gesellschaft zu sein (Sieber 2002: 163). Er stellt die kritische Debatte über den Ausdruck der Lusophonie dar, und beschreibt, dass dieser Begriff eine postkoloniale Konnotation beinhaltet und in der Tradition der imperialistischen Ideologien und der Definition nationaler Identität steht (Sieber 2002: 163).

An dem Ausdruck Lusophonie wird kritisiert, dass weitergeführt wird, was in der Kolonialzeit und während der Diktatur als eine Identität gelebt wurde, und zwar, dass die Portugiesen anderen Kulturen einen „historischen Stempel“ aufgedrückt haben, um sich selbst in einer postkolonialen Realität als „deterritorialisierte Nation“ zu definieren. (Feldman-Bianco 1993 zit.n. Sieber 2002: 164).

Auch Amélia Muge, eine in Lissabon lebende Sängerin, auf die ich im weiteren Verlauf noch näher eingehen werde, erklärt im Interview, dass sie das Konzept der Lusophonie als koloniales Konzept sieht, wenn man es im Zusammenhang mit der Wiederbelebung des kolonialen Traums sieht, in dem Portugal versucht, sich in der Welt zu verwurzeln. Sie sieht sich als Teil einer Protestbewegung, die den Ausdruck Lusophonie kritisiert, da sie diesen Terminus nur als neuen Ausdruck für jene koloniale Bewegung sieht, die Mentalität aber die Gleiche geblieben ist.

Auf der anderen Seite interessiert sie sich für den Begriff, wenn er sich ausschließlich auf die gemeinsame Sprache der verschiedenen Länder bezieht, die portugiesische Sprache verbindet diese Länder, die alle ihre eigene Kultur haben. Dieses verbindende Element sieht sie als Herausforderung, da sie Begegnungen zwischen den Menschen dieser Länder ermöglicht. Ihrer Meinung nach bietet die Lusophonie die Möglichkeit, in verschiedenen Projekten die Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Sprache aber auch der kulturellen Unterschiede herauszustellen (Interview vom 12.7.2007).

Auch Sieber beschreibt die Diskussion, in welcher Form sich die gegenwärtige Vorstellung der Lusophonie von älteren Vorstellungen der imperialistischen Ideologie und Definitionen von nationaler Identität unterscheidet. Sein Aufsatz zeigt, wie Diaspora und Erinnerungen an das Imperium sich in komplexer Form mit neuerer Identitätsbildung und Konstrukten wie Lusophonie im postkolonialen Kontext vermischen. Seiner Meinung nach spiegelt sich in diesen Konstrukten die Vergangenheit, und sie betonen weiterhin eine koloniale Macht in einem Zentrum (Sieber 2002: 164).

Er weist auf einen Widerspruch in dem gleichberechtigten, interkulturellen Konzept der Lusophonie hin. Er kritisiert, dass im Eigenverständnis die portugiesische Kultur nicht zur lusophonen Kultur gezählt wird. Dies bedeute, dass zwar die portugiesische Kultur angeblich der Anstoß zu lusophonen Fusionen in anderen Teilen der Welt war, die Kultur „zu Hause“ in Portugal selbst, nicht als lusophon verstanden wird (Sieber 2002: 168). Dies verdeutlicht er anhand des musikalischen Begleitprogrammes der Expo '98, was ich noch erläutern werde.

5. Lissabon

5.1 Stadtgeografische und demografische Daten

Lissabon ist die Hauptstadt Portugals mit 517.802 Einwohnern auf 84.8 km² (Stand 2005¹²) gleichzeitig die größte Stadt des Landes. Sie umschließt 53 Gemeinden (*freguesias*). Sie ist das politische, wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Portugals. Daraus folgt, dass alle wichtigen Impulse von hier ihren Ausgang nehmen, und mit einer erstaunlichen Konsequenz zurückwirken (Weber 1980: 256). Nach Weber liefert die Stadt „zum einen das völlige Gegenbild zum übrigen Portugal, und sie spiegelt zum anderen ein genaues Abbild der gesamten portugiesischen Situation wider.“ (Weber 1980: 256).

Als zentrale Stadtteile Lissabons stellen sich die Baixa, das Bairro Alto und die Alfama dar. Die Baixa (dt: Unterstadt) bildet die Stadtmitte, liegt direkt am Tejo und wurde von Marquês de Pombal 1755 nach dem Erdbeben nach dem Modell eines Gittermusters wiederaufgebaut. Heute findet man dort eine Geschäftsmeile und das Bankenviertel. Westlich von der Baixa befindet sich das Bairro Alto (dt: Oberstadt), das zum Ende des 16. Jahrhunderts entstanden ist, große Teile blieben beim Erdbeben unzerstört. Heutzutage ist es das „Ausgehviertel“ Lissabons. In den engen Gassen befinden sich unzählige Bars. Auf der anderen Seite der Baixa befindet sich die Alfama, die Altstadt Lissabons. Zur Zeit der Mauren

12 <http://de.wikipedia.org/wiki/Lissabon>

bildete die Alfama den Stadtkern. Noch heute erinnern die engen verwinkelten Gassen an die Zeit der arabischen Herrschaft. Im oberen Teil der Alfama befindet sich das Castelo São Jorge, das während der Reconquista zurück erobert wurde.

Gaebe (2004) erklärt, dass in Lissabon die Alfama und das Chiadovierteil, das westlich an die Baixa grenzt, aufgrund ihrer Siedlungsstruktur die Identität der Stadt bestimmen.

„Die Siedlungsstruktur ist sichtbarer und materieller Ausdruck der Wirtschafts- und Sozialstruktur, der Wohn- und Lebensformen. Herausragende Elemente der Siedlungsstruktur sind die Altstadt und bauliche Ensembles, die die Identität einer Stadt bestimmen“ (Gaebe 2004: 75).

Stadtplaner des 19. Jahrhunderts ersetzten die kleinen verschachtelten Straßen und Gassen Lissabons, und legten nach dem französischen Beispiel breit angelegte Alleen (*avenidas*) an, wie die z.B. die *Avenida da Liberdade*, die von dem Platz Rossio im Zentrum ausgeht. Diese V-förmigen großen Alleen dienten zur Erschließung des Hinterlandes. Dieser Prozess hatte eine Dezentralisierung zur Folge, die Stadt entwickelte sich vom Flussufer fort, und neue Stadtbezirke entstanden. Somit verlagerte sich der Schwerpunkt der Stadt in andere Stadtteile, die nicht in der Nähe des Tejos und des Hafens lagen, die dahin das Leben der Stadt bestimmt hatten (Freitag-Rouanet 1997: 707).

Zwei weitere Stadtteile, die für diese Arbeit interessant sind, sind die Mouraria und Madragoa. Die Mouraria ist ein kleines Viertel und liegt nördlich des Castelos. Es wurde 1170 gegründet, nach der *Reconquista* war es das Wohnviertel der gebliebenen Mauren, woraus der Name entstanden ist. Im 20. Jahrhundert bezogen sehr viele Immigranten vor allem aus den ehemaligen afrikanischen Kolonien Häuser in diesem Viertel. Heutzutage gibt es hier immer mehr chinesische und indische Geschäfte. Eine ähnliche Entwicklung hat das Viertel Madragoa genommen, es ist bekannt für die starke ethnische und kulturelle Diversität der Anwohner. Es liegt westlich der Stadtmitte am Tejoufer.

Nach der Befreiung vom Salazar-Caetano Regime begannen Änderungen in der Stadtplanung, eine systematische Modernisierung Lissabons begann erst mit dem Eintritt Portugals in die Europäische Gemeinschaft 1986. 1994 war Lissabon Kulturhauptstadt Europas, 1998 fand dort die EXPO statt (Freitag-Rouanet 1997: 706).

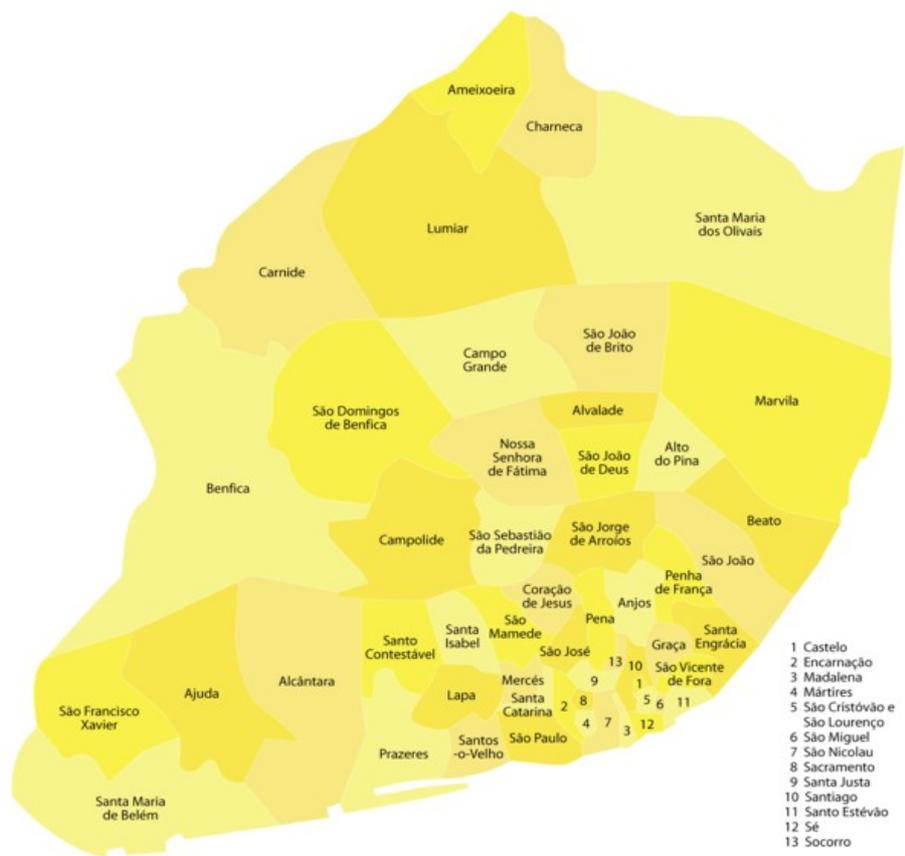


Abb.1: Stadtkarte von Lissabon mit ihren 53 Gemeinden

Quelle: Wikipedia¹³

Die Stadt Lissabon bildet eine von 18 Kreisen des Einzugsgebietes der *Área Metropolitana de Lisboa* (AML), von denen acht Kreise nördlich und 10 südlich des Tejos liegen. In der AML leben ca. 3 Millionen Menschen, ungefähr ein Viertel der Gesamtbevölkerung Portugals¹⁴, auf einer Fläche von 3552 km² (Weber 1980: 256).

5.2 Immigranten in Lissabon

Die Anzahl der in Lissabon lebenden Personen aus den ehemaligen Kolonien ist schwer zu fassen, da eine große Zahl bei den Behörden nicht gemeldet ist. Eine frühere Studie besagt, dass ca. 50.000 der 100.000 Menschen aus den PALOP in Lissabon illegale Immigranten sind (Eaton 1993: 537).

Die Kapverder bilden mit 18.350 Personen die größte Migrantengruppe in Lissabon (Eaton 1993: 544), gefolgt von den Brasilianern. 1989 sah die Aufteilung in Portugal ohne die Zahl der illegal Eingewanderten folgendermaßen aus:

13 http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Lisboa_-_Fregueisas.png

14 www.aml.de

Registrierte Ausländer in Portugal 1989

Herkunftsland	Anzahl total
Kapverdische Inseln	27.972
Angola	4.842
Guinea-Bissau	3.447
Mosambik	2.980
Sao Tomé	1.873
andere afrik. Länder	1.675
Brasilien	10.520

(alle Angaben inkl. der Inseln der Azoren und Madeira)

Quelle: INE (1990a: 257 zit.n. Eaton 1993: 543)

Die Einwanderung von Immigrantengruppen und deren Nachkömmlingen und das daraus resultierende demografische Wachstum lösten in den letzten 20 Jahren signifikante ökonomische und urbane Veränderungen in der AML aus. Damit verbunden war ein Einfluss auf die sozio-räumlich Struktur.

Portugal war schon früher ein Land der Emigration. In den 60er und 70er Jahren fand eine Ausreisewelle in andere europäische Länder statt. Sehr viele Portugiesen suchten Arbeit in Frankreich, Deutschland und Luxemburg. Zur selben Zeit kamen die ersten kapverdischen Vertragsarbeiter nach Portugal, und es fand eine Immigrationswelle aus den portugiesisch-sprachigen Ländern Afrikas statt als Resultat der portugiesischen Kolonialkriege (1961-1974) in den damaligen Kolonien. In der Mitte der 70er Jahre kamen aufgrund der Bürgerkriege weitere Menschen aus den ehemaligen Kolonien nach Portugal (Malheiros und Vala 2004:1066).

Weitere Immigranten kamen ab den 90er Jahren, vor allem in der Zeit um die Jahrhundertwende. In dieser Zeit fand ein markanter Zuwachs ausländischer Bürger in Portugal und insbesondere in Lissabon statt, was man anhand der nachfolgenden Tabelle erkennen kann.

Anteil der ausländischen Bürger in Portugal und der AML (1991, 2001)

Jahr	1991	2001
Portugal		
Ansässige Bürger	9.867.147	10.356.117
Ausländische Bürger	106.565	226.715
%	1,1	2,2
AML		
Ansässige Bürger	2.540.276	2.682.687
Ausländische Bürger	45.608	125.927
%	1,8	4,7

(Fonseca et al. 2002a: 60 zit.n. Malheiros und Vala 2004: 1070)

Malheiros und Vala teilen die Immigranten in zwei Gruppen ein. Die erste Gruppe ist die „konsolidierte Immigrantengruppe“, die typischerweise aus den ehemaligen afrikanischen Kolonien in Afrika kommen, deren Einwanderung vor 25-30 Jahren anfang. Zu dieser Gruppe gehören neben den Immigranten auch deren Nachfahren.

Die zweite Gruppe stellt die „neue Immigrantengruppe“ dar, die in den letzten Jahren in Lissabon eintraf, und deren Aufenthalt zunächst nur temporär geplant ist. Dies sind hauptsächlich Personen aus osteuropäischen Ländern, Brasilien, China und Ost-Asien (Malheiros und Vala 2004: 1067).

Es ist wichtig in diesem Zusammenhang zwei Sachverhalte zu betrachten: zum einen die soziale Polarisierung, die mit dem Prozess der ökonomischen Rekonstruktion der großen Metropolen westlicher Länder assoziiert wird und zum anderen die Fragmentierung, welche vier Hauptmerkmale umfasst.

Das erste Merkmal hierbei ist der „Polyzentrismus“, wobei verschiedene Konzentrationsknotenpunkte in der Stadt entstehen, die mit dem alten Stadtzentrum und dem Geschäftsviertel konkurrieren. Das Zweite ist das Entstehen von neuen sozialen Spannungen in Gegenden, die zuvor durch eine bestimmte soziale Homogenität charakterisiert waren. Als drittes Merkmal ist das Entstehen von funktional gemischten Gegenden zu nennen, die einen Gegensatz zu den alten Begrenzungsprinzipien bilden, und als viertes Merkmal wird der „Verlust von Nähe“ genannt, der in dem Rückgang von Nachbarschaftsbeziehungen und Solidarität begründet liegt. Ein Grund hierfür könnte die sozio-kulturellen Unterschiede sein die zwischen Menschen, die in dem gleichen Viertel leben, entstehen (Malheiros und Vala 2004: 1069).

Zwischen 1991 und 2001 lag 80% des Bevölkerungswachstums in Portugal in der (Netto-)Migration begründet. 1991 waren 1,8% der Anwohner der AML ansässige Ausländer, und 2001 waren es 4,7%. (Fonseca et al. 2002 zit.n. Malheiros und Vala 2004: 1070).

Im Zentrum existiert eine höhere Konzentration von „traditionellen“ Immigrantengruppen aus den PALOP-Staaten, wie auch der Immigranten aus China und Ost-Asien. Die früh entstehenden Netzwerke von Immigranten spielen eine große Rolle im Prozess der geografischen Konzentration, und erleichtern den Zugang zum Wohnungswesen und zu verschiedenen Sektoren des regionalen Arbeitsmarktes (Malheiros und Vala 2004: 1070).

Bei der Arbeitssuche entstehen Probleme durch Vorurteile und Diskriminierung. Viele Unternehmer bevorzugen portugiesische Arbeiter, seit kurzem auch Arbeiter aus Ost-Europa, Brasilien oder Süd-Asien, da die Mehrzahl angeblich qualifizierter ist und ein geringes Einkommen akzeptiert (Malheiros und Vala 2004: 1075). Damit entsteht eine größere Arbeitslosigkeit unter den afrikanischen Arbeitern, was wiederum dem Wachstum dieser Immigrantengruppe entgegenläuft (Malheiros und Vala 2004:1075).

In den 90er Jahren war ein Trend in der Sozialpolitik Lissabons zu erkennen. Es sollte in die urbane Planung eingegriffen werden, um der Ausbreitung von unterprivilegierten Wohngebieten entgegenzuwirken. Hierbei waren drei Punkte zu beobachten.

Als erster Punkt wurde das Programm zur Umsiedlung und Slum-Beseitigung entwickelt. Es fand zwar eine Reduktion der „Baracken“ in den Slums zwischen 1991 und 2001 statt, jedoch wurden manche soziale Probleme in die neuen Wohngebieten getragen. Die negativen Auswirkungen waren eine sozio-räumliche Segregation, soziale Spannungen, Abwesenheit von Bewohnern der Mittelschicht, die den lokalen Konsum auf eine höhere Ebene hätten heben könnten, das Fehlen von Arbeitsreserven, sowie ausgebildete Arbeitskräfte und mangelhafte Schulbildung. Dies alles führte zu Arbeitsplatzmangel. Es wurde zwar eine Verbesserung der Wohnungssituation erzielt, soziale Probleme wurden jedoch dadurch nicht aufgehoben (Malheiros und Vala 2004: 1076).

Zweitens wurden in diesem Jahrzehnt illegale Behausungen, die in den 60er und 70er Jahren entlang der Peripherie Lissabons entstanden, legalisiert oder beseitigt.

EU-Mittel wurden in weitere Initiativen für die Rehabilitation der Zentren investiert, wie z.B. in das historische Zentrum Lissabons. Man versuchte physische Intervention im öffentlichen Raum mit materiellen und nicht-materiellen, wie z.B. interkulturellen Festivitäten, zu verbinden (Malheiros und Vala 2004: 1076).

Bürger aus den PALOP waren in diesen Slum-ähnlichen Gegenden deutlich überrepräsentiert. Hier ist eine starke Verbesserung der Situation zu erkennen, die Bewohner profi-

tierten von der Unterstützung verschiedener Programme. Die Zahl der Personen, die ihre eigenen Häuser kauften stieg stark an, und die Zahl derer, die in überfüllten Hütten wohnten, ging deutlich zurück (Malheiros und Vala 2004:1079).

Auch mit Anfang des Bürgerkrieges in Angola 1975 (bis 2002), sah sich die portugiesische Regierung zum Bau von Sozialwohnungen für die Flüchtlinge in Lissabon gezwungen, wie in *Vale da Amoreira* oder in *Benfica*. Jedoch war eine große Anzahl von Menschen gezwungen Baracken zu bauen, wodurch „Ghettos“ wie *Pedreira dos Húngaros*, in *Algés*, *Mariana*, oder auch in *Cascais* entstanden. Insgesamt entstanden ca. 60 sanierungsbedürftige Viertel ohne jegliche Hygieneeinrichtungen. Hier lebten im Durchschnitt zwischen 2.000 und 6.000 Einwohner, während nach offiziellen Angaben von 1993 32.000 Familien von diesen Bedingungen betroffen waren. Fast alle diese Viertel verschwanden. Cavaco Silva¹⁵ und Jorge Sampaio¹⁶ unterzeichneten 1994 ein Programm zur Vernichtung der Baracken (*Programma de Erradicação das Barracas – PER*), und versprachen jeder Familie bis 2001 ein Haus, was jedoch nicht realisiert werden konnte. Erst nach zwölf Jahren hat die Vernichtung der Baracken in Mariana, Olívia, Nha Diminga und Meninha begonnen, und die Bewohner tauschten ihre Baracken gegen eine Wohnung in einer Zone in Cascais (Monteiro 2006¹⁷).

De Gusmão (2006) forscht über die „Identitätspfade“ der jungen Afrikaner in Portugal und konzentriert sich in ihrer Forschung auf die Immigranten und deren Kinder aus den PALOP in den „degradierten“, sanierungsbedürftigen Vierteln *Quinta Grande*, *Charneca do Lumiar* in der Peripherie Lissabons.

Charneca do Lumiar ist ein armes und problematisches Gebiet, es hat sich zu einem Ort der Durchreise entwickelt. Die Bewohner bleiben nur kurz und sehen Portugal als Chance, in andere Länder Europas weiterzureisen. Jeder Immigrant bringt aus seinem Herkunftsland bestimmte kulturelle Merkmale mit ins Aufnahmeland.

Die Population des Bairro *Quinta Grande* ist sehr gemischt und weist eine synkretistische Kultur auf. De Gusmão folgert aus ihren Studien, dass dieses Viertel eines der interkulturellen Freundschaften sei, aber auch ein Ort vieler Konflikte innerhalb der schwarzen Jugendlichen und zwischen schwarzen und weißen Jugendlichen. Hier wohnen Feldarbeiter, die vom Land in die Stadt gekommen sind, neben Immigranten aus Afrika.

15 Cavaco Silva, konservativer Politiker der PSD, war Premierminister von 1985 – 1995 und ist seit 2006 Staatspräsident von Portugal.

16 Jorge Sampaio, Mitglied der Sozialistischen Partei (PS), und war von 1989-1996 Bürgermeister Lissabons, und von 1996–2006 Staatspräsident von Portugal.

17 <http://www.caboindex.com/musica/A-imigracao-cabo-verdiana-em-Portugal.php> (13.10.2007)

De Gusmão spricht von einem kulturellen Ort der Fusion und einer „neuen Ethnizität“. Die tägliche Interaktion auf den Straßen, in der Schule und auf der Arbeit heißt jedoch nicht, dass dies ohne Konflikte stattfindet. Ihrer Meinung nach resultieren die Konflikte aus der starken Stigmatisierung der unterprivilegierten Viertel (de Gusmão 2006: 47).

Die Viertel sind ein Ort der „Zugehörigkeit“. Es definiert oder charakterisiert seine Bewohner mehr als die Tatsache, dass sie Kapverdier oder Angolaner etc. sind (de Gusmão 2006: 48). Die Jugendlichen sehen sich scheinbar eher als Teil der portugiesischen Gesellschaft als ihre Eltern (de Gusmão 2006: 48).

In Lissabon gibt es einige Straßen und Viertel, die namentlich auf die Kolonialgeschichte verweisen, wie auch auf Bewohner Lissabons die aus den ehemaligen Kolonien kommen. Den Kapverdern und ihrer Hauptstadt widmete die Stadt zwei Straßen: die *Rua de Cabo Verde* liegt im alten *Bairro das Colónias*, und die *Rua Cidade da Praia*¹⁸ liegt in *Olivais*. Benachbarte Straßen tragen die Namen von ehemaligen portugiesischen Territorien Portugals in Afrika, wie z.B. *Bolama*, *Bissorã*, *Luanda* (Monteiro 2006¹⁹).

6. Die interkulturellen Musiklandschaften in Lissabon

6.1.1 Die interkulturelle Musiklandschaft im 16. bis 19. Jahrhundert

Gerhard Kubik und Peter Fryer haben festgestellt, dass im 17. und 18. Jahrhundert simultan in verschiedenen Punkten des so genannten atlantischen Dreieckes, eine Region, die die Küstenstädte von Kongo-Angola, die Iberische Halbinsel und Latein-Amerika beinhaltet, einige Tänze mit afrikanischem Einfluss aufgetreten sind. Diese Entwicklung war nur möglich, weil neben dem regen wirtschaftlichen Austausch auch eine kulturelle Beeinflussung zwischen diesen Ländern über den Weg des Meeres stattfand. Die Seefahrer und Hafenarbeiter spielten eine wichtige Rolle in diesem gegenseitigen Austausch von Klängen und Rhythmen der drei Kontinente. Die Sklaven und auch die freien Afrikaner, die aus unterschiedlichen Musikkulturen Afrikas kamen, traten zum ersten mal mit Menschen aus anderen afrikanischen Regionen und auch mit Afrikanern, die schon auf der Iberischen Halbinsel und der „Neuen Welt“ geboren wurden, in Kontakt. Schrittweise wurden die Elemente des neuen Umfeldes eingebaut. Die iberische Säkularmusik, vor allem das Gitarrenrepertoire, wurde dadurch mit Strukturen, rhythmischen und melodischen Formen aus zentral-

18 *Cidade da Praia* ist die Hauptstadt der Inselrepublik.

19 <http://www.caboindex.com/musica/Lisboa-cantada.php> (13.10.2007)

und westafrikanischen Musiktraditionen angereichert, woraus eine Art musikalischer *lingua franca* resultierte (Budasz 2007: 5).

Mit der kolonialen Expansion Portugals seit Anfang des 16. Jahrhunderts fand ein interkultureller Kontakt und Austausch zwischen Portugal und anderen Völkern statt, hauptsächlich mit Brasilien und verschiedenen afrikanischen Ländern. Die kulturelle Beeinflussung erfolgte reziprok.

Kubik (1997) stellt den interkulturellen Austausch zwischen Portugal, Brasilien und Angola in den Vordergrund. In jedem dieser geografischen Gebiete entwickelte sich der Prozess der Transkulturation auf unterschiedliche Art und Weise in Bezug auf Ausprägung und Intensität.

In Luanda besteht bereits seit langer Zeit eine kulturelle luso-angolanische Struktur im Bereich Musik und Tanz, und zwar in verschiedenen Erscheinungsformen. Diese Struktur ist das Produkt des Zusammentreffens Angolas und Portugals seit über vier Jahrhunderten. Die umliegenden Gebiete Luandas entwickelten eine Kultur, die Elemente der Kimbundu-Kultur, portugiesische Elemente und Elemente angolanscher Kulturen enthält. Es wurden hier früher als woanders musikalische Traditionen und Instrumente eingeführt. Ein Beispiel für eine intensive Transkulturation ist der Karneval in Luanda, der heute „*Carnaval da Vitória*“ (dt: Sieges-Karneval) genannt wird. Andere Beispiele für Musik und Tanzformen, die manchmal institutionalisiert, und in dem urbanen Umfeld bekannt sind, sind *kaduke*, *kazaguta* und *rebita* (Kubik 1997: 407-408).

Obwohl die koloniale Expansion Portugals im 16. Jahrhundert der gleichen Ideologie folgte wie die der anderen großen europäischen Kolonialmächte, gewährleistete eine gewisse Idiosynkrasie des portugiesischen Kolonialismus ein Imperium, in dem eine bestimmte Integration von Ethnien und Kulturen vorherrschte.

Die Entwicklung in Brasilien ist besonders symptomatisch für die relative Flexibilität und Einrichtung dieser Integrität. Die Portugiesen „vermischten“ sich in der ersten Phase der Kolonialisierung mit Indern und Afrikanern. Dies baute eine starke Tradition der ethnischen Vermischung auf, was im kontemporären Brasilien weiterbesteht (Béhague 1997: 73).

Diese „ethnische Vermischung“ begünstigte einen musikalischen und kulturellen Austausch und eine Fusion, bei der jedoch das europäische Element vorherrschte. Die musikalische und kulturelle Vermischung muss als kontinuierlicher Prozess angesehen werden.

Auf der einen Seite spielt die äußerliche Manifestation der kulturellen Aktivitäten und Signale in der Musik eine wichtige Rolle im Bezug auf den Faktor Identität einer sozialen

Gruppe. Es besteht die Notwendigkeit dieser Gruppe, eine Einheit und eine Zusammengehörigkeit zu bilden und beizubehalten. Auf der anderen Seite beeinflusst die sozio-kulturelle Hegemonie das Selbstverständnis der dominierenden Gruppe und deren kulturellen Manifestationen. Der fundamentale Grund dafür, warum die Ausdrücke einer Kultur sich ändern (oder nicht ändern), und die Art und Weise wie sie sich ändern, hängt von der hegemonischen Ordnung und dem Faktor Identität ab (Béhague 1997: 73).

In dem Kapitel über die Übertragung von kulturellen und musikalischen Werten in dem portugiesischen Kolonialreich erklärt Béhague (1997), dass sich die kolonialistische Ideologie eines speziellen Mechanismus kultureller Motivation bedient, die eine vorsätzliche Handlung darstellt, und zwar zur Übertragung und Auferlegung von kulturellen und musikalischen Werten auf die zu kolonialisierende Gruppe. Dies steht im Gegensatz zu natürlichen Kontaktsituationen. Dieser Mechanismus hat eine Hierarchie der zentralen Werte der dominanten Kultur zur Folge. In Bezug auf den musikalischen Ausdruck (musical terms) lässt es eine Beschreibung jener Aspekte zu, die in der musikalischen Konzeption als charakteristisch gelten. Dieser Transfer wurde größtenteils von musikalischen und erzieherischen Institutionen vollzogen, in denen an erster Stelle missionarische Institutionen zu nennen sind (Béhague 1997: 75-76).

Die Sklaven, die aus Afrika und Brasilien nach Portugal, d.h. nach Lissabon gebracht wurden, importierten verschiedene Musikgattungen und Tänze in die Hauptstadt. Die daraus resultierenden kulturellen Prozesse wurden im Laufe der Zeit immer stärker und präsenter. In den urbanen Gebieten entstanden verschiedene musikalische Genres dadurch, dass rurale Traditionen von Migranten wiederbelebt wurden. Musikalische Traditionen der ehemaligen portugiesischen Kolonien wurden transplantiert und neue Stilistiken wurden kreiert (Castelo-Branco 2000: 583).

Im 16. Jahrhundert kamen 10% der Bevölkerung Lissabons aus den afrikanischen Kolonialländern (Kubik 1997: 423), und nach neueren Quellen haben diese Gruppen um 1590 eigene Musik- und Tanzfestivals organisiert. Schon während dieser Zeit inspirierten Eindrücke der afrikanischen Kolonien die Kunst in Portugal, so wurden Szenen aus diesen Ländern mit ihrer musikalischen Untermalung in der Kunst wiedergegeben (Kubik 1997:423). In der traditionellen portugiesischen Musik werden durchaus Instrumente ver-

wendet, deren Herkunft noch nicht genau definiert werden konnte und die in afrikanischen Ländern vermutet wird, wie z.B. die *Sarronca*²⁰ oder das *Reque-Reque*²¹.

Rogério Budasz beschreibt, dass in der iberischen Literatur des späten 16. Jahrhunderts schwarze Gitarristen als Standardrolle in den Thaterstücken erschienen. Dies ermöglichte in den Theatervorführungen den Einbezug einer musikalischen Nummer, gespielt und/oder gesungen. Aus dem gleichen Grund wurden auch Dialoge in spanischer oder portugiesischer Kreolsprache, *fala da Guiné* oder *língua de negros* möglich, aber auch eine Karikatur dieser Sprachen wurde angewendet, um Gelächter beim Publikum hervorzurufen. Im kolonialen Brasilien waren die meisten Schauspieler und Musiker schwarz. Es ist wiederum nicht bekannt, ob es auch schwarze Schauspieler in Portugal gab, oder ob geschminkte Portugiesen diese Rolle übernommen hatten. Es gibt Theorien, dass afrikanische Schauspieler in der iberischen Tradition unterrichtet wurden, und dass manche von ihnen Rhythmen, Strukturen und Timbres der iberischen, zentral- und westafrikanischen Stilistiken miteinander kombiniert haben. Man muss bei der Untersuchung des Repertoirs beachten, dass in der europäischen Musik der vergangenen Jahrhunderte häufig die eingearbeiteten afrikanischen Elemente verzerrt und als exotisch dargestellt wurden, die einem satirischem oder erniedrigenden Zwecke dienten (Budasz 2007: 3-4).

Die Präsenz der afrikanischen Sklaven und deren Musik war weder zu übersehen noch zu überhören. Quellen besagen, dass im gesamten 17. Jahrhundert Besucher der Stadt Lissabon durch die große Anzahl schwarzer Menschen beeindruckt waren. Ein Teil der schwarzen Bevölkerung war schon in Lissabon geboren, dennoch gab es einen konstanten Zugang von Sklaven aus den Kolonien in Brasilien und Afrika. Trotz des Verbotes des Sklavenhandels von 1761 zwischen Afrika und Portugal, kamen weiterhin Bedienstete aus Brasilien mit ihren nach Portugal zurückkehrenden Herren in die Stadt. Einige hielten sich auch nur temporär in Lissabon auf, weil ihre Schiffe im Hafen Lissabons andockten.

Ein Schriftstück von 1758 beschreibt die afrikanischen-brasilianischen Klänge und Rhythmen, die in dem Hafenviertel Alfama zu hören waren, und dort von der unteren Klasse verbreitet wurden.

*„Do Brasil em romaria
Os sons vêm ali descalços.
Criam-se ali, ali crescem,
E dali se vão passando*

20 Ein Membranophon, dessen Klang durch indirekte Reibung erzeugt wird. Eine Haut wird über einen Krug, der als Resonanzkörper dient, gespannt. Die indirekte Reibung erfolgt durch den Musiker über einen Stock der in der Mitte der Haut befestigt ist.

21 Ein gezahntes Reibidiophon welches, aus einem Rohr besteht, und die Töne durch das Reiben mit einem weiteren, kleineren Rohr erzeugt werden.

*Pouco a pouco para as chulas,
Piam piam para os mulatos.“*

*„Von Brasilien aus auf Wallfahrt,
kommen die Klänge barfuß an.
Sie vermehren sich dort, sie wachsen dort,
und von dort werden sie weitergegeben
allmählich zu den chulas²²,
Stück für Stück zu den Mulatten.“*

Die „Klänge, die barfuß ankommen“ sind Sinnbild dafür, dass sie von den Sklaven weiter getragen wurden, da diese keine Schuhe trugen. Normalerweise wurde diese Musik von der Gitarre begleitet (Budasz 2007: 6). Historische Quellen besagen, dass eine große Anzahl dieser Stücke vermutlich afrikanischer Herkunft ist. Sie besitzen aber auch Elemente von iberischen Tänzen, wie *arromba*, *cãozinho*, *cubanco*, *gandu*, *sarambeque*, *cumbé* und *paracumbé*, *canario*, *villano* and *jacaras*. Ungeachtet der Herkunft, also ob sie aus Afrika, von der Iberischen Halbinsel oder aus Amerika stammen, der Großteil des Repertoires dieser Stücke wurde von Musikern in verschiedenen Orten iberischer Herrschaft geteilt (Budasz: 5-6).

Im frühen 18. Jahrhundert erschien auch die *arromba* in portugiesischen literarischen und musikalischen Quellen. In den Wörterbüchern von Bluteau und Morais Silva wird sie als feurig und lärmend beschrieben.

Die *umbigada* war ein Basis-Bestandteil von vielen Tänzen, die aus der Kongo-Angola-Region nach Brasilien und Portugal importiert wurden. Ebenso besagen die historischen Quellen, dass dieser Tanz den Europäern obszön erschien.

Eine spanische Quelle von 1708 assoziiert die *amarosa* mit einem anderen Tanz, der ebenso afrikanische Elemente aufweist, der *paracumbé* aus Angola. Er wird wie folgt beschrieben, diese Beschreibung zeigt die unterschiedlichen Einflüsse auf:

*Was? Du kennst mich nicht?
Ich bin der Paracumbé aus Angola,
Bürger aus Guinea,
verheiratet mit der Amarosa, die ich als Frau gewählt habe.
Wenn du mich kennen lernen willst, komm zum Tanz
Und hör meiner Erzählung zu
auf portugiesische Art.*

Ein Zeitzeuge berichtet in einem weiteren Schriftstück aus dem Jahre 1730, dass der Tanz *cumbé* auf dem Rosenkranz-Fest einem Kirchenplatz in Lissabon von Schwarzen ge-

22 *Chulas* war ein Ausdruck für Frauen den unteren Schichten

tanzt wurde, begleitet von Trommeln, Gitarren, Geigen, drei Marimbas, vier Querpfeifen, zwei Geigen, und über 300 Perkussionsinstrumenten wie z.B. *berimbaus*²³, *pandeiros*²⁴ und *congas* und eine „wohl arrangierte Dissonanz“ darstellten²⁵ (Budasz: 14).

Der Tanz *Sarambeque* war in den letzten vier Jahrhunderten der am weitesten verbreitete Tanz mit afrikanischem Einfluss in der ibero-amerikanischen Welt. Er taucht in portugiesischen, spanischen, mexikanischen und brasilianischen Quellen auf. Das *Diccionario de Autoridades*²⁶, definiert in der Ausgabe von 1737 den *zarambeque* als ein Instrumentalstück, und einen sehr fröhlichen und beschwingten Tanz. Es ist wahrscheinlich, dass Portugal die zentrale Rolle in der Verbreitung des *Sarambeques* in Spanien und den Kolonien spielte. Das wird daran festgemacht, dass ersten Referenzen zu diesem Tanz in portugiesischen Schriften erschienen, und im 18. Jahrhundert nochmals im *Entremez*²⁷ des 18. Jahrhunderts bestätigt wurde. Nach Peter Fryer existierte der Tanz, bevor er in Portugal erschien, in der afrikanischen Kolonie in Mosambik unter den Chuambo, Yao und Nyungwe (Budasz 2007: 11).

Ein Lied- und Tanzgenre, welches in Lissabon Anfang des 19. Jahrhunderts bei den Schwarzen und „Mulatten“²⁸ entstand, ist die *Rasga*. Charakteristisch für diese Stücke ist der Gesang und der Rhythmus eines *Ganzás*²⁹ oder eines *Reque-Reques*. Diese Gattung ist weitestgehend unbekannt, und in der Wissenschaft noch unerforscht. Erste Untersuchungen brachte José Ramos Tinhorão 2007 hervor.

Einige „Mulatten“, die Nachfahren portugiesischer Kolonialherren und afrikanischer Sklavinnen waren³⁰, hatten die Möglichkeit in der Gesellschaft aufzusteigen, indem sie Religion und die Kultur der Mutter ablehnten, und die des Vaters annahmen. Budasz hält es jedoch für wahrscheinlich, dass einige dieser Nachfahren die Standards der hegemonialen Kultur nur oberflächlich annahmen. Indem sie die Instrumente ihrer „Gegner“ lernten und sich in das Umfeld integrierten, konnten sie sich ihnen gegenüber stellen, um sie eventuell zu überwinden. Durch soziale Lücken konnten sich „Mulatten“ in das System eingliedern,

23 Berimbau ist ein brasilianisches Perkussionsinstrument, welches aus einem Bogen besteht, an dessen Enden ein Draht gespannt ist. Den Resonanzkörper stellt ein ausgehöhlter Kürbis dar.

24 Ein Tamburin

25 Entnommen aus dem *Folheto de Ambas Lisboas*, 7. Oktober 1730

26 Das erste Wörterbuch welches von der Königlichen Spanischen Akademie ab dem Jahre 1737 herausgebracht wurde

27 Eine Art Bühnenstück

28 Ich werde im Folgenden den Begriff „Mulatten“ benutzen, auch wenn er im deutschen Sprachgebrauch rassistisch konnotiert ist. Da in allen portugiesischen Texten der Begriff *Mulato* benutzt wird, werde ich ihn in Anführungszeichen verwenden, da es einfacher ist als ihn zu umschreiben. Außerdem wird der Begriff häufig als Selbstbezeichnung verwendet.

29 Brasilianisches Perkussionsinstrument. Es ist eine Art Rassel und wird beim Samba verwendet.

30 Oft wurden die Sklavinnen aufgrund von sexuellen Missbrauchs schwanger.

Aufgaben ausführen und Positionen übernehmen, die die Portugiesen entweder nicht ausführen wollten oder dazu nicht kompetent genug waren (Budasz 2007: 16).

Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konnten es sich einige „Mulatten“, die Gitarristen waren leisten, gut in Lissabon zu leben und genossen sogar ein gewisses Maß an Erfolg, wie zum Beispiel Manuel de Almeida Botelho, Joaquim Manuel da Câmara und Domingos Caldas Barbosa. Durch die Vermittlung dieser Musiker, für die ihre Kunst eine Möglichkeit war, in einer grausamen und rassistischen Welt zu überleben, während sie eine Identität ausdrückten, die weder afrikanisch noch portugiesisch war, wurden die *lunduns* und *modinhas brasileiras* von der weißen Elite als die charakteristischsten Tanz- und Lied-Genres des späten 18. Jahrhunderts in Portugal und Brasilien akzeptiert und anerkannt (Budasz 2007: 19).

6.1.2 Die Entstehung des Fado

Es gibt verschiedene Theorien über die Entstehung des Fado. Die wahrscheinlichste und am meisten verbreitete These besagt, dass er zwischen 1825 und 1850 in den armen Bairros³¹ Lissabons aus einer Synthese aus verschiedenen Lied- und Tanz-Genres entstanden ist, und zwar aus *Lundum*, *Modinha*, *Fandango*, *Fofa* und dem brasilianischen Tanz *Fado*. Diese Lieder und Tänze waren schon Anfang des 19. Jahrhunderts in Lissabon existent. Ausschlaggebend hierfür waren die dynamischen kulturellen Beziehungen zwischen den Unterschichten Portugals dieser Zeit und den Kolonien.

Lundum ist ein brasilianisches Vokal- und Tanzgenre afrikanischer Herkunft und wurde nach Portugal gebracht, als Dom João VI. und sein Hof mit allen Bediensteten 1821 aus Rio de Janeiro nach Lissabon zurückkehrte. Dieser Tanz wurde von den meisten Zuschauern als höchst erotisch oder sogar als obszön empfunden, daher wurde in den Salons eine etwas abgemilderte Form dargeboten. In den öffentlichen Bereichen wurde weiterhin die ursprüngliche, erotische Version gezeigt (Murtinheira³²). *Fandango* ist ein Tanz spanischer Herkunft, und *Fofa* ist ein Tanz, der wechselweise in Portugal und Brasilien auftauchte (Castelo-Branco 2000: 583) (Mota 2002: 2).

Der Tanz *Fado Batido* ähnelte dem *lundum* sehr stark und wurde ebenfalls aus Brasilien, wahrscheinlich durch Seeleute und Angestellten des Hofes, nach Portugal importiert. Er verbreitete sich vorwiegend in Lissabons Vierteln, die mit einer gewissen Marginalität in Verbindung gebracht wurden, wie die Alfama, Mouraria, Madragoa oder Bairro Alto. Nach

31 Bairros = Viertel, Stadtteil. Es kann aber auch eine Gemeinschaft bezeichnen. Da die Grenzen schwammig sind, werde ich je nach Kontext diesen Begriff weiterverwenden.

32 <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html> (14.05.2007)

und nach entwickelte sich der Tanz *Fado Batido* zu einem Gesang, der durch Melancholie und Fatalismus geprägt ist und der eine reale oder eine fiktive Geschichte mit einem traurigen Ende erzählt (Murtinheira³³).

Die *Modinha* ist eine Art „Salon-Kunstlied“³⁴ mit Gitarrenbegleitung, welches sich in Brasilien und Portugal in der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bildete. Anfangs ähnelte sie sehr den Arien der neapolitanischen Oper, wurde aber nach und nach mit einem rhythmischen Schema angereichert, welches den Einfluss der Gesänge von afrikanischen Sklaven auf den Plantagen Brasiliens aufweist. Einer der Hauptvertreter der *Modinha* war der brasilianische „Mulatte“ Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), Sänger, Poet und Instrumentalist, dem es gelang, sich Zugang zu den aristokratischen und burgeoisen Salons zu beschaffen.

Auch Marcos Portugal (1762-1830), Komponist von Opern und Kirchenmusik, wandte sich der *Modinha* zu, und komponierte einige melodische Stücke dieses Genres. Herausragend war auch das Schaffen des António da Silva Leite (1779-1833).

Die Texte und die Musik der *Modinha* variieren zwischen Gefühl und Fatalismus bis hin zu lustigen Kompositionen. Die *Modinha* verschmolz mit dem *Lundum* vereint. Eine etwas abgemilderte Form des *Lundums* wurde dargeboten, wenn Vorführungen in den Salons stattfanden, in den öffentlichen Bereichen wurde jedoch eine höchst erotische Version, die manche Personen als obszön auffassten, gezeigt (Murtinheira³⁵).

6.1.3 Die 1960er und 1970er Jahre

6.1.3.1 Das „Duo Ouro Negro“

1959 gründeten Raul Indipwo und Milo Macmahon (oder Raul Cruz und Emílio Pereira) in Vila Carmona, Angola, das *Duo Ouro Negro* (dt.: schwarzes Gold). Das Repertoire dieses Duos enthielt Balladen und Tänze, die angolansische Folklore der verschiedenen Ethnien und Sprachen Angolas darstellten. Sie waren Pioniere im Vermischen der Musik der portugiesisch-sprachigen Länder, sie mischten angolansische Sprachen mit Portugiesisch, sowie Folklore aus Portugal mit traditioneller Musik aus den afrikanischen Ländern.

Als ein Unternehmer aus Lissabon ein Konzert des Duos in der Hauptstadt Angolas besuchte, überzeugte er die Band, auch in Europa aufzutreten. Lissabon diente als Ausgangspunkt für eine internationale Karriere in den 60ern. Das Duo wurde bekannt in Europa,

33 <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html> (14.05.2007)

34 Canção de salão

35 <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html> (14.05.2007)

Afrika, Lateinamerika und Japan, und die ersten Alben wurden in Lissabon produziert. Nach der Revolution stieg die Karriere der Duos weiter an (Pires 1997³⁶).

Raul Indipwo (1933-2006), Sohn einer Portugiesin und eines Angolaners, war eine umstrittene Persönlichkeit. Ihm wurde nachgesagt, ein „Kollaborateur“ der Portugiesen gewesen zu sein, da es ihm von der portugiesischen Regierung genehmigt wurde, angolische Musik in der Welt bekannt zu machen (Pollack 1995: 73).

Das *Duo Ouro Negro* war im unabhängigen Angola lange verboten. Seit 1990 existiert Indipwos private Stiftung *Ouro Negro* zur Förderung junger Künstler aus Angola und anderen PALOP (Pollack 1995: 73).

6.1.3.2. Das *Canção de Intervenção* und José Afonso

Das *Canção de Intervenção* (dt: Lied der Einmischung) oder auch *canto livre* (dt: freie Lieder) wird das politisch engagierte Lied genannt, welches in den 60er und 70er Jahren während der Salazar-Diktatur entstand. Es thematisierte hauptsächlich die sozialen und politischen Missstände des totalitären Regimes und spielte eine wichtige Rolle bei der Revolution 1974.

„Vor 1974 enthielten die Texte subtile und höchst metaphorische Anspielungen auf die politische Situation, um so unterschwellig Botschaften von Protest und Widerstand zu formulieren.“ (Castelo-Branco 1997: 1727).

Anfang der 70er Jahre führte die Regierung die Kontrolle dieses Musikgenres ein: es wurden Aufnahmen beschlagnahmt, Veranstaltungen verboten und Listen mit den Namen der verbotenen Musiker veröffentlicht. Jedes Konzert und jede Vorführung musste vorher von dem *Serviços Centrais da Direcção-Geral dos Espectáculos*, eine Einrichtung die regelmäßig signifikante Teile des Repertoires zensurierte, genehmigt werden (Cardina 2007: 8). Die Vertreter dieser politischen Musik wurden von der PIDE verfolgt, inhaftiert und gefoltert. Einige Musiker gingen ins Exil nach Frankreich und kehrten erst nach der Revolution zurück, wie z.B. Luís Cília, José Mário Branco, Francisco Fanhais und Sérgio Godinho (Castelo Branco 1997: 1727).

Nuno Sardinha, Journalist von RDP³⁷ África, beschreibt, dass viele portugiesische Musiker dieses Genres einen afrikanischen Einfluss in ihrer Musik mit aufgenommen haben, vor allem José Afonso.

36 planaltos.blogspot.com/2006_06_04_archive.html

37 (*Rádiodifusão Portuguesa*) ist der Hörfunk-Bereich der öffentlichen portugiesischen Rundfunkanstalt *Rádio e Televisão de Portugal* (RTP). RDP África macht das Programm für die PALOP und hat seinen Sitz in Lissabon.

„José Afonso tat dies wie kein Anderer: in seinen Protestliedern zeigte er die Einflüsse eines Menschen, der in Angola und Mosambik gelebt hat. Fausto war auch einer von diesen Künstlern, die es schafften erfolgreiche Fusion von diesen musikalischen Inhalten zu kreieren.“ („Lusofonia, a (R)evolução“).

Die Tradition dieser urbanen Populärmusik wird bis heute von Künstlern wie z.B. von Fausto Vitorino, Janita Salomé und Júlio Pereira weitergeführt. Das *Canção de Intervenção* bedient sich stilistisch traditioneller und populärer portugiesischer Musik, am französischen Chanson der 60er Jahre, an afrikanischen Elementen und brasilianischer Populärmusik (Castelo Branco 1997: 1727).

Der wahrscheinlich wichtigste und mit Sicherheit bekannteste Vertreter dieser musikalischen Gattung war der Dichter, Sänger und Komponist José (Zeca) Afonso (1929-1987). Ohne Ausnahme haben alle meine Interviewpartner sein Wirken, seine Texte und seine Musik thematisiert. Am Anfang seines musikalischen Daseins wirkte er als *Fadista*³⁸ in Coimbra und führte in den 60er Jahren den Begriff und das musikalische Genre der *Baladas* (Balladen) mit dem Lied „Menino d’Oiro“ (dt: Goldjunge) von 1962 ein. Es ist ein politisches Genre, und stellte den Ausgangspunkt für das *Canção de Intervenção* dar („Menino do Bairro Negro“, dt: Junge aus dem schwarzen Viertel, von 1963).

Während der Revolution 1974 spielte er eine besondere, wichtige Rolle. Sein von der Diktatur verbotenes Lied „Grândola, Vila Morena“ (dt: Grândola, braun gebrannte Stadt) diente an dem Tag der Revolution als Signal zum Beginn des militärischen Vormarsches auf Lissabon am Vorabend des 25. April. Seitdem gilt dieses Lied als musikalisches Symbol der Revolution. José Afonso verbrachte seine Kindheit teilweise in Angola und Mosambik, später kehrte er dorthin immer wieder zurück. Er war in Mosambik 1964-67 als Lehrer tätig. José Afonso wurde 1971 und 1973 von der PIDE inhaftiert.

Ein Teil des Repertoires Afonsos zeigt Elemente afrikanischer Musik auf, es wird die Inspiration durch seine Auslandsaufenthalte deutlich. Seine Person wird auch immer wieder genannt, wenn es um Fusionen portugiesischer mit afrikanischer Musik geht.

Er verwendet diese musikalischen Elemente nicht nur in Liedern die sich mit dem Thema Afrika auseinandersetzen, sondern auch in Liedern die andere Themen behandeln, wie z.B. „Milho Verde“ (dt: grüner Mais, aus *Cantigas de Maio*, 1971). Dieses Lied ist ursprünglich ein traditionelles Lied aus der Region Beira, welches José Afonso umarrangierte und bei seinem bekannten letzten Auftritt 1983 im Coliseu de Lisboa folgendermaßen ankündigte:

38 Fadosänger

„Wir werden jetzt ein Lied singen, welches in der Beira Region sehr bekannt ist. Wie werden einen Rhythmus mit der Adufe³⁹ aus Beira Baixa hinzufügen, und Kongas, welche dem Ganzen einen afrikanischen Touch geben wird. Ich glaube, dass es einige Ähnlichkeiten zwischen den Liedern aus Beira und afrikanischen Rhythmen gibt, besonders mit denen aus Angola.“ („Lusofonia, a (R)evolução“).

Ein weiteres Beispiel eines Liedes mit Perkussionselementen, welches mit afrikanischen Rhythmen in Verbindung gebracht wird und keinen direkten thematischen Bezug auf die afrikanischen Länder oder die Situation in den kolonialen Ländern hat, ist „Com as minhas Tamanquinas“ (dt: mit meinen Holzschuhen). Das Stück beinhaltet zwar gesellschaftskritische Bezüge, jedoch bezieht es sich nicht eindeutig auf die Situation in den Kolonien.

Die Mehrzahl seiner Lieder mit Perkussion drückt jedoch eine Kritik am Kolonialismus und am Imperialismus aus. Das eindeutigste Beispiel hierfür ist das Lied „Um homem novo veio da mata“ (dt: Ein junger Mann kommt aus dem Busch) aus dem Album „Enquanto há Força“ (dt: Solange die Kraft reicht) von 1977. Der Text behandelt die Befreiungsbewegung und die politische Situation in Angola.

*Ein neuer Mann / Kommt aus dem Busch
Mit Waffen in den Armen / Er ist kein Soldat / von Beruf
Er ist Guerrilheiro / In seinem Dorf
Die Mutter sagte: / Aus dem Landgut/Schafft er ein Land
Ref: Kolonialismus – kommt hier nicht durch
Imperialismus – kommt hier nicht durch
Er kommt aus dem Busch
ein junger Mann/der M.P.L.A.⁴⁰*

*Heißes Namibia / wird aufgeweckt
von dem Sand des Meeres
Jetzt oder nie / Es gibt nichts zu irren
Es war am 4. Februar '61
Angola existiert/Es gibt nur ein Volk*

*Die Farbe der Haut / ist kein Grund
um Unterschiede zu machen
Neues Angola / muss sich vereinen
Wenn neue Herren
Den Thron besteigen wollen
in deinem Land:
Macht ein Guerrilheiro
einen Richter.*

39 Das Adufe ist ein Art quadratisches Tamburin maurischen Ursprungs. Traditionell wird es in Portugal in der Beira Region und in Trás-os-Montes gespielt.

40 M.P.L.A. (*Movimento Popular de Libertação de Angola*) war die erste wichtige Befreiungsbewegung Angolas gegen die Kolonialmacht.

*Siehe den Weg / von Polissário⁴¹
von Zimbabwe
ganz Afrika / erhebe dich.
Wenn neue Herren / den Thron besteigen wollen
auf deinem Boden.
Für jeden Toten / wird ein Bruder geboren.*

Während bei den meisten seiner Stücke die Perkussion als „afrikanisches“ Hauptelement vorherrscht, sind in diesem Stück neben den Kongas auch die Gitarre und der mehrstimmige Background-Gesang als „afrikanische Elemente“ signifikant. Neben den Basis-Instrumenten, der Kongas und anderen Perkussionsinstrumenten wird auch das *Reque-Reque* verwendet.

Auf dem Album *Com as minhas Tamanquinhos* von 1976 haben folgende Lieder unter anderem klare für „afrikanische Musik typische“ Elemente. Bei dem Lied „Os Fantoques de Kissinger“ (dt: Die Marionetten von Kissinger) steht die Perkussion der Kongas im Vordergrund, auch Maracas werden gespielt. Henry Kissinger, dem vorgeworfen wurde in Kriegsverbrechen involviert zu sein, wird hier thematisiert. Der Text von „Os Indios de Meia-Praia“ (dt: Die Indios von Meia-Praia⁴²) bezieht sich auf den Kampf der Fischer für eine Wohnsiedlung im Rahmen eines sozialen Wohnungsbaus nach der Revolution (Bergmann u. Offenhäuser 1980: 111). Die Strophen zeigen keinen starken „afrikanischen“ Einfluss, der Refrain jedoch beinhaltet einen mehrstimmigen Backgroundgesang wie er z.B. auch in traditioneller mosambikanischer Musik verwendet wird. Samba-Elemente werden in dem Lied „Como se faz um Canalha“ (dt: Wie man einen Schurken macht) verarbeitet. Das brasilianische Instrument *Cuica* erscheint neben stimmlichen Perkussionselementen sehr häufig, wie sie in der brasilianischen Musik oft vorkommen. In „Em Terras de Trás-Os-Montes“ (dt: In Trás-Os-Montes⁴³) läuft ein durchgehend getrommelter Rhythmus, darüber singt José Afonso immer die gleiche Melodiensequenz. Das Thema dieses Inhaltes behandelt die Inhaftierung unschuldiger Menschen durch die PIDE.

In der Zeit kurz nach der Revolution gab es in der Öffentlichkeit kein sehr großes Interesse an afrikanischer Musik. Abgesehen von Musikern wie José Afonso oder Fausto wurden Elemente dieser Musik nicht verarbeitet. David Ferreira, EMI Editor, ist der Meinung, dass in dem Zeitraum, in dem viele Portugiesen aus den afrikanischen Kolonien zurückkehrten (*Retornados*), nostalgische Gefühle für Afrika ein indirektes Verlangen nach dem

41 Militärische und politische Befreiungsbewegung in der Westsahara.

42 So werden die „einfachen“ Fischer im Dorf Meia-Praia genannt. Dieses Dorf hat einen großen Strand, und liegt in Portimão, in der Provinz Algarve, Süd-Portugal.

43 Eine Provinz im Nord-Osten Portugals

zerschlagenen faschistischen Regime bedeute („Lusofonia, a (R)evolução“). Hierzu gehen die Meinungen jedoch auseinander.

Die Portugiesen, die entweder als Soldaten in den Kolonien waren oder sich als Zivilpersonen dort niedergelassen hatten, brachten natürlich auch eine bestimmte Kenntnis der dortigen Musiktraditionen mit nach Portugal.

Emmanuel Pamplona, Hauptmann der Armee des 25. April sagte:

„Während des Kolonialkrieges nahmen die portugiesischen Soldaten an den rituellen afrikanischen Tänzen teil, und dies nicht nur als passive Zuschauer, sondern sie tanzten auch. [...] Und darüber hinaus tanzten sie immer noch, wenn sie schon wieder zurück in ihren Baracken waren. Sie haben auch auf Tischen und Stühlen weiter getrommelt, und haben nachgeahmt was sie zuvor gehört hatten... und das war Musik!“ („Lusofonia, a (R)evolução“)

6.2 Die lusophone Musiklandschaft während der Expo '98

Sieber weist auf einen Widerspruch in dem gleichberechtigten, interkulturellen Konzept der Lusophonie hin. Er kritisiert, dass im Eigenverständnis die portugiesische Kultur nicht zur lusophonen Kultur gezählt wird. Dies bedeutet, dass obwohl die portugiesische Kultur angeblich lusophone Fusionen auf anderen Teilen der Welt Anstoß gegeben hat, die Kultur „zu Hause“, in Portugal selbst, nicht als lusophon verstanden wird (Sieber 2002: 168). Dies erklärt er anhand des musikalischen Programmes der EXPO '98 in Lissabon, in dem portugiesische und lusophone Musik zwei unterschiedliche Kategorien darstellten. Es gab insgesamt sechs Bühnen von denen jede Bühne für eine bestimmte Musikgattung vorgesehen war – für Fadokonzerte, Jazz und Kindermusik, für lusophone Musik, die so genannte „Weltmusik“, und für portugiesische Populärmusik im Bereich *Alternative* und *Hip Hop*. Fado wurde hier als die traditionellste Musikgattung bezeichnet. Bekannte Stars aus Portugal oder auch aus den ehemaligen Kolonialländern, wie Caetano Veloso aus Brasilien oder Cesária Évora von den Kap Verden traten in dem SONY-Theater auf. Im ersten Monat der EXPO traten 110 portugiesische Bands auf, 35 Bands aus den ehemaligen Kolonien, davon 24 aus Brasilien. Also nur 11 Bands kamen aus den PALOP. Sieber beanstandet, dass selbst Musiker wie Tito Paris von den Kap Verden oder Bonga aus Angola, die schon seit vielen Jahren in Lissabon ansässig sind und die musikalische Landschaft Lissabons prägen, unter der Kategorie der PALOP eingeordnet wurden (Sieber 2002:170).

Die einzigen „Immigranten“-Musiker die auf der EXPO in der Kategorie der portugiesischen Musik aufführten, waren ein paar in Portugal geborene Musiker, deren Eltern aus einem der PALOP kommen. Dies waren hauptsächlich Hip-Hop Musiker wie Black Company und General D. (Sieber 2002: 173).

Seit den 30er Jahren finden im Juni in verschiedenen Vierteln Lissabons die *Festas de Lisboa* statt. Es werden kostenlose Konzerte veranstaltet, meist in Verbindung mit den *arraias populares* (dt. öffentliche Volksfeste), auf denen man tanzen, essen und trinken kann.

Das Programm der *Festas de Lisboa* beinhaltete im Jahr der EXPO einen Text der besagte, dass das Programm

„die kulturellen Wurzeln Lissabons und seine Bewohner zelebriere, und das Lissabon Zentrum von Abenteuer und Unglück war, eine mediterrane und atlantische Stadt sei, eine Stadt mit Märkten mit anderen Geschmäckern und fernen Klängen sei, und eine Stadt in der Kulturen vermischt wurden, und es immer noch getan wird.“ (Festas de Lisboa 3).

Der Veranstalter der *Festas* von '98 sagte, dass es in jenem Jahr mehr „multikulturelle“ Angebote gäbe, da in Lissabon mehrere Kulturen zusammen flössen, und dies ein Ergebnis der Geschichte der Stadt sei. Man wolle die 500 Jahresfeier von Vasco da Gama zum Anlass nehmen, die in Lissabon existenten Kulturen zu präsentieren.

„Lisbon was a fundamental platform for these contacts, and developed as a result of them.“ (Sieber 2002: 174)

Bei diesen Festlichkeiten gab es vier Bühnen, wobei nur eine Bühne „multikulturelles“ Programm aufwies (Sieber 2002: 175).

Im gleichen Jahr wurde eine Compilation von der in New York sitzenden AIDS-Benefits-Organisation *Red Hot* herausgebracht, die die multikulturelle Musikszene Lissabons reflektieren sollte. Lissabon wurde durch das Album *Onda Sonora / Red Hot + Lisbon* als Kessel für Interaktionen und Fusionen lusophoner Musik dargestellt. In einem Text des Booklets wird das Album als eine

„musical journey of reverse colonization; riding the sound waves back from Lisbon across space and time to trace and enjoy the unexpected fruits of the rough marriage of the Portuguese with the African, American and Asian cultures they encountered and transformed... (and to offer a) travelogue of musical souvenirs tracing the Portuguese legacy from Fado to Samba to Morna“.

Ein Drittel der Musik des Albums machen portugiesische Popmusiker wie *Madredeus*, *Paulo Bragança*, *Delfins*, *Felipa Pais* und *General D* aus. Die restliche Musik ist von brasilianischen Musikern wie *Caetano Veloso*, *Marisa Monte* und *Carlinhos Brown*, und afrikanischen Musikern wie *Bonga*, *Filipe Mukenga* (Sieber 2002: 178). Im Album sind 40 Musiker aus 11 Ländern vertreten und es zeigt in der Tat kulturelles *cross-over*. Jedoch wurden tatsächlich nur zwei der 19 Stücke in Lissabon eingespielt. Die meisten musikalischen Kollaborationen wurden getrennt voneinander aufgenommen und nachträglich zusammengemischt, ohne dass sich viele der Musiker persönlich getroffen oder zusammengearbeitet haben. Sieber beklagt, dass Lissabon zwar als Pool der „Weltmusik“ und lusopho-

nen Fusionen dargestellt werde, das Album aber ein artifizielles Konstrukt sei, da es hauptsächlich im Studio produziert wurde. Deshalb müsse man Lissabon eher als einen imaginären, als einen physischen oder sozialen Ort begreifen. Auch die Kritiken fielen meist negativ aus und beanstandeten, dass die tatsächlichen „multikulturellen“ Formen und Fusionen übertrieben dargestellt werden und nicht so sehr der Realität entsprechen (Sieber 2002: 178). Auch João Lisboa von *Expresso artes* stellt diesen Aspekt in seiner CD-Kritik heraus.

„Onda Sonora / Red Hot + Lisbon is founded in a great project of wishful thinking – imagining Lisbon as a multicultural and cosmopolitan European capital, a magnet for world musicians (like Paris or London are, for example) where from the African ex-colonies to Brazil and even Asia an immense cultural stew is boiling, and the roots of the world’s diverse traditions cross and combine in a festive celebration of differences and identities. It’s clear that we don’t have to reflect much to see that this is pretty far from the truth, and that this album has in fact little to do with the capital and its peripheral countries as they really exist.“

Sieber erklärt dies dadurch, dass die Musik wie auch andere kulturelle Aspekte, während der Zeit der Expo immer noch durch die kolonialen Vermächtnisse beeinflusst war.

6.3 Musik aus den PALOP

6.3.1 Musik von den kapverdischen Inseln

Da die größte in Lissabon lebende Migrantengruppe die kapverdische ist, sind deren Musikgattungen in Lissabon auch die signifikantesten. Daher werde ich mich auf diese Gattungen konzentrieren.

Kapverdische Musik ist aufgrund der Geschichte der Inseln schon immer eine hybride Musik, die verschiedene kulturelle Einflüsse reflektiert.⁴⁴ Die postkoloniale Periode und die Ausbreitung der globalen, „deterritorialisierten Transnation“ hat diesen Trend noch weiter unterstützt. Die heutige „traditionelle“ kapverdische Musik umfasst *morna*, *coladera*, *funana* und *batuque* (Sieber 2005: 126).

Im Folgenden gehe ich auf die wichtigsten klassischen kapverdischen Musikgattungen (*música classica cabo-verdiana*) ein. Diese Musik ist nicht nur auf den Kapverden präsent, sondern spielt auch eine wichtige Rolle für die kapverdische Diaspora, vor allem in Lissabon.

Morna ist das älteste und bekannteste Musikgenre des Archipels, es entstand Ende des 19. Jahrhunderts. Die *Morna* wird gesungen, anfangs hauptsächlich mit Klavier begleitet,

⁴⁴ Die kapverdischen Inseln waren ursprünglich eine unbewohnte Inselgruppe, wurden erst durch die Portugiesen besiedelt und waren ein Sklavenumschlagsplatz.

später erweitert um die akustische Gitarre, dem *cavaquinho*⁴⁵ und der *violão*. Die *Morna* unterliegt einem 4/4 Takt, das Tempo ist sehr langsam. Die Texte behandeln meist das Meer, die Liebe, die Sehnsucht nach dem Heimatland. Der *Morna* wird eine sehr große Ähnlichkeit zum portugiesischen Genre des *Fados* nachgesagt. Beide Genres behandeln als stärkstes Element die *saudade* oder *sôdade*⁴⁶, welches eine nostalgische Sichtweise auf das Leben ausdrückt. Wie jedes kapverdische Musikgenre ist die *Morna* eng mit Tanz verbunden (Brito 1998: 7⁴⁷).

Funaná ist eines der schnelleren Genres (ca. 140 beats/minute): es hat einen binären Takt, und wird mit zweifachem Tempo von mittel-langsam bis schnell gespielt. Die traditionellen Begleitinstrumente waren die *Gaita de Mon*⁴⁸ und das *Ferrinho*⁴⁹, später wurden elektronische Instrumente hinzugefügt (Brito 1998: 6⁵⁰). Bis zur Unabhängigkeit der Kap Verden 1975 war der *Funaná* verboten, da es einen klaren Kontrast zu den Werten, die vom portugiesischen Kolonialregimes vertreten wurden, darstellte. Vor allem wenn der *Funaná* getanz wurde, wurde ihm eine direkte Assoziation mit Promiskuität und Sexualität nachgesagt (Sieber 2005: 125-128).

Auch der *Coladera* (manchmal *Koladera* oder port.: *Coladeira*) liegt ein binärer (6/8) Takt zu Grunde; sie wird in einem schnellen Tempo gespielt, ist aber moderater als der *Funaná*. Sie entstand in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts und hat mit der Zeit verschiedene Einflüsse erlebt, vor allem die der lateinamerikanischen und brasilianischen Musik und noch zuletzt durch *Zouk* (Brito 1998: 6⁵¹). Durch die Vermischung mit Zoukmusik entsteht *Cola-zouk* oder *Cabo-Zouk* (Sieber 2005: 128).

Batuque (oder *Batuke*) wird traditionell nur von Frauen auf Festen wie Hochzeiten oder Taufen durchgeführt. Die Frauen sitzen in einem Halbkreis, halten zwischen ihren Beinen eine Art zusammengerolltes Tuch, das *Tchabeta*. Es dient zur Perkussion und markiert den Rhythmus, zu welchem eine Frau in der Mitte des Halbkreises singt und zu dem weitere Frauen tanzen (Monteiro⁵²). Der Takt ist binär, aber ternär aufgeteilt (Brito 1998: 4). Das Ende der *Batuque*-Session wird durch das *Finaçon*, der Introteil, eingeleitet. Zu dem *Batuque*-Rhythmus übermittelt die Sängerin eine Botschaft (Augusto 2006: 24).

45 Eine Art Ukulele

46 *Saudade* auf portugiesisch, und *sôdade* in der kapverdischen Kreolsprache, bedeutet so viel wie Sehnsucht.

47 http://www.attambur.com/Recolhas/cabo_verde.htm (10.07.2007)

48 Ein diatonisches Akkordeon

49 Idiophon aus Eisen auf dem man mit einem anderen Metallgegenstand den Rhythmus scharbt

50 http://www.attambur.com/Recolhas/cabo_verde.htm (10.07.2007)

51 http://www.attambur.com/Recolhas/cabo_verde.htm (10.07.2007)

52 <http://www.caboindex.com/musica/Os-Generos-musicais-de-Cabo-Verde.php> (13.10.2007)

Die in der kapverdischen Musik meist verwendeten Instrumente teilen sich in folgende fünf Gruppen auf: Die Gruppe der Idiophone sind das *reco-reco*, die *chocalhos* (Kuhglocken), das *ferrinho* (Triangel) und die *panos*. Die *Tambores* (Trommeln), das Schlagzeug und Perkussionsinstrumente bilden die Gruppe der Membranophone. Die verwendeten Aerophone sind Flöten, *Búzios*⁵³ und Blechblasinstrumente. Als Chordophone werden Geigen, Gitarren, das *Cavaquinho*, *Cimboa*⁵⁴ und die *Guitarra Portuguesa*⁵⁵ und schließlich als Elektrophone die elektrische Orgel, die elektrischen Gitarren und Synthesizer benutzt.

6.3.2 Kapverdische Musik in Lissabon

Seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts kamen einige kapverdische Musiker nach Lissabon, von denen einige sich dauerhaft in der Szene einen Namen machten, wie B.Léza, Bana, Paulino Vieira, Tito Paris, Dany Silva, Titina und Celina Pereira. B.Léza⁵⁶ wurde im Jahre 1940 eingeladen auf der *Exposição Colonial* aufzutreten. Von da an lebte und wirkte er in Lissabon, überwiegend in São Bento, dem ersten kapverdischen Viertel Lissabons. Bis vor ungefähr 30 Jahren hatten sich hier eine große Anzahl an kapverdischen Restaurants und Bars etabliert. Heute hat sich dieses Viertel völlig verändert.

„Die Stadtviertel sind die Zentren des Überlebens der kapverdischen Kultur.“ erklärt einer der Gründer der *Associação Moinho da Juventude* in Cova da Moura, ein Viertel in Grande Lisboa, in dem ein großer Anteil der kapverdischen Immigranten lebt. In diesem Viertel werden Taufen und Hochzeiten mit *Batuque*-sessions begleitet, auch die *Batuque*-Gruppe *Finka Pé* gründete sich hier 1988. Diese Gruppe bildete sich zur Förderung des musikalischen Genres, zur Verbreitung der kapverdischen Kultur und zur Erhaltung der kapverdischen Traditionen. Anfangs beschränkten sich die Auftritte dieser Gruppe auf das eigene Viertel, aber bald folgten Auftritte im Fernsehen und schließlich kam es zu wichtigen Auftritten wie auf der Expo 1998 in Lissabon.

Ezequiel Monteiro, einer der Verantwortlichen der Gruppe *Raíss di Funana*, ist der Meinung, dass die Erhaltung und die Förderung der kapverdischen Kultur nur in bestimmten Vierteln möglich sei, wie man an den Beispielen der Gruppen *Raíss da Funana* aus Pedreira dos Húngaros, *Finka Pé* aus Cova da Moura, und *Voz d'África* aus dem Bairro das Marianas sehen könne. Die *Batuque*-gruppe *Voz d'África* wurde 1997 auf Initiative des da-

53 Seetrompeten- eine Meeresschnecke

54 *Cimboa* ist ein einsaitiges Instrument, welches mit einem Bogen bespielt wird. Es besteht aus einer Kalebasse die als Klangkörper dient, und einem Hals mit der Saite der von der Kalebasse abgeht.

55 Die portugiesische Gitarre wird hauptsächlich als Begleitinstrument für den Gesang im Fado verwendet, hat 12 Saiten aus Stahl und ist kleiner als die klassische Gitarre.

56 Sein bürgerlicher Name war Francisco Xavier da Cruz. Er lebte von 1905 bis 1958 und war einer der bekanntesten kapverdischen Komponisten

maligen Bürgermeisters von Cascais mit ca. 20 Kapverdiern gegründet. Mittlerweile hat die Sängerin Celina Pereira die Patenschaft dieser Gruppe übernommen (Monteiro 2006⁵⁷).

Neben dem Zusammenschluss verschiedener kapverdischer Musiker stellt Lissabon auch eine Begegnungsplattform für Musiker aus anderen lusophonen Ländern dar. Musiker wie Tito Paris gingen, noch bevor eine so genannte „World Music Szene“ bekannt war, Kollaborationen zwischen kapverdischen und anderen lusophonen Musikern ein. Tito Paris wurde z.B. von dem portugiesischen Musiker Vitorino eingeladen, an der Aufnahme von „Joana Rosa“ mitzuwirken. Für Paulo Flores⁵⁸, angolischer Komponist und Interpret, sind jene Kollaborationen typisch für Lissabon.

„Um seine Arbeit weiter zu entwickeln, ist es wichtig, dass man von anderen Kulturen trinkt, und andere Völker trifft. Man verwirft nicht seine eigenen Wurzeln, aber die Musik atmet auf eine andere Art und Weise. Dies ist typisch für Begegnungen in Lissabon.“ (Interview mit Tito Paris, 24.07.2007)

Lura, eine in Lissabon geborene Sängerin mit kapverdischen Eltern, schloss sich zum Beispiel für das Stück „Sabina“ mit Juka aus Sao Tomé zusammen und für „Mulenga Xangola“ mit dem Angolaner Bonga. Ihre Musik basiert auf kapverdischen Musikgenre, und wird beeinflusst durch Musik anderer afrikanischer Regionen und gegenwärtigen westlichen Musikstilen. Sängerin Sara Tavares hat ebenso kapverdische Eltern und ist in Lissabon geboren. Sie kreiert Popmusik, „Worldmusic“, mit kreolischen, portugiesischen und englischen Texten und nimmt neben kapverdischen Musikgenres viele andere Stile in ihren Kompositionen auf. Sie trat u.a. mit den portugiesischen Musikern Luís Represas und Paulo de Carvalho auf und nahm mit dem Portugiesen Rui Veloso („Saiu pra rua“ auf dem Sampler „20 anos de Hard Rock“) und Ala dos Namorados („Solta-se o beijo“ auf dem gleichnamigen Album) auf. Tito Paris lud den Portugiesen Paulo de Carvalho ein, bei „Nha pretinha“ und den Mosambikaner Ildo ein auf dem Album „Guilherma“ mitzuwirken.

Für eine Compilation, die 2003 von der kapverdischen Diskothek B.leza⁵⁹ herausgegeben wurde, formierten sich verschiedene Zusammensetzungen. So nahm die kapverdische Sängerin Maria Alice „Rotcha Nú“, ein Duett mit der Portugiesin Filipa Pais auf. 1994 sang sie im Duett mit Ildo Lobo, einem kapverdischen Sänger, und 2000 nahm sie an einem Konzert mit Tito Paris im Coliseu de Lisboa teil (Monteiro 2006⁶⁰).

57 <http://www.caboindex.com/musica/Nos-bairros-ha-tradicao.php> (13.10.2007)

58 Geboren 1972 in Angola, zog Paulo Flores während seiner Kindheit nach Lissabon

59 B.leza ist eine Diskothek in Lissabon, die Parties und Konzerte veranstaltet. Das Programm umfasst hauptsächlich kapverdische Musik. Die Räumlichkeiten waren seit 1995 der *Palácio Almada Carvalhais*, im Stadtteil Santos, jedoch mussten sie vor einem Jahr geschlossen werden.

60 <http://www.caboindex.com/musica/Duetos-lusofonos.php> (13.10.2007)

6.3.3 Die Sichtweise auf Lissabon in den Texten kapverdischer Musik

Die „Kreolen“⁶¹, wie viele Kapverder sich selbst nennen, entwickeln gegenüber Lissabon entgegengesetzte Gefühle wie Liebe und Hass, Dankbarkeit und Wut, Freude und Traurigkeit. Dies sind wichtige Themen der Texte kapverdischer Musik. Mit dem Sampler „Lisboa nos cantares cabo-verdianos – Lisboa capital di sôdade“ (dt: Lissabon in den kapverdischen Liedern – Lissabon, Hauptstadt der *sôdade*) aus dem Jahre 2001, wurde eine Auswahl dieser Stücke getroffen. Diese konträren Gefühle werden in den Liedern über die portugiesische Hauptstadt zum Ausdruck gebracht. Die Einen lieben die Stadt, da ihr „kreolischer Traum“ wahr geworden ist und sie in Portugal erfolgreich eine Existenz aufbauen konnten. Andere hassen sie, weil sie es nicht geschafft haben, sich von den Schwierigkeiten zu befreien, von denen sie dachten sie hinter sich gelassen zu haben (Machado 2001, Booklet). Abgesehen von der Tatsache, dass die Texte positive oder negative Konnotationen beinhalten, herrscht meist die Verarbeitung des Themas *saudade* vor, welches in ihrem Fall das Heimweh nach den Kapverden ausdrückt.

Der Text des Stückes „Lisboa, Capital di Sôdade“ von Manuel d’Novas und Rui Machado drückt eine Dankbarkeit und ein inniges Gefühl zu jener Stadt aus, die Tausende von Kapverdiern aufgenommen hat. Aber auch er thematisiert hauptsächlich die *saudade*, die Sehnsucht ins Heimatland zurückzukehren. Das Intro des Liedes wird von Klavier und portugiesischer Gitarre gespielt. Das Integrieren des portugiesischen Instrumentes kann als Ausdruck der Zuneigung zum Land oder Lissabon gedeutet werden.

„Lisboa, Capital di Sôdade“ (Text von Manuel d’Novas e Alberto Rui Machado)

*Das ist Lissabon
unser Land der Adoption
welches uns aufnahm
als wir immigrierten
als es aufhörte zu regnen
und unsere Kinder Hunger hatten
die, die unser Leben sind*

Lissabon hat jenes gute portugiesische Herz

*unser Abenteuer
Abenteuer der Emigration*

61 Der Begriff leitet sich von dem portugiesischen *Crioulo* ab und wurde durch die frühe Kolonialisierung der Portugiesen an der westafrikanischen Küste, vor allem auf den Kap Verden und Guinea-Bissau, geprägt. Es entstand eine kreolische Gesellschaft aus Menschen verschiedener Herkunft, aus Europa und Afrika.

*Oh wie viele Häfen und wie viele Städte
kennen wir auf dieser Welt
Aber keine hat uns so tief berührt
in unserem Herzen*

Weil Lissabon große Liebe hat, Eine große Liebe die kreolisch ist

[...]

*Lissabon hat nur kein Meer,
aber um uns zu trösten
hat es uns den Tejo gegeben*

*Wenn schließlich die Stunde unserer Rückkehr erklingt
sei nicht traurig, weine nicht,
wenn Praia die Hauptstadt unseres geliebten Landes ist,
ist Lissabon die Hauptstadt der saudade
unserer zerteilten Welt der Emigration*

Lura schuf das Lied „Lisboa“, welches schlicht und einfach eine Liebeserklärung an Lissabon darstellt.

Lura „Lisboa“ (Text: Roy Job, Lura)

*Eine Stadt am Meer
ich liebe deinen Anblick
verloren über das blaue Meer
ist, wo ich lernte zu gehen
ist, wo ich lernte zu lieben
Lissabon – du bist mein Norden und mein Süden
ich liebe es deinen Mondschein zu sehen
nur für dich möchte ich singen
auf deinen Festen werde ich anstoßen
in der Alfama werde ich tanzen
Lissabon – du bist wunderbar*

*Lisboa - ein Kuss für dich
Lisboa – mein Herz ist dein
Lisboa – bei dir bis zum Ende
Lisboa – du und ich*

*deine Kinder wissen wie sie dir genehm sind
nur das Beste dir zu geben*

*Lissabon wächst zu jeder Stunde
Lissabonner sind stolz
auf ihre schöne Stadt*

*liebevolle Alfacinhas⁶²
ich liebe es deine Sonne scheinen zu sehen
aber wie schön ist dein Mondschein
nur für dich möchte ich singen
bis Belém werde ich meditieren
eine Blume pflücken um sie dir zu schenken
bis zu deinem „Padrão“ werde ich hinuntersteigen
ich liebe deine Sonne scheinen zu sehen
aber wie schön ist dein Mondschein
nur für dich singe ich
auf der Rua Augusta gehend
bis zum Praça do Comércio
die vorbeigehende Brise fühlend*

Der Text des Stückes „Tradição“ von Baptista Dias thematisiert die Erhaltung der kapverdischen Traditionen in Lissabon und beschreibt, wie sich der „Kreole“ in Lissabon bewegt ohne seine Herkunft zu vergessen oder gar zu verleugnen (Monteiro 2006⁶³).

Ein Stück, das die negativen Gefühle ausdrückt und das Leben der erfolglosen Migranten beschreibt, ist „Alto Cutelo“ von Renato Cardoso. Diese negative Sichtweise auf die Migration handelt von der Ausbeutung und den miserablen Lebensumständen der Migranten.

Renato Cardoso „Alto Cutelo“

*In dem Ort Alto Cutelo gibt es keinen Wacholder mehr
Er ist schon getrocknet
Die gespannte Wurzel sucht Wasser aber findet es nicht
Sie ist schon getrocknet
Das Wasser ist tief, der Mann hat es nicht geholt
Sie ist schon getrocknet
Seit einer Woche hat die Frau das Feuer nicht mehr angezündet
Zu Hause
Lediglich einer ihrer Söhne arbeitet auf der Straße
Für 12000 reais
Es ist lange her, dass der Ehemann nach Lissabon gegangen ist
Vertraglich angestellt
Um nach Lissabon zugehen verkaufte er sein Land
für die Hälfte des Preises
Und dort (in Lissabon) arbeitete er im Regen, im Wind und in der Kälte
Bei der CUF, in der Lisnave und bei J.Pimenta
ausgebeutet
Eine billige Arbeitskraft und arbeitete mehr
Bediensteter
Billige Arbeitskraft, Baracke ohne Licht
Hastige Mahlzeit*

62 *Alfacinhas* (dt.: Salatköpfchen) ist der Spitzname der Bewohner Lissabons, aufgrund der angeblichen Vorliebe für Salat.

63 <http://www.caboindex.com/musica/Lisboa-cantada.php> (13.10.2007)

*Noch getäuschter als sein weißer Bruder
Getäuscht und ausgebeutet
Aber eines Tages, wenn ich in mein Land zurückkehre,
Monte Gordo und Malagueta
Die Herren werden mir Wasser geben müssen
Ich habe immer noch Kraft in meinen Armen
Und ich bin im Klaren darüber
Dass das Land jenem gehört
der es bearbeitet*

*Mit Wacholder in Cutelo
Die spielenden Kinder
Die Schiffe im Hafen
Mein Land, mein Land*

Der Wacholder ist ein dürreresistentes Gewächs und in diesem Text ein Symbol für den nachlassenden Widerstand, er „trocknet langsam aus“. Der Mann lebt in den schlechtesten Bedingungen, weshalb er das Heimatland auf der Suche nach besseren Konditionen verlässt. Er geht als Vertragsarbeiter nach Lissabon und wird dort von den Firmen ausgebeutet (Rosanroch⁶⁴).

6.4 Die gegenwärtige Fusionszene

6.4.1 Der Rap als integrativer Musikstil und sein lokaler Bezug

Eine im gegenwärtigen interkulturellen Kontext der Stadt und der AML wichtige Musikgattung stellt der *Rap* dar. Die Funktion, die die Musik als integratives Medium schon im 15. Jahrhundert in Lissabon einnahm, wiederholte sich in den 90er Jahren in der Rap-szene (Lusofonia, a (R)evolução). Im Jahre 1994 erscheint die Compilation „Rapública“⁶⁵,

„die das Aufkommen einer neuen Generation der urbanen Musik signalisierte, die durch Hip Hop beeinflusst wird. Es wurden über 20.000 Exemplare verkauft, und es entstand eine neue Sprache, die sogar das Parlament erreichte („Yo, nao sabe nadar“). Rapública brachte weiße und schwarze Jugendliche zusammen, die Crews bildeten. In keiner anderen Musikrichtung wurde eine stärkere Vermischung erreicht.“ (Interview Hernâni Miguel, Manager und Verleger, in Lusofonia, a (R)evolução).

„Wir integrieren Morna und Funana in unseren Hip Hop. Leute aus Angola graben Semba aus, und Leute aus den Kapverden wollen ebenfalls Semba mit aufnehmen und vice versa. Das portugiesische Kreol ist keine Hürde für andere portugiesisch sprechenden Menschen [...]. Diese Schranken verschwinden, hauptsächlich durch die jüngere Generation; die Musik aus diesen Ländern bringt uns zusammen. Wir behalten im Blick, was aus Angola kommt, aus Sao

64 http://www.governo.cv/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7&Itemid=89

65 Die Cd umfasst 14 Tracks von den Musikern *Black Company, Zona Dread, Funky D., Boss AC, New Tribe, Lideres da Nova Mensagem* und *Family*.

Tomé, Guinea-Bissau und wir kreieren eine gemeinsame Fundgrube.“ (Interview Chullage, in Lusofonia, a (R)evolução).

Rui Cidra (2002) forschte zu dem Thema *Rap* im Zusammenhang zwischen Konstruktion und Identitäten in der *Área Metropolitana de Lisboa*. Hier wird die Musik nicht als Anzeichen eines sozial prä-definierten Ortes gesehen, sondern als Gestalter und Umformer von Identitäten. Cidra bezieht sich auf die musikalische Konstruktion des Ortes (Stokes 1994). Hierbei wird musikalische Performance als Feld der symbolischen Aktivität gesehen, wo sich die kulturellen Bedeutungen ausdrücken, und wo sie verhandelt, berührt oder ironisiert werden. Das zentrale Hauptargument Stokes (1994) ist, dass vor allem die Musik der Träger der Lokalität ist und sich im Laufe der Zeit mit Intensität sowie kollektiven und individuellen Erinnerungen die Wege und Orte abzeichnen können, als auch Vorstellungen von Identität und Andersartigkeit beschreiben können (Cidra 2002: 190-191).

Cidras Feldforschung bezog sich vor allem auf den Norden und den Süden des Gemeindebezirk Lissabons, und zwar auf die Gemeinden Oeiras, Cascais, Amadora, Sintra, Odivelas, Loures und Vila Franca de Xira im Norden, und im Süden auf die Gemeinden Almada, Seixal, Barreiro, Alcochete, Montijo und Moita.

Die sozio-ökonomische, kulturelle und ethnische Zusammensetzung in diesen Gemeinden ist sehr vielfältig und komplex. Die im Mittelpunkt der Forschung stehende Hip-Hop Kultur findet am meisten Ausdruck in den suburbanen Gemeinden, und zwar in

1. Wohngebieten oder Sozialvierteln mit niedrigen oder mittleren Konditionen, wo afrikanische Immigranten mit ihren Nachkommen zusammenwohnen mit (weißen oder schwarzen) Portugiesen, die während der Dekolonialisierung aus den afrikanischen Ex-Kolonien zurückkehrten; portugiesischen Emigranten, die aus den europäischen Ländern zurückkehrt sind, oder Landbevölkerung aus Portugal, die in die Stadt gezogen ist.
2. In sanierungsbedürftigen, degradierten Gebieten mit illegalen Wohnungen, in denen hauptsächlich afrikanische Immigranten leben, aber auch Portugiesen aus der sozial-benachteiligten Schicht.
3. In suburbanen Wohngebieten der Mittelklasse, wo hauptsächlich Portugiesen und „afrikanische“ Familien mit portugiesischer Nationalität wohnen (Cidra 2002: 201).

In den Jahren 1994 und 1995 bestand in Portugal die Hauptrolle des Raps darin, ethnische Toleranz zu vermitteln und soziale Ungerechtigkeiten zu denunzieren (Fradique 2002: 131).

In Lissabon entstand eine neu definierte Musikrichtung, die „Afro-Rap“ genannt wurde: *Rap* wird mit „afroamerikanischer“ Musik und verschiedenen traditionellen Stilikarten aus den PALOP, wie zum Beispiel die *Marrabenta* und *Makwaela* aus Mosambik, oder des *Funaná* und *Batuque* von den kapverdischen Inseln gemischt, mit *Kizomba* oder *Semba* aus Angola aber auch mit anderen polyphonen Charakteristika aus anderen afrikanischen Regionen. Die Texte werden auf portugiesisch, dem kapverdischen Kreol oder auf *calão*⁶⁶ verfasst. Auch der MC und Produzent *Boss AC*, Sohn kapverdischer Eltern⁶⁷, mischt in seine Musik neben Funk, Soul, Rhythm'n'Blues, Reggae, traditionelle Musik von den kapverdischen Inseln. Seiner Meinung nach ist die Integration dieser Elemente die Reflexion der kulturellen Erfahrung, die die jungen Portugiesen mit Eltern aus afrikanischen Ländern machen. Er selbst erzählt, dass er in Lissabon „die kapverdische Kultur“ kennen lernte, vor allem durch das Hören von kapverdischen Musikgenres (Cidra 2002: 210).

Der MC *Pacman* von der Gruppe *Da Weasel* beschreibt seine Arbeit folgendermaßen:

„Ich nehme viele Sachen aus vielen verschiedenen Ecken auf und mache so eine Mischung daraus. Das ist für viele Leute ein wenig kompliziert(...). Die denken, ich sei deshalb nicht ‚real‘, aber auf diese Weise bin ich ‚real‘, weil ich genau diese Mischung bin.“

„Ich bin weder Kapverdier, noch Angolaner, noch Portugiese, noch weiß ich was.“

„Ich bin froh, so viele verschiedene Einflüsse in meinem Leben zu haben.“ (Cidra 2002: 208).

Der Text von „Educação é Liberdade“ der Band *da Weasel* handelt davon, dass es wichtig ist, seine kulturellen Wurzeln zu suchen und zu verstehen, und beschreibt die Situation der jugendlichen Portugiesen mit „gemischt-ethnischer Abstammung“ (Cidra 2002: 209), deren Eltern aus den ehemaligen Kolonialländern kommen und evtl auch in jenem Land geboren wurden.

„[...] / Ich bin in Angola geboren, meine Mutter ist Kapverdierin / Ich habe schon immer in „lusitanen“ Landen gewohnt / drei Kulturen die ich nicht trennen werde / von jeder kann ich sehr viel lernen / Ich will lieber eine Fusion machen / denn die Vereinigung bringt Kraft“

Auch in den Texten von General D. stehen die kulturelle Identität und die Wertschätzung der „afrikanischen Herkunft“ im Vordergrund.

„Nur wenige Leute kennen die afrikanische Kultur. [...] Selbst ich kenne sie nicht, ich bin immer noch auf der Suche nach der Essenz der afrikanischen Kultur. Und es ist immer schwer etwas zu respektieren was man nicht kennt. Also,

66 *Calão* ist eine urbane Fusion aus Portugiesisch mit dem angolanschen *Kimbundu*, durchsetzt von vielen umgangssprachlichen Ausdrücken. Diese Sprache wird in Angola, sowie von angolanschen Jugendlichen in Portugal verwendet.

67 Er selbst wurde in São Vicente auf den Kapverden geboren, wuchs aber in Lissabon auf.

ist es unsere Arbeit [der Rapper] sie bekannt zu machen, und an erster Stelle, das zu verstehen was wir sind.“⁶⁸ (Cidra 2002: 210)

6.4.2 Der Kuduro

Kuduro (dt: fester Hintern) ist ein urbaner Musikstil, der Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre in Luanda, der Hauptstadt Angolas entstand. Durch die Migration vieler Angolaner nach Lissabon wurde dieser Musikstil hier schnell heimisch. Zu erst hauptsächlich in den Bairros Lissabons, wie Amadora, in denen sich viele angolansische Migranten niedergelassen hatten. Im Laufe der Zeit entwickelten sich zwei verschiedene Formen: der luandische und der lissaboner Kuduro. Diese Musik wurde immer populärer, so dass heute auch im Zentrum Lissabons Kuduro-Konzerte oder Parties zu finden sind. Der Rhythmus ist schnell (ca. 140 BPM), besteht aus einem durchlaufenden, geraden 4/4 Takt, der von stolpernden und zersetzten Rhythmen durchbrochen und unterwandert wird (Siegert 2008: 12). Meist ist ein Sprechgesang integriert. Die Musiker oder DJs werden oftmals von Tänzerinnen begleitet, die eine spezielle Tanz-Art des Kuduro anwenden. Tony Amado gilt als der „Schaffer“ des Kudurosounds, der erstmals in einem Vorort Luandas die Fusion aus angolansischen Karnevalsrythmen und Techno- und Housemusik zusammenfügte. Die Musik stellt einen fortlaufenden Prozess dar und wird immer wieder neu erfunden und weiterentwickelt (Siegert 2008: 4). Die Bandbreite an Musikstilen, die mittlerweile in den Kuduro-sound „hinein gehört“ wird, ist sehr groß. Es wird angenommen, dass sich die Musik aus Samples von angolansischen Rhythmen (wie *kilapanga* und *semba*) und anderen Musikrichtungen wie House, Techno, Hip Hop, karibischen und lateinamerikanischen Elementen, Zouk und Ragga zusammensetzt (Siegert 2008: 12).

Buraka Som Sistema (BSS)⁶⁹ ist eine Band aus Lissabon, die wie sie selbst erklären, „progressiven Kuduro“ produzieren. Sie besteht aus den portugiesischen DJ LilJohn und DJ Riot, dem angolansischen Produzenten Conductor. Die angolansische Sängerin Petty und der angolansische spoken-word Künstler Kalaf werden regelmäßig zur Teilnahme eingeladen. Der Name der Band nimmt einen lokalen Bezug auf die Gemeinde *Buraca*, die zu dem Bezirk *Amadora* (AML) gehört.

Diese Formation wird häufig als ein für Lissabon typisches Phänomen gesehen, sie selbst sehen sich als Verkörperung des neuen Sounds von Lissabons.

„Buraka Som Sistema materializes a new sound of Lisbon and the most recent Portuguese-speaking dance music bomb. To call it Progressive Kuduro might

68 Aus dem Interview von Cidra mit General D vom 05.12.98

69 Buraca ist eine Gemeinde in Amadora, in der AML.

be an obvious exercise, since it draws on Kuduro (the dance music originated in Angola during the 90s) and renders it with a Lisbon contemporaneity.⁷⁰“

Nach einem Konzert von BSS in London erklärte eine spanische Journalistin, die eine Zeit lang in Portugal gelebt hat, in einem anschließenden Interview, dass das Konzert bei ihr Erinnerungen an Lissabon erweckte. Es sei ein Moment des internationalen Charakters der Diaspora in Lissabon gewesen, welche von einer Mischung von westlichen und afrikanischen Musikkonzepten geprägt ist (Belanciano 2007: 6).

6.4.3 Die Unterschiede der Generationen und das Schaffen eines eigenen Sounds

Die gegenwärtige Musikszene Lissabons ist von Fusionen verschiedener Stilstiken geprägt. Vorwiegend ist der Einfluss der Elemente aus den PALOP und der brasilianischen Musik erkennbar. Es gibt viele Projekte, deren Musiker aus verschiedenen Ländern kommen. Die Band *Sons da Fala* setzt sich aus einigen bekannten Musikern zusammen, einige Musiker waren in der Strömung des *Canção de Intervenção* aktiv. Sie besteht aus Janitá Salome, Vitorino, Sérgio Godinho (Portugal), Tito Paris (Cabo Verde), Juca (São Tomé e Príncipe), Guto Pires (Guiné-Bissau), Filipe Mukenga (Angola), Luanda Cosetti und Madeira (Brasilien), André Cabaço (Mosambik), sowie mehrere andere Musikern aus Portugal, Afrika und Brasilien.

Gelegentlich entsteht der Eindruck, dass solche Projekte mit der Intention ins Leben gerufen werden, eine interkulturelles Projekt zu sein, welches zur Verständigung verschiedener Kulturen beitragen soll.

Mit der Absicht „eine Brücke zwischen Afrika und Europa zu bauen“ wurde das fünfköpfige musikalische Projekt *Lisboa-Maputo-Berlin*, vom Goethe-Institut Lissabon initiiert. Die Musiker kommen aus Deutschland (Céline Rudolph als musikalische Leiterin), Guinea-Bissau (Gogui), Angola (N’du) und Portugal (João Gomes, Ruben Alves). Auch bei dieser Band wird in der Projekt-Beschreibung von Roland Grätz, Leiter des Goethe-Instituts Lissabon, darauf Wert gelegt, dass die

„[...] ehemaligen afrikanischen Kolonien heute das Kulturleben Portugals mit prägen. Die Migration aus den portugiesischsprachigen Ländern Afrikas brachte aufgrund der teils problematischen dortigen Lebensverhältnisse auch eine Reihe wichtiger Künstler Afrikas nach Lissabon.“
(<http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/lmb/was/deindex.htm>)

In ihre Musik nimmt die Band *soundscape*s auf. Dies sind Klangereignisse wie z.B. Alltagsgeräusche, die vorher von ihnen in den Städten Berlin, Lissabon und Maputo aufge-

⁷⁰ Entnommen aus www.enchufada.com dem in Lissabon sitzenden Label, welches von Mitgliedern des Projektes gegründet wurde, und sich auf „avant-garde“ Musik spezialisieren. Bands: BSS, Melo D., 1 Week-Project, Macacos do Chines

nommen, gesampelt, zu „Grooves“ verarbeitet und dann in die Musik eingeflochten werden.

João Gomes erläutert, dass der künstlerische Ausdruck der PALOP keine Subkultur ist. „Das afrikanische Erbe ist ein Stück Alltag der Stadt“ (Interview Nunes 2007⁷¹).

Der Name der Band *Orquestra Sons da Lusofonia* weist auf den schon genannten Aspekt hin, dass einige Projekte mit Musikern verschiedener Herkunft aus einer bestimmten Motivation heraus gegründet werden. Dieses Orchester steht unter der Leitung des portugiesischen Komponisten, Saxofonisten und Jazzmusiker Carlos Martins, und besteht aus 24 Musikern aus Angola, Portugal, Kap Verden, São Tomé, Guinea-Bissau und Brasilien. Die Band ging einige Kollaborationen mit portugiesischen Musikern wie Rui Veloso, Bernardo Sassetti, Filipa Pais, dem Kapverdier Dany Silva und dem Angolaner Filipe Mukenga ein. Die Musiker mischen die Musikstile aus den jeweiligen Ländern und schaffen so eine weitreichende Fusion verschiedener Stile, denen meist ein afrikanisches oder brasilianisches Rhythmuschema zugrunde liegt. Carlos Martins erklärt, dass der kreative Prozess in der Musik normalerweise mit einem traditionellen Stück wie einer kapverdischen Morna, einem Fado oder einem mosambikanischen Schlaflied anfängt. Portugiesische Elemente werden der Jazzmusik, urbaner Folkmusic oder dem Fado entnommen (Sieber 2002: 181).

In der jüngeren Generation der Musiker scheint die Vermischung der musikalischen Genres selbstverständlicher abzulaufen, wie man an der Anzahl der Bands, die verschiedene Musikstile fusionieren, unschwer erkennen kann. Die Rolle, die die „zweite Generation“⁷² spielt, wurde mehrmals von meinen Interviewpartnern benannt, meistens in Hinblick auf die Rap-Szene, die einerseits stark bei den Jugendlichen mit Eltern aus afrikanischen Ländern in den ärmeren Vierteln oder Vororten Lissabons präsent ist. Den Aspekt des Raps werde ich im Verlaufe der Arbeit noch intensiver behandeln. Die schon seit über 30 Jahren in Lissabon lebende kapverdische Sängerin Celina Pereira führt aus, dass Lissabon als Stadt den jugendlichen Afrikanern eine neue Realität gebracht habe. Diese Realität habe bei den afrikanischen Nachkommen angefangen und sei von dort aus den portugiesischen Jugendlichen vermittelt worden (Interview 26.6.2007). Auch Amélia Muge geht auf die spezifische Charakteristik der Musiklandschaft Lissabons, auf die Rolle der Bairros ein, in denen hauptsächlich Immigranten und deren Nachfahren aus den verschiedenen Ländern des portugiesischsprachigen Afrikas wohnen (Interview 12.7.2007). Die Jugendlichen in Lissabon gehen sehr viel natürlicher und offener mit den unterschiedlichen Musikstilen um.

71 <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/lmb/pre/de2258123.htm> (15.07.2008)

72 Die in Lissabon geborenen Kinder der Migranten wird häufig in den gängigen Diskussionen „die zweite Generation“ der Immigranten genannt. Viele wehren sich dagegen, und empfinden den Begriff abschätzig.

Einige Musiker sind der Meinung, dass diese jungen Leute in der Lage sind, einen neuen Sound zu kreieren, der spezifisch für Lissabon ist und mit der die Stadt in Zukunft in Verbindung gebracht werden könnte.

„Wir werden vielleicht noch zehn Jahre brauchen, bis wir feststellen können, ob sich Lissabon den wichtigsten neuen Formen und Tönen öffnet und daraus etwas Neues entwickelt, das wirklich mit der Stadt identifiziert werden kann.“
(Henrique Amado, Interview MiniInternational)

Die Meisten scheinen sich einig zu sein, dass es ein Sound sein wird, der aus Fusionen verschiedener Musikrichtungen besteht. Amaro beschreibt weiterhin die momentan in Lissabon produzierte Musik „als das Ergebnis einer extremen Offenheit für neue Einflüsse.“

„Da gibt es kreolischen Hip-Hop und Dance-Music mit Samples des Kuduro-Stils und portugiesischen Texten auf zeitgenössischen Strukturen.“

Lars Arens ist ein deutscher Posaunist, der seit 2001 in Lissabon lebt und in verschiedenen Bands wirkt wie Duôkapi, ein „World-Jazz“ Duo mit klarem brasilianischen Einfluss oder in der Tora Tora Big Band. Auch er ist der Auffassung, dass man in Lissabon ein breites Spektrum an verschiedenen Musikkulturen findet, und dadurch bestimmte Projekte entstehen. Er nennt das Beispiel der *Tora Tora Big Band*. Sie besteht aus 12 Musikern aus sechs verschiedenen Ländern (Portugal, Brasilien, Deutschland, Dänemark, USA, Italien). Sie selbst beschreiben, dass sich ihre Musik aus Elementen des „Jazz, der Pop- und Weltmusik zusammensetzt, mit klaren Akzenten afrikanischer Rhythmen.“ Die Arrangements beinhalten Elemente von „Afro, Arabic, Funk, Trance, Reggae and Drum’n Bass“ (myspace.com/toratorabigband).

„Tora Tora lebt natürlich von diesem multinationalen Sound, den ich durch Zufall hier gefunden habe, und sicherlich nicht in Münster und nicht in Berlin finden würde, diese Zufälligkeit, dass wir hier sechs verschiedene Nationalitäten in der Band haben. [...] Tora Tora ist vielleicht schon ein Projekt, was sich daraus gebildet hat, wen wir hier gefunden haben., und die Tatsache dass die Rhythmusgruppe so afrikamäßig drauf ist und Afrobeat und das ganze Zeugs. In Berlin wäre das eine andere Art von Groove [...].“ (Interview 11.6.2007)

Amélia Muge vertritt den Standpunkt, dass bestimmte Konditionen in Lissabon vorhanden sind, die eine offenere Mentalität schaffen. Diese erkennt sie bei den jüngeren Musikern der neuen musikalischen Generation des Konservatoriums. Bei einigen von ihnen entdeckt sie, dass sie neben dem Studiengang der klassischen Musik ein großes Interesse daran haben, andere musikalische „multikulturelle Experimente“ einzugehen. Ihrer Meinung nach ist auch im Hinblick auf die musikalische Zukunft das Zusammenleben von Portugiesen mit Kapverdianern, Mosambikanern, Angolanern etc. wichtig, weil daraus etwas Neues

entstehen werde. Die Tatsache, dass diese Gemeinschaften in Portugal, in Lissabon leben, ermögliche, dass sie den Portugiesen ihre Kulturen und Traditionen näher bringen können. Wenn die aufnehmende Kultur die anderen Traditionen verstehe, könne diese mit der portugiesischen vermischt werden und dies solle dann die Evolution eines eigenen Sounds initiieren.

Die Band *Cacique '97* besteht aus Musikern, die selbst oder deren Vorfahren entweder Portugiesen oder Mosambikaner sind; sie formulieren klar ihre Motivation und die Rolle die Lissabon für die Entstehung ihrer Musik gespielt hat. Ihr Ziel benennen sie folgendermaßen:

„to create a collective that mirrored the Lisbon mixture, by crossing the characteristic urban Nigerian rhythm which is afro beat, with the musical tradition of the African Portuguese speaking countries and of Brazil, whom has always been very present in the Portuguese capital“ (www.myspace.com/cacique97).

Durch die Heterogenität der Bevölkerung Lissabons und der davon ausgehenden musikalischen Ausdrucksformen werden die jungen Leute in Lissabon anders als in anderen Städten Europas sozialisiert. Auf den Straßen, aus den Häusern und Autos, aus den Bars und Clubs in der Stadt dringen teilweise andere Klänge als in anderen Städten Europas. DJ Johnny ist der Meinung, dass Lissabon ideale Konditionen aufweise, um einen eigenen Sound zu kreieren. In Lissabon sei eine neue Generation herangewachsen, die andere „Sounds“ höre, und sich anderen kulturellen Inputs angleiche. Dadurch entstehe mehr Respekt gegenüber verschiedenen Kulturen (Emailinterview, 21.Juli 2008).

Selbst wenn man nicht aktiv an dem Musikgeschehen teilnimmt, oder sich nicht für diese Musikrichtungen interessiert, so kennt doch fast jeder Jugendliche in Lissabon den Klang verschiedener Musikgattungen.

„In Portugal gab es immer eine andere Beziehung zu brasilianischer Musik, wir waren vertrauter mit der Musik als die Mehrheit anderer europäischer Länder. Afrikanische Bands wie das Duo Ouro Negro waren recht bekannt hier, und deshalb waren wir es schon immer gewöhnt bestimmte afrikanische Rhythmen zu hören: Merengue, Marrabenta, alle kapverdischen Rhythmen. Jede Person in Lissabon hört afrikanische Musik anders als Personen aus Madrid, Mailand, Paris, London oder jeder anderen Stadt in Europa.“ (João Gomes⁷³, in Lusofonia, a (R)evolução).

6.4.4 Der historische Einfluss auf die heutige Musik in Lissabon

Der Radio-Journalist Henrique Amado gilt als wichtigster Impulsgeber der portugiesischen Musikszene (Gonçalves 2007: 18). Er beschreibt:

73 Mitglied der Bands Cool Hipnoise, Spaceboys, Lisboa-Maputo-Berlin u.v.a.

„Lissabon ist in den vergangenen Jahren zum Standort unzähliger hybrider, multikultureller Musikprojekte geworden. Hier ist Raum für immer neue Stilrichtungen (...).“ (Interview mit Henrique Amaro. MiniInternational)

Seiner Meinung nach bilden Portugal, Brasilien und das lusophone Afrika ein „magisches Dreieck“, wobei Brasilien schon weiter sei als Portugal.

„Schon seit Jahrhunderten sind Afrika und Brasilien musikalisch miteinander verbunden. Ohne den Umweg über Portugal haben sich brasilianische Musiker wie Gilberto Gil, Jorge Ben oder die Tropicalistas direkt in den portugiesischsprachigen Ländern Afrikas inspirieren lassen. In Portugal öffnete man sich nur allmählich den afrikanischen Einflüssen. Afrorhythmen waren früher nur etwas für die afrikanischen Minderheiten, die in Lissabon lebten.“

Auch Alan Vachier⁷⁴ berichtet, dass afrikanische Musik auf kommerzieller Ebene in Lissabon und Portugal keine große Rolle spielte. Trotzdem war die gegenseitige Beeinflussung in der Musik vorhanden - zum einen durch die Afrikaner die nach Portugal kamen, und zum anderen durch die Portugiesen die aus den afrikanischen Kolonien nach Lissabon zurückgekehrt waren. Sie rekreierten die Musik aus ihren Ländern oder die Musik, die sie dort gehört hatten und vermischten sie mit portugiesischen Elementen (Interview vom 06.08.2007).

Ein Teil der Musiker der „jüngeren Generation“ reflektiert deutlich, welche Rolle Lissabon mit seiner Geschichte in der gegenwärtigen Musikszene spielt. So zum Beispiel das Afrobeat-Kollektiv *Cacique 97*:

„Lisbon has always been a stage for the meeting of several cultures, mostly due to the past of the city as the capital of a colonial empire in Africa and Latin America. Nowadays it is a huge pot of creativity which attracts artists from all over the World and it is a privileged space where musicians find each other, share ideas and mix rhythms.“ (www.myspace.com/cacique97).

In diesem Zusammenhang ist der lissaboner Hafen sehr wichtig, denn durch seine direkte Verbindung zum Meer bestand in der Vergangenheit überhaupt erst die Möglichkeit, verschiedenen Einflüsse, Elemente, Aspekte anderer Kulturen und unterschiedlichen Musikstile nach Lissabon und damit nach Portugal einzuführen. Diese Musik wurde überwiegend in der Hafengegend, vor allem in den *Casas de Fado*, gespielt, aber auch in den *Casas Regionais*⁷⁵ wurden musikalische Darbietungen geboten (Amélia Muge, Interview vom 12.7.2007). Auch die Band *Lundum Ensemble* ist der Überzeugung, dass erst durch den Hafen als Drehpunkt der Austausch einer Vielzahl von Informationen möglich gewesen ist. In ihrer Myspace-Information erklären die Musiker, dass Lissabon in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Plattform für den Austausch bot und einen Treffpunkt zwischen Brasilien

⁷⁴ Vachier ist Franzose, arbeitet als Produzent und Manager und lebt seit einigen Jahren in Lissabon.

⁷⁵ *Casas Regionais* sind Vereine in portugiesischen Städten, die von einer Gruppe von Migranten aus jeweils einer bestimmten portugiesischen Region gebildet werden.

und Afrika, den mediterranen Kulturen und dem Norden und Süden Europas darstellte. Diese Kulturen haben miteinander gelebt, Gesänge und Straßentänze ausgetauscht. Diese Produktion war eine Pionierarbeit und Vorwegnahme dessen, was in unserer heutigen Zeit die transversalen Begegnungen der „Weltmusik“ leisten. Das *Lundum Ensemble* sieht seine Arbeit und seine Musik selbst als ein Zusammentreffen lusophoner Musikalitäten, und benutzen den Begriff *Lundum*, um in der Gegenwart die musikalischen Begegnungen aus vergangener Zeit zu rekontextualisieren. Die Band setzt sich zusammen aus portugiesischen und kapverdischen Musikern, benutzen die Instrumente, die in beiden Musikkulturen gespielt werden (*Cavaquinho*, *Guitarra Portuguesa*, die klassische Gitarre, Kontrabass und Perkussion) und greifen in ihrer Musik auf die Tradition zurück, Musikstile zu fusionieren.

„Aus Lissabon des 18. Jahrhunderts, in die Welt des 21. Jahrhunderts, das Aufwecken eines schlafenden Tanzes, ein anderes Fest.“ (www.myspace.com/lundumensemble)

Der portugiesische Perkussionist und Schlagzeuger Ruca Rebordão, der in Angola geboren und 1974 nach Brasilien emigrierte, ist Teil der Rhythmusgruppe des Flötisten Rão Kyao. Dieser ist bekannt dafür, indische, chinesische und arabische Musik mit der portugiesischen zu vermischen. Ruca Rebordão erklärt, dass das Instrumentalstück *O Porto da Alfama* (dt: der Hafen der Alfama) von all den Menschen handele, die sich dort in diesem Altstadtviertel zusammengefunden haben. Jeder einzelne von ihnen habe seinen eigenen Klang und seinen eigenen Einflüsse mitgebracht. Die Alfama war Teil des Hafenviertels in dem sich einstmalig die Reisenden und Sklaven aufgehalten, musiziert und getanzt haben. Dieses Stück vermischt verschiedene Komponente der arabischen Musik, des Fados und auch der afrikanischen Musik. Außerdem stellt er fest, dass Lissabon seine eigenen Klänge habe. Die Stadt weise eine Art historische „Fracht“ auf und wenn neue Klänge in die Stadt kommen, bleiben dennoch die alten traditionellen Klänge in den historischen Vierteln erhalten (Interview vom 14.06.2007). Amélia Muge nennt des Weiteren die *Casas das Colónias* (dt: Haus der Kolonien), die einen Treffpunkt darstellten hauptsächlich für Studenten, die zum Studium aus den Kolonien nach Lissabon kamen. In diesen Häusern musizierten sie zusammen, und so verbanden sich auch hier unterschiedliche Einflüsse.

6.4.5 Lissabon als Inspirationsquelle und Ausgangspunkt

Einige Musiker sehen die Besonderheit ihrer Stadt darin, dass sie eher wie ein Dorf und nicht wie eine Großstadt wirkt. Der deutsche Posaunist Lars Arens beschreibt es folgendermaßen:

„Diese Stadt hat einen speziellen Charakter, weil sie einfach irgendwo natürlich eine Großstadt ist, aber sich in den ganzen Vierteln einen absolut dörflichen Charakter bewahrt. Großstädtisch wirkt auf mich allenfalls der Bereich von Marques de Pombal, wenn man da die Straßen weiter Richtung Saldanha verfolgt, aber alles, was hier im innerstädtischen ist, Viertel wie Bairro Alto oder Mouraria und Alfama, von der ganzen Mentalität der Leute und der Anwohner hier, in diesem Viertel sind das definitiv viele Leute, die vom Land hergezogen sind, in diesem Viertel hier sind es viele Nordportugiesen, die sich hier niedergelassen haben, und die ihre dörfliche und ländliche Kultur absolut weiterleben. Also, überhaupt nicht eine Großstadt mit großstädtischen Menschen oder urbanen Menschen, also ganz im Gegenteil. Es ist absolut ein ländlicher Charakter hier in der Stadt. Das kann ich jetzt nicht sämtlich als positiv beschreiben, aber das ist zweifellos etwas besonderes an dieser Stadt. Ich denke schon, dass dörflicher Charakter gut ist, wenn viele Leute am Nachtleben und Kultur teilnehmen, aber Fakt ist, dass viele Leute hier ihr dörfliches Leben weiterleben, ohne jedes Kulturangebot.“ (Interview vom 11.6. 2007)

Kalaf, angolischer Spokenword-Künstler, sieht für sich persönlich diesen speziellen „dörflich-großstädtischen“ Charakter Lissabons als Grund dafür, dass ihm der schnelle Einstieg in die Musikszene der Stadt gelang.

„Ich denke, die Tatsache, dass ich in einem ‚kleinen Dorf‘ wie Lissabon lebe und die Tatsache in einer Stadt zu sein, in der sich alle Leute kennen, wo sich alle Leute treffen, ist der Grund dafür, dass in der Zeit, in der ich sehr neugierig war und Leute kennen lernen und hören wollte, ich mich auf einmal automatisch in einer künstlerischen, einer musikalischen Strömung wiederfand.“ (Interview 25.6.2007)

Für ihn scheint die Kombination aus dörflichem Charakter und dem angenehmen Klima, den warmen Temperaturen welche Lissabon bietet, ein Grund für die dort vorhandene Musikszene zu sein. Die Aktivitäten der Bewohner finden außerhalb ihrer Wohnungen statt, sie treffen sich viel häufiger. Kalaf beschreibt Lissabon als die Antriebskraft für seine Aktivitäten.

„Ich denke, Lissabon war ein großer Motor für das, was ich mache. Wäre ich in einer anderen Stadt, würde ich möglicherweise nicht diese Musik mit derart vielen Verzweigungen spielen. Ich hätte sicher nicht so viele Entfaltungsmöglichkeiten und nicht so viele Projekte, die sich miteinander vermischen.“ (Interview 25.6.2007)

Die Auffassung, dass Lissabon eine Inspirationsquelle für die Musiker darstellt, dass ein Funke dieser Stadt auf die Musiker überspringt, und ihnen Impulse gibt für immer neue Kreationen, ist sehr verbreitet.

Das kulturelle Leben in Lissabon wird aber auch von einigen Seiten kritisiert. Das Land wurde vor noch nicht allzu langer Zeit vom faschistischen Regime befreit, die verschiedenen Szenen entwickelten sich dadurch anders und vor allem langsamer, als in den anderen Ländern Europas. Lars Arens kritisiert die Stadt folgendermaßen:

„Allerdings finde ich auch, dass man die Stadt als kulturell leicht rückständig bezeichnen kann. Ich denke, dass man in dieser Stadt nach der Revolution definitiv verpasst hat, den unterdrückten ärmeren Klassen der Gesellschaft zu zeigen, dass man anders leben kann. Ich hab manchmal das Gefühl, dass viele Leute relativ ähnlich weiterleben, wie ich mir vorstelle, wie sie auch vor der Revolution hier gelebt haben. Das ist schade, ich denke dass man in dieser Stadt definitiv verpasst hat den Leuten zu zeigen, dass Kultur nicht nur was für reiche Leute ist.“ (Interview 11.6.2007)

6.4.6 Die Auswirkung des interkulturellen Zusammenlebens auf die Musik

Das interkulturelle Zusammenleben in der Stadt wird überwiegend als positiv empfunden, und als wichtig hervor gehoben. Negative Sichtweisen existieren jedoch auch, und werden von Celina Pereira formuliert. Sie kritisiert stark die portugiesische Gesellschaft, und ist der Meinung, dass nach 500 Jahren Zusammenlebens, die Portugiesen ihre „afrikanischen“ Mitmenschen immer noch nicht kennen. Es gäbe ein großes Defizit im Hinblick auf die Förderung und die Produktion der „afrikanischen Musik“, zusätzlich fehle die Kenntnis auf alles, was „das Afrikanische“ betrifft. Sie ist der Überzeugung, dass weder die Stadt Lissabon noch die portugiesische Musik irgendeinen Einfluss auf ihre Produktion ausübe. Sie mache traditionelle kapverdische Musik ohne jeglichen Einfluss.

„Lissabon hatte gar keinen Einfluss auf mich, ich trage die Kapverden in mir.“
(Interview vom 26.06.2007)

Weitere Musiker, die ich interviewte, waren anderer Auffassung. Die Aufgeschlossenheit der lissabonner Bevölkerung gegenüber den Migrant*innen scheint größer zu werden. Die Tatsache, dass so viele Menschen unterschiedlicher Herkunft und mit unterschiedlichen kulturellen Einflüssen dort leben, wird von einigen als ausschlaggebend für die Musikszene bezeichnet. Für Amélia Muge ist Lissabon eine Art Symbol für facettenreiche Kontakte. Ihres Erachtens ist Lissabon ein Ort, der viel offener für verschiedene Einflüsse ist, als es den Anschein hat. Normalerweise halten die Menschen Lissabon für die Hauptstadt des Fados. Sie aber sieht die Stadt als die Hauptstadt eines „Multikulturalismus“, mit der Offenheit für unterschiedlichste Einflüsse (Interview 12.7.2007).

Die Band *Terrakota* fusioniert sehr viele verschiedene Musikstile. Die Musiker bedienen sich der Elemente afrikanischer, brasilianischer, jamaikanischer, und lateinamerikanischer Musik. Die Sängerin kommt aus Angola, der Perkussionist ist in Mosambik geboren. Die Auswahl der Instrumente, vor allem die der Perkussionsinstrumente ist umfassend. Neben Gitarre, Schlagzeug und Keyboard werden folgende Instrumente gespielt: Ballafon,

Timbila⁷⁶, Djembe, Sabar⁷⁷, N'goni⁷⁸, Kissange⁷⁹, Kongas, Darbuka⁸⁰, Steel Brum, Cuica, Berimbau, Harmonium, Sitar, Krin⁸¹, Dunun⁸², Crotalen⁸³. Auch wenn der afrikanische Einfluss in der Musik der Band überwiegend aus dem frankophonen Afrika stammt, wurde das Interesse der Musiker für „afrikanische Musik“ in Lissabon geboren (Prost 2007: 53). Júnior von Terrakota erklärt mir in meinem Emailinterview, dass die Stadt Lissabon ihre Musik beeinflusst, indem sie ihm einen „multikulturellen Reichtum“ bietet.

„In einer multikulturellen Stadt, wo diverse Kulturen zusammenleben, gibt es immer natürliche Tendenzen, Projekte zu initiieren, die auf dieser Harmonie beruhen, wie es der Fall von Terrakota ist. *Banda mestiça, filha da miscenização lisboeta*.“⁸⁴

Tito Paris ist kapverdischer Musiker und lebt schon seit den 80er Jahren in Lissabon. Er sieht für sich, als Immigrant, die Rolle der Stadt sehr deutlich.

„Die Stadt Lissabon war verantwortlich, es war die Stadt, die mich aufgenommen hat, die Stadt die mich künstlerisch gemacht hat. Es ist die Stadt die ich liebe, ich fühle mich gut hier. Die Stadt war meine Quelle der Inspiration für einige Lieder, mit denen ich erfolgreich war. Das war auch ein Erfolg für die Kapverden. Es ist also eine schöne Stadt und voll von Inspiration. Voll von Klängen, Klängen aus Afrika, Klängen aus Europa, klassischen Klängen, Fado-Klängen, Klängen der Fado-Gitarre, Klängen des *cavaquinho*, der *Tambores* (Trommeln). Wenn man kreol spricht, spricht man portugiesisch. (...) Es ist eine multikulturelle Stadt, (...).“

Mit 18 Jahren kam er nach Lissabon, als er einer Einladung des kapverdischen Musikers *Bana* folgte. Lange Zeit spielte er in der Gruppe *Voz de Cabo Verde*, verließ die Band jedoch, um mit dem Musiker *Dany Silva* zusammen zu arbeiten, und startete schließlich seine eigene Karriere (Interview vom 24.07.2007). Er selbst fusioniert in seiner Musik unterschiedliche Musikrichtungen. Darin sind kapverdische Musikstile, lateinamerikanische Elemente, Fadoelemente mit Rockmusik und Elemente aus anderen afrikanischen Ländern vor allem aus den PALOP. Wie einige andere Musiker bringt er musikalisch *Fado* mit *Morna* zusammen.

„Portugal gehört auch uns, und Afrika gehört auch Portugal im Sinne eines kulturellen Austausches. Wir Kapverder singen Fado, so wie auch viele Portugiesen Morna und Coladera singen. Das ist wundervoll!“ (Interview aus Lusofonia, a (R)evolução).

76 Eine Timbila ist ein hölzernes Xylophon, ein traditionelles Instrument der Chopi aus Mosambik.

77 Trommel aus dem Norden Senegals.

78 Bogenharfe, vor allem in Westafrika verbreitet.

79 Kissange ist der angolansische Name für ein Lamellophon.

80 Trommel aus dem arabischen Raum.

81 Schlitztrommel aus Guinea.

82 Westafrikanische Basstrommel

83 Zimbelen

84 dt: mestizische Band, Tochter der lissabonner „Mestizierung / Vermischung“

Er erklärt, dass die beiden Genres einige musikalische und lyrische Gemeinsamkeiten haben, wie zum Beispiel die Texte, die vom Tod, der Traurigkeit, vom Verlust, der Emigration, oder dem Meer handeln. Es gibt Gemeinsamkeiten im Gitarrenspiel, wobei aber die Musiker der Morna keine *guitarra portuguesa* benutzen, und die Musiker des Fados kein *cavaquinho*. Der Produzent Alan Vachier arbeitet mit einem Projekt, welches portugiesische und kapverdische Musiker zusammenführt, bei dem Fadistas Morna, und kapverdische Sänger Fado singen. In dem Interview nennt er mir das Beispiel der Sängerin Sara Tavares, die einen Fado von Carlos do Carmo⁸⁵ singt. Sara Tavares ist in Lissabon geboren und aufgewachsen, ihre Eltern kommen von den kapverdischen Inseln. Vor einigen Jahren hat sie angefangen auf Kreol zu singen und traditionelle kapverdische Elemente in ihre Musik aufzunehmen. Ihre Version des Fados weist musikalisch u.a. auch durch ihre Art zu singen starke Bezüge zu kapverdischer Musik auf.

Am Beispiel von Tito Paris wird deutlich, dass Kooperationen der Musiker verschiedener Kulturen möglich werden. Viele portugiesische Musikerkollegen waren an seinen Alben beteiligt und umgekehrt entstanden ihre Alben unter seiner Mitwirkung. Die Kollaborationen werden von beiden Seiten erbeten. Tito Paris findet, dass dies ein „hervorragender Austausch von Erfahrungen“ ist.

„Die portugiesische Musik hat meine Musik sehr stark beeinflusst. Und ich bin mir absolut sicher, dass meine Musik, oder unsere afrikanische Musik auch die portugiesische beeinflusst hat.“

Für ihn ist die Offenheit und das aufeinander Zugehen der Musiker eine Frage der kulturellen Erziehung.

„Ich sage immer: wer die Kultur des anderen Volkes nicht mag, mag auch nicht seine eigene. [...] Wie tauschen Erfahrungen aus, und dann gewinnen wir! Wir können nur so gewinnen.“

Auf seiner Myspace-Seite wird beschrieben, dass er „erfolgreich die traditionelle kapverdische *Morna*, *Coladeira* und *Funana* mit den modernen Klängen Portugals und dem Rest der Welt verbindet.“ Er singt auf Kreol.

6.4.7 Die Verarbeitung der Aspekte „Interkulturalität“ und „Lissabon“ am Beispiel Amélia Muge

Amélia Muge kommt aus einer Musikerfamilie aus dem Norden Portugals und ist mit klassischen und traditionellen Musikeinflüssen groß geworden. Sie ist in Mosambik geboren und aufgewachsen und hat dort durch den Kontakt mit dem mosambikanischen Volk dessen Musik kennen, verstehen und musizieren gelernt, und, wie sie selbst sagt, durch ihr

85 International bekannter *Fadista* aus Lissabon

Kindermädchen, auf der Straße, hinter den Mauern, in den Häusern. Sie begann Lieder auf *ronga*⁸⁶ vor sich hin zu singen. 1984 kehrte sie zurück nach Portugal.

In ihrem Album „Taco a Taco“ (1998) widmet sie das Lied „Há quem que te chame menina“ (dt.: Manche nennen dich Mädchen)⁸⁷ der Stadt Lissabon. Der Text spiegelt die Bedeutung wider, die der Fluss Tejo im Laufe der Geschichte erhielt, der für sie die Verbindung zwischen Lissabon und der Welt bedeutet und über den verschiedene Einflüsse in der Vergangenheit ins Land kamen.

Auf dem Album „Taco-a-taco“ von 1998 werden verschiedene Instrumente aus afrikanischen Regionen gespielt, wie die Kora von dem guineischen Musiker José Galissa in dem Stück „Poema de bancada“ (dt: Gedicht der Tribüne). Das Thema dieses Stückes kritisiert die gefährliche Situation in Mosambik („wir versuchen zu leben / auf einem Ort der Bomben ...), und macht auf die Situation der hier lebenden Menschen aufmerksam (beraubt am Tag zu weinen / wir warten auf die Nacht / um die verschlagenen Wörter des unschuldigen Gesichtes zusammen zu bringen / das Steine auf die Vögelschwärme seines Schicksals wirft /...). Neben der Kora werden in diesem Lied die *Guitarra braguesa*⁸⁸ gespielt, die Klarinette, die Maracas und das Adufe. Zum Ende des Liedes hin erscheint ein mehrstimmiger Background-Gesang, der mit dem Gesang assoziiert werden kann, den man oft in Liedern aus Mosambik hört.

Auf dem Album „Não sou daqui“ (dt: Ich bin nicht von hier) von 2006 ist die Instrumentation sehr umfangreich. Durch die Auswahl der Instrumente wird ein intensiver Bezug zu den lusophonen Ländern hergestellt, aber auch Instrumente anderer afrikanischer Länder kommen hier zum Einsatz. Gespielt wird zum Beispiel eine Darbouka (Blechtrummel), eine Bombo-Trommel⁸⁹, ein Dembir⁹⁰, eine Djembe, eine Bilha (Tonkrug) und Maracas. Amélia Muge vermeidet es jedoch, auf diesem Album Instrumente zu benutzen, die mit den PALOP in Verbindung gebracht werden, wie zum Beispiel die Geigen mit der Morna, oder dem Cavaquinho⁹¹. Stattdessen versucht sie, mit den verwendeten Basis-Instrumenten Klavier, Kontrabass und Perkussion Erinnerungen hervorzurufen. Das Lied „Quem vier que venha“ (saudação) (dt: wer kommt, der komme (Begrüßung)) ist eine Art Hommage an

86 Mosambikanische Sprache

87 In den Fado-Texten wird Lissabon immer als „Menina“ (Mädchen) behandelt.

88 Ein kleines gitarrenartiges Instrument aus der Region Braga. Sie hat 5 Doppel-Stahlsaiten.

89 Eine große Trommel, die durch einen Riemen befestigt, vor dem Körper gespielt wird. Sie wird in der traditionellen Musik Portugals verwendet

90 Ein Schlaginstrument aus Nordafrika, auch in arabischen Ländern verbreitet.

91 *Cavaquinho* ist ein 4-Saitiges Chordophon, welches die Form einer Gitarre hat, aber sehr viel kleiner ist. Es wird in Portugal, Brasilien, den kapverdischen Inseln und in Mosamik musikalisch eingesetzt.

Caetano Veloso⁹² und ist aufgrund dessen musikalisch vom *Tropicalismo*⁹³ beeinflusst. Die erwünschte „kapverdische Atmosphäre“ erreicht sie durch das Spiel der *Cajón*⁹⁴. Sie betrachtet es als eine Herausforderung, Instrumente aus ihre kulturellen Umgebung herauszulösen, um sie in einem anderen Kontext zu verwenden (Interview 12.7.2007).

Dem Lied „Parece Maio“ (dt: Es scheint Mai zu sein) auf dem selben Album „Não sou daqui“ liegt ein Gedicht zugrunde, welches sie auf dem Platz Principe Real schrieb. Sie wurde zu diesem Gedicht inspiriert, als sie eine Frau beobachtete ,die Kapverdierin zu sein schien und in einem Restaurant auf dem Platz arbeitete. Diese Frau balancierte ein Tablett mit Kuchen auf dem Kopf und trug afrikanische Kleider. Sie befanden sich im Januar, aber da es so heiß war, nannte sie das Stück „Parece Maio“. Diese Gesamtsituation rief in ihr Erinnerungen an ihre Kindheit und ihre Erlebnisse in Mosambik hervor, woraufhin sie Rhythmen in die Musik einbrachte, die wie mosambikanische klingen, jedoch keinen bestimmten darstellen.

7. Fazit

Ich komme zurück auf meine Fragestellungen in der Einleitung:

- Reflektiert die lokale urbane Musik historische Prozesse?
- Spiegelt die Musik die Einstellung der Menschen wider, die an diesem Ort leben?
- Werden durch die Musik demografische und geografische Bedingungen aufgezeigt?
- Existiert eine aktuelle Musikrichtung, die mit Lissabon in Verbindung gebracht werden kann?

Die interkulturellen Fusionen im lokalen Kontext Lissabons haben sich entlang der Geschichte unterschiedlich in der urbanen Musik manifestiert. Als die ersten kulturellen Einflüsse durch Reisende und Sklaven im 15. Jahrhundert Lissabon erreichten, wirkte die Musik als integratives Element. 10% der damaligen Bevölkerung waren Afrikaner. Vorerst existierten die neu importierten Klänge vornehmlich im Hafenviertel und in der Alfama, gaben jedoch bald den Anstoß für Fusionen verschiedener Musikstile, die sich aus der Ver-

92 Caetano Veloso, geb. 1942 in Bahia, Brasilien, ist einer der bekanntesten und einflußreichsten Musiker der MPB (*Música Popular Brasileira*), gilt als einer der Begründer des *Tropicalismo* (s. nächste Fußnote), wurde von den Militärs inhaftiert, und ging 1968 ins Exil nach London, 1972 kehrte er zurück.

93 *Tropicalismo* ist ein Musikgenre, welches in den späten 60er Jahren in Brasilien aus Elementen von Rockmusik, Bossa Nova und Folkoremusik entstanden ist und steht im Zusammenhang mit der gleichnamigen kulturell-politischen Bewegung aus den 60er Jahren als Reaktion auf den Militärputsch und die repressive Politik Brasiliens (Militärdiktatur von 1964-1984) steht. Wichtigste Musiker aus der ersten Phase sind Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes und Gal Costa (wikipedia).

94 Spanisches Perkussionsinstrument

schmelzung von Tänzen und Liedern entwickelten. Im 19. Jahrhundert entstand z.B. der Fado als eine solche Synthese.

Während des *Estado Novo* 1933 -1974 gab es im öffentlichen Leben keine deutliche Präsenz afrikanischer Musiker, nicht zuletzt wegen der allgegenwärtigen Zensur durch das Regime. Auch ein interkulturelles Ineinandergreifen verschiedener Genres war kaum feststellbar. Alles Produzierte wurde geprüft und zensiert. Es gab verschiedene Ausnahmen, z.B. der kapverdische Musiker B.Leza, der von dem Regime nach Lissabon geholt wurde, um auf der *Exposição do Mundo Português* die „Portugiesische Überseeprovinz“ der Kapverden zu repräsentieren. Auch die musikalische antifaschistische Bewegung des *Canção de Intervenção* mit ihren Anfängen in den 60er Jahren ist eine Ausnahme, da verschiedene Stilistiken integriert wurden. Besonders hervorzuheben ist die Musik José Afonsos. Neue kulturelle Einflüsse wurden teilweise von den *Retornados* nach Portugal gebracht. Sie kamen, wenn auch hauptsächlich nur oberflächlich, mit der Musik aus dem jeweiligen Land in Kontakt. Abgesehen von einigen Ausnahmen nahm „afrikanische Musik“ keinen großen Raum in den 70er Jahren ein.

Dies änderte sich langsam in den 80er Jahren, als mehrere Musiker aus den PALOP nach Portugal kamen. Anfangs wurde die Musik noch nicht sehr ernst genommen, und Kollaborationen entwickelten sich erst langsam. Einige Musiker wie Tito Paris trieben die Verbreitung jener Kollaborationen voran, indem sie Musiker aus verschiedenen afrikanischen Ländern und portugiesische mit afrikanischen Musikern zusammen brachten.

In den 90er Jahren tritt die Musik als integratives Element wieder in den Vordergrund, und zwar hauptsächlich in der Rapszene, die die bis heute in Portugal geborenen Nachfahren afrikanischer Immigranten mit den jungen Portugiesen zusammenführt. Kapverdische Musikgenres und die kapverdische Kreolsprache sind hier vorherrschende Elemente in der Musik, aber auch das angolansische *Calão* wird integriert. Es ist deutlich zu erkennen, dass in einigen Vierteln Lissabons diese Szene besonders präsent ist.

Somit ist die erste Ausgangsfrage positiv zu beantworten: es ist erkennenbar, dass sich historische, sowie politische, soziale und gesellschaftliche Prozesse in der Musik widerspiegeln, und sich, wie erläutert, manifestieren.

Es ist auch erkennenbar, dass geografische und demografische Bedingungen einen Einfluss auf die existenten Musikformen haben. Leicht nachvollziehbar ist der Umstand, dass ein angenehmes Klima die Menschen „nach draußen“ zieht und öffentliche Veranstaltungen begünstigt. Damit wirkt es sich auch wechselseitig positiv auf die Produktivität und Aktivi-

tät der Musiker aus. Die lokale Situation Lissabons als Hafenstadt, als Hauptstadt zwischen Fluss und Meer ist darüber hinaus vorteilhaft für eine lebhafte Musikszene.

Die Migrantengruppe der Kapverdier ist die größte und somit sind die kapverdischen Musikgenres in Lissabon am häufigsten anzutreffen. Sie existieren hier in ihrer traditionellen Form wie sie auf den Kap Verden gespielt werden. Textlich wird häufig ein lokaler Bezug zur Stadt Lissabon hergestellt und somit die eigene Situation als Migrant, mit positiven und negativen Erfahrungen, verarbeitet. Viele Texte sind indikativ für die Sachverhalte, mit denen Immigranten konfrontiert werden. Die Wertung fällt dabei naturgemäß sehr unterschiedlich aus, weil sie von persönlichen, familiären, gesellschaftlichen oder politischen Faktoren abhängt.

Manche Musiker reichern die Musik mit neuen musikalischen Ausdrücken an, meist mit musikalischen Formen der Aufnahmegesellschaft oder mit neuen musikalische Formen verschiedener Kulturen, mit denen sie im Aufnahmeland in Kontakt kommen. Diese Innovation und musikalische Anreicherung kommt überwiegend bei den Kindern der Migranten vor, die schon in Lissabon geboren und aufgewachsen sind. Sie wollen die Traditionen der Eltern weiterführen und die „kapverdische“ oder „angolanische“ etc. Identität weiterführen und integrieren dabei traditionelle Elemente in der Musikrichtung, die sie verfolgen. Dies wird am Beispiel der Rapszene deutlich.

Bei der Mehrheit der jungen Generation ist ein offener Umgang mit kulturellen Elementen aus anderen kulturellen Zusammenhängen zu erkennen. Dies ist dadurch zu erklären, dass sie von Kind auf mit Kindern von Migranten aufwachsen, und ihnen somit durch die Familie der Freunde neue kulturelle Aspekte näher gebracht werden. Dies hat bei den jungen Musikern einen selbstverständlicheren Umgang mit anderen und das Kombinieren mit verschiedenen Musikstilen zur Folge. Man kann dies an der aktuellen Musik in Lissabon erkennen: die große Zahl verschiedener Bands, Musiker und Projekte zeigt, dass die heutige Szene der bisherige Höhepunkt der musikalischen Fusionen zu sehen ist.

Ein eigener Sound, der mit Lissabon in Verbindung gebracht wird, hat sich bis heute noch nicht entwickelt (außer dem Fado). Viele Musiker sind allerdings der Meinung, dass in Lissabon ideale Konditionen für einen eigenen Sound vorhanden sind. Viele von ihnen sind sich sicher, dass es ein Sound der interkulturellen Fusionen sein wird. Der Interkulturalität oder der Multikulturalität wird große Bedeutung beigemessen. Die portugiesische Gesellschaft hat sich nach der Einschätzung meiner Gesprächspartner weg von Verslossenheit zu einer größeren Toleranz entwickelt; das Zusammenleben verschiedener Kulturen

in Lissabon wird von ihnen nicht nur als eine Bereicherung gesehen, sondern sogar als Antrieb für ihr künstlerisches Schaffen empfunden.

Wird die musikalische Zukunft noch mehr Projekte und Genres hervorbringen, die von der Integration verschiedener Bestandteile geprägt sein wird? Wird sich tatsächlich ein Sound, ein Klang oder eine Musikrichtung entwickeln, die von Rezipienten mit Lissabon in Verbindung gebracht wird? Und wird dies ein Sound der interkulturellen Fusionen sein? Bereits heute wird die Musik von *Buraka Som Sistema* von Beobachtern der Szene als ein für Lissabon typisches Projekt bezeichnet.

Die Fortentwicklung gesellschaftlichen Geschehens in der Hauptstadt Portugals in Zusammenhang mit der zunehmenden Bedeutung interkultureller Manifestationen und der weiteren Entfaltung des bisherigen Musikgeschehens wird das Entstehen eines für Lissabon typischen Sound beschleunigen. Damit findet die entsprechende Verortung statt, die eine interkulturelle Fusion weiterhin befördern wird.

Bibliographie

Alves, Dario Moreira de Castro 1998: *Interculturalismo e cidadania em espaços lusófonos: a CPLP – Fundamentação político-cultural e os tres anos e meio da história de sua formação*. Rocha-Trindade, Interculturalismo: 21-39

Augusto, Hugo Tavares 2006: *Popular music, transnationalism and economic survival strategies: the case of Cape Verdean music infrastructure in Rotterdam*. Amsterdam. (unveröffentlichte Masterdissertation)

Baily, John und Collyer, Michael 2006: *Introduction: Music and Migration*. In: Journal of Ethnic and Migration Studies. Vol. 32, no.2: 167-182

Béhague, Gerard 1997: *Cross-Cultural Process in Music: Portugal and the World*. S.71-80. In: Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música. Salwa el Shawa Castelo Branco. Dom Quixote Lissabon.

Belanciano, Vítor 2007: *Buraka Som Sistema – Portugal ao vivo no mundo*. Público, Ípsilon, Lisboa 11.5.2007

Bergmann, Heidi und Offenhäuser, Dieter 1980: *Eh, Zeca Afonso! Lieder und Texte aus Portugal*. Freiburg

Bernecker, Walther L. und Pietschmann, Horst 2001: *Geschichte Portugals*. München.

Brito, Margarida 1998: Breves Apontamentos sobre as Formas Musicais existentes em Cabo Verde http://www.attambur.com/Recolhas/cabo_verde.htm (10.07.2007)

Budasz, Rogério 2007: Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil. S. 3-21. In: Early Music, Vol. XXXV, No.1. Oxford University Press.

Cardina, Miguel 2006: O „canto de intervenção“ no combate ao Estado Novo. http://ruibebiano.net/ppresente/PP_MCardina_Canto%20de%20Intervencao.pdf (28.05.2007)

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan: 1997 *Introduction*, S. 31-42 In: Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música. Salwa el Shawa Castelo Branco. Dom Quixote Lissabon.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan 1997: *Portugal*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 1703-1730.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan 2000: *Portugal*, in: Europe (Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8). S. 576-587.

Cidra, Rui 2002: „Ser real“: *O Rap na Construção de Identidades na Área Metropolitana de Lisboa*. In: Journal of Anthropology. S.189-222. Lisboa.

Clifford, James 1992: *Traveling Cultures*. In: Cultural Studies. Grossberg, Lawrence / Nelson, Cary / Treichler, Paula (Hg.), New York : Routledge: 96-116

- Cohen, Sara 1994: *Identity, Place and the ‚Liverpool Sound‘*. in Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place. Edited by Martin Stokes. Cambridge University Press: 117-134
- Cohen, Sara 1995: *Localizing sound*. in: Popular Music – Style and Identity. Edited by Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan, Paul Friedlander. The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions (Hsg.) Montreal : 61-67
- Connell, John und Gibson, Chris 2003: *Sound Tracks. Popular music, identity and place*, Routledge London
- Cunha, Isabel 1997: *Nós e os outros nos artigos de opinião da imprensa portuguesa*. Paris, Karthala, Rev. Lusotopie: Lusotropicalisme 3 : 435-467
- Eaton, Martin 1993: *Foreign Residents and Illegal Immigrants: os Negros em Portugal*. In: Ethnic and Racial Studies Vol. 16, Nr. 3.: 536-558
- Esteves, Maria do Céu 1991: *Portugal, País de Imigração*. Lisboa
- Feldman-Bianco, Bela 1993: *Multiple Layers of Time and Space: The Construction of Class, Ethnicity and Nationalism among Portuguese Immigrants*. In: Towards a Transnational Perspective on Migration. Glick Schiller, N./Basch, L./Blanc-Szanton, C. (Eds.) New York: 145-174. (engl. Aufsatz in Sammelwerk
- Fonseca, M.L., Malheiros, J.M., Esteves A. und Caldeira, M.J. 2002A: *Immigrants in Lisbon: Routes of Integration*. Lissabon, Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Geográficos-Estudos para o Planeamento Regional e Urbano.
- Fradique, Teresa 2002: *Fixar o Movimento. Representações da Música RAP em Portugal*. Dom Quixote Lisboa.
- Freitag-Rouanet 1997: *Städtebau im modernen Portugal am Beispiel Lissabons*. In: Portugal heute. Politik, Wirtschaft und Kultur. Dietrich Briesenmeister / Axel Schönberger (Hrsg.) Vervuert Verlag. Frankfurt am Main: 705-724.
- Gaebe, Wolf 2004: *Urbane Räume*. Verlag Eugen Ulmer Stuttgart.
- Gonçalves, Pedro 2007: *Im Zentrum des magischen Dreiecks*. In: MiniInternational 23
- Gusmão, Neusa Maria Mendes de 2006: *Trajetos Identitários e Negritude: jovens africanos no Brasil em Portugal*. In: Impulso, Piracicaba, 17(43): 45-57
- Hildebrandt, Camilla 2007:
http://funkhaus-europa.de/sendungen/lusomania/archiv/2007/archiv_070203.phtml
 Sara Tavares, Lusomania, 3.2.07 (17.08.2007)
- Krippahl, Christina 2007:
http://funkhauseuropa.de/sendungen/lusomania/archiv/2007/070324_tito_paris.phtml
 Tito Paris, Lusomania, 24.3.07 (17.08.2007)

- Kubik, Gerhard 1997: *Cultural Interchange between Angola and Portugal in the Domain of Music since the Sixteenth Century*. In Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música. Salwa el Shawa Castelo Branco. Dom Quixote Lissabon, 407-430
- Kuder, Manfred 1997: *Die Gemeinschaft der Staaten Portugiesischer Sprache*. Bonn.
- Lindner, Rolf 2002: *Klänge der Stadt*. in: Musik und Urbanität, 169-176.
- Low, Setha M. 1996.: *The Anthropology of Cities. Imagining and Theorizing the City*, in: American Review of Anthropology (25): 383-409.
- Malheiros, Jorge Macaísta und Vala, Francisco 2004: *Immigration and the City Change: The Lisbon Metropolis at the turn of the Twentieth Century*. In: Journal of Ethnic and Migration Studies, Vol. 30, No.6: 1065-1086
- Monteiro, Vladimir 2006: <http://www.caboindex.com/musica/> (13.10.2007)
- Mota, Rui 2002: *Uma tradição viva. „Fado: o velho e o novo“*. Lisboa (unveröffentlicht)
- Murtiheira, Alcides: <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html> (14.05.2007)
- Nettl, Bruno 2005: *Location, Location, Location! Interpreting Geographic Distribution*. in: The Study of Ethnomusicology, Thirty-one issues and Concepts, 320-338
- Nunes, Sónia 2007: <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/lmb/pre/de2258123.htm> Diário de Notícias, 31.01.2007 (15.07.2008)
- Oppenheimer, Jochen 1997: *Realités et mythes de la coopération portugaise*. In: Lusotopie: 469-478
- Peterson, Richard A. und Bennett, Andy 2004: *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual. Introducing Music Scenes*. Vanderbilt University Press. Nashville
- Pires, Jorge P. 1997: Raul Indipwo (2 – o Duo ouro Negro). http://planaltos.blogspot.com/2006_06_04_archive.html
- Pollack, Ilse 1995: *Freiheitshelden, Rapper, Wunderheiler. Schlaglichter auf die afro-lusitanische Literatur- und Musikszene*. In: Du, Heft Nr.9, Sept. 95: 69-74, Zürich.
- Prost, Andreas 2007: *Von der Welt inspiriert – ein Profil der portugiesischen Band Terrakota*. In Matices Nr. 53, Frühjahr. S.52-53.
- Rosanroch, Júlio: *História da emigração caboverdeana: Uma visão cruzada nas composições musicais*. http://www.governo.cv/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7&Itemid=89
- Rösing, Helmut 2002: *Soundscape - Urbanität und Musik*, in: Musik und Urbanität,

Christian Kaden (Hrsg.) Verlag die blaue Eule, Essen, 25-34

Sieber, Timothy 2002: *Composing Lusophonia*. In: *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 11:2 2002. Toronto

Sieber, Timothy 2005: *Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora*, in: *Etnográfica*, Vol. IX (1): 123-148

Stokes, Martin 1994 *Introduction: Ethnicity, Identity and Music*. In: *Ethnicity, Identity and Music, The musical construction of Place*. Edited by Martin Stokes. Oxford.

Street, John 1995: *(Dis)located? Rhetoric, Politics, Meaning and the Locality* in Straw, W. Et al. (Hrsg), *Popular Music: Style And Identity*, Montreal: 255-263

Tinhorão, José Ramos 1994: *Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*. Caminho, Lisboa.

Tinhorão, José Ramos 1998: *Negros em Portugal – uma Presença Silenciosa*. Caminho, Lisboa.

Tinhorão, José Ramos 2007: *O Rasga – Uma Dança Negro-Portuguesa*. Caminho, Lisboa.

Weber, Peter 1980: *Portugal. Räumliche Dimension und Abhängigkeit*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt

Weeber, Katharina und Sucher, Judith: *Novos Mundos ao Mundo! Die Helden der Meere und Entdecker der Welt* in der nationalen Erinnerungspolitik im 20. Jahrhundert.
<http://www.tu-chemnitz.de/phil/europastudien/swandel/erinnerung/novosmundos.htm>

Diskographie

Amélia Muge 1998: *Taco a taco*. Polygram Portugal.

Amélia Muge 2006: *Não Sou Daqui*. Vachier & Associados.

José Afonso 1976: *Com as minhas tamanquinas*. Alvorada.

José Afonso 1987: *Enquanto há força*. Alvorada.

José Afonso 1983: *Ao vivo no Coliseu*.

Compilations:

Lisboa – Nos Cantares Cabo-Verdianos. 2001. Rui Machado.

Rapública. 1997.

Anhang

1. myspace-Links zu den Bands

Bonga <http://www.myspace.com/bongaangola>
Buraka Som Sistema <http://www.myspace.com/burakasomsistema>
Cacique '97 <http://www.myspace.com/cacique97>
Cool Hipnoise <http://www.myspace.com/coolhipnoise>
Couple Coffee <http://www.myspace.com/couplecoffee>
Chullage <http://www.myspace.com/chullagereg>
Dj Johnny <http://www.myspace.com/johnnycooltrain>
Duôkapi <http://www.myspace.com/duokapi>
Enchufada (Label) <http://www.myspace.com/enchufada>
Júlio Pereira <http://www.myspace.com/juliopereira>
Kalaf <http://www.myspace.com/kalafangelo>
Lars Arens <http://www.myspace.com/larenstrb>
Lundum Ensemble <http://www.myspace.com/lundumensemble>
Lura <http://www.myspace.com/luracaboverde>
Rão Kyão <http://www.myspace.com/raokyao>
Ruca Rebordão <http://www.myspace.com/rucarebordao>
Sam the Kid <http://www.myspace.com/samthekid>
Sara Tavares <http://www.myspace.com/saratavares>
Sérgio Godinho <http://www.myspace.com/sergiogodinhooficial>
Terrakota <http://www.myspace.com/terrakota>
Tito Paris <http://www.myspace.com/titoparis>
Tora Tora Big Band <http://www.myspace.com/toratorabigband>
Waldemar Bastos <http://www.myspace.com/waldemarbastos>

2. Abbildungen



Abb. 1:
Batukugruppe "Batukaderas Delta Cultura" bei einem Auftritt auf Santiago (Kap Verde).
Urheberin: Jennifer Jane Smith - <http://www.jennifer-jane-smith.com>
Quelle: Wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Batukaderas_deltacultura.jpg
20.08.2008

Abb. 3: Das portugiesische Kolonialreich im 16. Jh. (grün)
Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Portugal_empire_map\(2\).PNG](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Portugal_empire_map(2).PNG), 15.08.2008



3. Dokumentation der Interviews und Konzertmitschnitte

Juni und Juli 2007, Lissabon

Interviews:

Lars Arens, 11.6.2007, Posaunist aus Deutschland, wohnhaft in Lissabon seit 2001,
Hauptprojekte: Tora Tora Big Band, Duokapi
Länge: 30.33min, Ort: nahe Rossio

Ruca Rebordão, 14.6.2007, Schlagzeuger und Percussionist
Hauptprojekte: Couple Coffee, Rão Kyão, Teresa Salgueiro
Länge: 21.56min, Ort: Café in Telheiras

Kalaf, 25.6.2007, Musiker (hauptsächlich spoken word) aus Angola, wohnhaft in Lissabon,
Länge: 28.50min, Ort: Café in der Baixa

Celina Pereira, 26.6.2007, Sängerin von den KapVerden, wohnhaft in Lissabon
Länge: 19.52min, Ort: Associação Cabo Verde

Amélia Muge, 12.7.2007, portugiesische Sängerin, geboren und aufgewachsen in
Mosambik, wohnhaft in Portugal
Länge: 33.90, Ort: Café in Baixa Chiado

Tito Paris, 24.7.2007, Musiker (Gesang, Gitarre, Klavier) von den KapVerden, wohnhaft
in Lissabon seit 1982
Länge: 12.31min, Ort: Casa da Morna, Alcântara

Alain Vachier, 6.8.2007, Produzent aus Frankreich, wohnhaft in Lissabon
Länge: 15.21min, Ort: Jardim d'Estrela

Konzertmitschnitte auf MiniDV

Couple Coffee 14.6.2007, 15.00
Länge: 42.42min, Ort: Teatro de Carnide, Carnide
Radiokonzert für Antena 1

Kalaf und Linda Martini, 17.6.2007, 21.30
Länge: 48.27min, Ort: Fundação Calouste Gulbenkian, Anfiteatro
Im Rahmen der Konzertreihe Comemorações Do Cinquentenário - Estado do Mundo

Terrakota, 15.7.2007, ca. 22.00
Länge: 30.44min, Ort: Praça do Comércio, im Rahmen des Festival „Festa da Diversidade“