

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Fachbereich 11: Geowissenschaften/Geographie
Institut für Humangeographie
Geographien der Globalisierung (M.A.)

Wintersemester 2017/2018

Seminar: Orte der Globalisierung: Globale und lokale Prozesse im Wechselspiel:
Das Fallbeispiel Chã das Caldeiras auf Fogo
Veranstaltungsleiter: Prof. Dr. Detlef Kanwischer

Zwischen fruchtbarer Heimat und auslöschender Katastrophe – die Verarbeitung der Erfahrungen mit dem Vulkan auf Fogo in der kapverdischen Musik

Projektbericht

Datum: 04.04.2018

Philippa Bosenbeck
Elisa Kornherr
Marlene Mösle
Welela Samson

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	2
2. Theoretischer Rahmen	3
2.1 Erinnerungskultur	4
2.2 Erinnerungsorte	5
2.3 Musik als Erinnerungsort	6
3. Vulkanismus und Kultur	6
3.1 Leben mit dem Vulkan	7
3.2 Mythen und Legenden zu Naturphänomenen	8
3.3 Vulkanismus in kulturellen Praktiken	9
3.4 Vulkanismus und Musik	10
4. Musik auf Kap Verde	11
4.1 Musikgeschichte	11
4.2 Musikstile	12
5. Methodik	14
6. Ergebnispräsentation	15
6.1 Hotelbesitzer in der Cha das Caldeiras	15
6.2 Hotelbesitzerin/Musikerin in der Cha das Caldeiras	16
6.3 Musiker aus der lokalen Musikinstitution in der Cha das Caldeiras	17
6.4 Englischlehrer auf Fogo	18
6.5 Direktor des Nationalparks auf Fogo	18
6.6 Lokalhistoriker auf Fogo	19
7. Diskussion der Ergebnisse	20
7.1 Darstellung der Erfahrungen mit dem Vulkan in der kapverdischen Musik	20
7.2 Verarbeitung der Erfahrungen in der Musik	22
8. Fazit	24
Literaturverzeichnis	25
Anhang	29
Selbstständigkeitserklärung	30

1. EINLEITUNG

Seit dem Vulkanausbruch 2014/15 auf der kapverdischen Insel Fogo befinden sich die zwei Dörfer Portela und Bangaeira im Wiederaufbau. Die tiefe Heimatverbundenheit der Bewohner*innen veranlasste sie dazu, auch ohne die Unterstützung der Regierung weiter an ihrem Zuhause festzuhalten und den Aufbau der Dörfer in die Wege zu leiten. Dabei betonen sie, dass der Vulkan aufgrund der dadurch prosperierenden Landwirtschaft, dem Weinanbau und dem Tourismus die Quelle ihres Wohlergehens darstellt, genauso wie er durch die Zerstörung im Zuge der Eruptionen Schaden anrichtet (vgl. Texier-Teixeira et al. 2014). Der Vulkan ist also die Grundlage ihres Lebensraumes wie auch ihres Leidens und es wird ihm von der Bevölkerung eine hohe Bedeutung zugesprochen. Eine Form dieser Bedeutungszuschreibung, die in der Literatur für verschiedene Weltgegenden oft beschrieben wird, ist die Darstellung der Natur, einzelner Naturphänomene oder der Beziehung zwischen Mensch und Natur in Mythen, Legenden und Erzählungen, die das Geschehene mit eigenen Erklärungen begründen (Cashman/Cronin 2008: 413). Diese Formen der Bedeutungszuschreibung haben unterschiedliche Funktionen für die Gesellschaften, in denen sie stattfinden. Sie können beispielsweise der Verarbeitung der Erfahrungen dienen oder weiteren Generationen helfen mit künftig auftretenden Situationen umzugehen (ebd.: 409-417). Diese Mythen und Legenden können sich auch in kulturellen Praktiken, wie beispielsweise der Musik, Tanz und Gedichten, ausdrücken und überliefert werden.

Gerade die Musik spielt auf den Kapverden seit jeher eine wichtige Rolle. Die kreolische Musik entstand aus der Verschmelzung von europäischen, afrikanischen und südamerikanischen Kulturen (Gomes 2017: 267). In der Musik Kap Verdes werden vergangene und aktuelle Ereignisse und Erfahrungen mit zukünftigen Erwartungen und Hoffnungen vermischt und verarbeitet. Dies führt dazu, dass das kapverdische Liedgut auch als Erinnerungsort angesehen werden kann (vgl. Tavares 2016: 261). Der Begriff Erinnerungsort bezieht sich auf die Theorie des französischen Historikers Pierre Nora. Unter Erinnerungsorten versteht Nora verschiedene Medien des „kollektiven Gedächtnisses“, wobei der Begriff ‚Ort‘ dabei im übertragenen Sinne zu verstehen ist (Erlil 2011: 37). Solche Erinnerungsorte wirken identitätsstiftend, indem sie den Individuen mit ihrer historischen Bedeutung einen gemeinsamen Bezugspunkt bieten (vgl. Nora 2005). Viele Lieder erzählen von prägnanten Themen und Ereignissen. Die kapverdische Musik spiegelt die emotionale Auseinandersetzung der einzelnen Menschen mit den historischen Geschehnissen wider (Tavares 2016: 261). Deshalb kann vermutet werden, dass die Vulkanausbrüche als wichtige historische Ereignisse eine Rolle in der Musik spielen.

Es stellt sich daher die folgende Frage: Wie werden die Erfahrungen mit dem Vulkan im Spannungsfeld zwischen fruchtbarer Heimat und auslöschender Katastrophe in der kapverdischen Musik auf Fogo dargestellt und verarbeitet?

Im folgenden Kapitel wird zunächst ein theoretisches Fundament für die Forschungsarbeit geschaffen, in dem das Konzept der Erinnerungsorte erläutert und in den größeren Diskurs um Erinnerungskultur eingebettet wird.

Der Forschungsstand ist zweigeteilt: Im ersten Teil wird die Verarbeitung von Mythen und Legenden zu Vulkanismus aus Sicht der Geomythologie dargestellt. Anschließend werden die Ergebnisse empirischer Fallbeispiele zu unterschiedlichen Arten der Darstellung von Vulkanen in Mythen und kulturellen Praktiken, sowie des Verhältnisses von Vulkanismus und den Bewohner*innen der Vulkangebiete angeführt. Ziel ist hierbei, zentrale Aspekte der Integration von Mythen in kulturelle Praktiken herauszuarbeiten, die für unser Fallbeispiel relevant sein könnten.

Der zweite Teil des Forschungsstandes widmet sich der kreolischen Musik Kap Verdes. Dabei wird auf die Musikgeschichte und auf die unterschiedlichen Musikstile eingegangen. Damit soll die Rolle der Musik für die Verarbeitung bedeutsamer Ereignisse herausgestellt werden.

Im empirischen Teil der Arbeit werden nach einer Beschreibung der Methodik die Ergebnisse der leitfadengestützten Expert*inneninterviews dargestellt. Darauf aufbauend folgt die Diskussion der Ergebnisse in Bezug auf die Theorie und den Forschungsstand. Im Fazit wird abschließend die Forschungsfrage für das Fallbeispiel Fogo beantwortet.

2. THEORETISCHER RAHMEN

Um das Forschungsvorhaben in einen theoretischen Rahmen einbetten zu können, erfolgt im folgenden Abschnitt zuerst eine Einordnung in das größere Feld der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung, im zweiten Teil wird das Konzept der Erinnerungsorte genauer ausgeführt und im letzten Abschnitt wird darauf eingegangen, warum Musik einen Erinnerungsort darstellen kann.

Zu beachten ist, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit vordergründig um eine empirische und nicht um eine theoretische Arbeit handelt. Die unten ausgeführten theoretischen Grundlagen können deshalb nur als eine erste Einführung in ein komplexes theoretisches Themengebiet angesehen werden. Der Schwerpunkt der Forschung liegt auf der Erhebung, Analyse und Interpretation der Daten vor Ort.

2.1 ERINNERUNGSKULTUR

Die Auseinandersetzung der Menschen auf Kap Verde mit historischen Geschehnissen durch musikalische Praktiken kann im weitesten Sinne als Erinnerungskultur beschrieben werden. Erinnerungskulturen sind laut Erll (2011: 37) „historisch und kulturell variable Ausprägungen von kollektivem Gedächtnis“.

Das Konzept der Erinnerungskultur bedient sich des Paradigmas des kollektiven Gedächtnisses (*mémoire collective*), welches von den grundlegenden Ausführungen Maurice Halbwachs geprägt wurde. Halbwachs (1991) formuliert das Konzept des sozialen Bezugsrahmens (*cadres sociaux*) als Ausgangspunkt seiner Theorie. Individuelle Erinnerungen sind laut Halbwachs Rekonstruktionen, die aus der gegenwärtigen Interaktion und Bezogenheit auf andere Individuen entstehen (Moller 2010: 85). Vorstellungen und Sprache werden in den gegenwärtigen sozialen Kontext, in dem sich das Individuum befindet, eingebettet. In Relation dazu wird mithilfe seines Gedächtnisses ein Bild von der Vergangenheit erstellt. Die Gegenwart spielt bei diesem Prozess eine maßgebliche Rolle, da das Individuum von dem sozialen Rahmen, sprich den jeweiligen Milieus bzw. identitätsstiftenden Gruppen, in der Erinnerungsbildung beeinflusst wird (Moller 2010: 85-86). Das individuelle Gedächtnis ist laut Halbwachs (1991: 31) ein „Ausblickspunkt“ auf das kollektive Gedächtnis, welches sich im individuellen Gedächtnis verwirklicht und daher nicht als eine „von organischen Gedächtnissen, überindividuelle Instanz“ oder „Kollektivpsyche“ zu verstehen ist (Erll 2011: 18; Moller 2010: 86). Halbwachs (1991: 66) sieht Gedächtnis und Geschichte als unvereinbar. Geschichte ist die Orientierung an der faktischen Vergangenheit, während (kollektives) Gedächtnis in den gegenwärtigen sozialen Kontext von Gruppen eingebettet und an deren Bedürfnissen orientiert ist. Eine Wertung und Hierarchisierung vergangener Ereignisse findet statt und die „objektive“ Vergangenheit wird nicht mehr repräsentiert (Erll 2011: 19).

Das Konzept der Erinnerungskultur zeichnet sich durch dynamische Elemente gegenüber anderer Erinnerungs-/Gedächtnismodellen aus, in dem sich auf die Prozesshaftigkeit und die Pluralität von Erinnerungspraktiken fokussiert wird. (Erll 2011: 37). Erinnerungskulturen sind aufgrund ihrer starken Bezogenheit auf individuelle Akteur*innen eng mit Geschichtspolitik und Regionalgeschichte verknüpft und somit wird vor Ort „der Umgang mit Geschichte konkret“ (Schmid 2009: 11). Erinnerungskulturen können aus diesem Verständnis heraus als Resultat von räumlichen und kulturellen Gegebenheiten begriffen werden (ebd.:13). Die Auseinandersetzung mit historischen Geschehnissen, in Abhängigkeit räumlicher und kultureller Aspekte,

kann sich auf verschiedene Arten ausdrücken. Das Manifestieren von Erinnerung in einem Medium wäre eine solche Möglichkeit, die auch relevante räumliche und kulturelle Gegebenheiten mit einbeziehen kann.

2.2 ERINNERUNGSORTE

Daher lässt sich in den großen Kontext der Erinnerungskulturen Pierre Noras Konzept der Erinnerungsorte einordnen. Erinnerungsorte sind verschiedene solcher Medien kollektiver Erinnerung, die sich als Denkmäler, Gebäude, geographische Orte, Persönlichkeiten, Gedenkzeremonien, historische Ereignisse, Texte oder Rituale ausdrücken können. Ein Erinnerungsort kann daher als kultureller Träger eines bestimmten kollektiven Gedächtnisses definiert werden (Carrier 2003: 143). Nora teilt mit Halbwachs die Annahme, dass Gedächtnis und Geschichte voneinander abzugrenzen sind. Darüber hinaus stellt er fest, dass es heutzutage als Folge von Demokratisierungs- und Modernisierungsprozessen kein lebendiges kollektives Gedächtnis mehr gibt und versteht Erinnerungsorte als Hybride, die sowohl der Sphäre der Geschichte und der des Gedächtnisses angehören und „Substitute des kollektiven Gedächtnisses“ sind (Kroh/Lang 2010: 185). Bezogen auf die französische Kultur, auf die er sich in der Publikation „Les lieux de mémoire“ (1984-92) fokussiert, existieren zwar Elemente gemeinsamer Vergangenheit, jedoch kein geschlossenes, gesamtes Bild der Erinnerung. Jedes Individuum wählt aus dem Angebot diejenigen Erinnerungsorte aus, mit denen es sich identifizieren kann und vermeidet somit einen Identitätskonflikt (Carrier 2003: 143). Das kollektive Gedächtnis setzt sich demnach aus verschiedenen Einzelerinnerungen zusammen (ebd.). Erinnerungsorte können kollektive Identität und Gemeinschaftsgefühl durch eine Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit stiften (Kroh/Lang 2010: 187).

Erinnerungsorte müssen laut Nora (1990: 32) jeweils eine materielle, funktionale und symbolische Dimension erfüllen, um als Erinnerungsorte gelten zu können. Materiell sind nicht nur fassbare Gegenstände, sondern können auch wie eine Schweigeminute ein „materieller Ausschnitt einer Zeiteinheit“ sein. Funktional sind Erinnerungsorte, wenn sie eine Bedeutung in der Gesellschaft besitzen, also Abläufe strukturieren oder Erinnerungen wachrufen. Die symbolische und gleichzeitig wichtigste Dimension ist gegeben, wenn eine intentionale symbolische Bedeutungszuschreibung stattgefunden hat. Es muss etwas willentlich im Gedächtnis festgehalten werden (ebd.). Interessant sind aus Noras Sicht vor allem die Bedeutungszuschreibungen, die im Laufe der Zeit dem Erinnerungsort zugeordnet wurden (Kroh/Lang 2010: 184).

Für Nora (1990: 29) sind dementsprechend Erinnerungsorte „die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart“.

2.3 MUSIK ALS ERINNERUNGORT

Die Musik ist als kulturelle Praktik auf Kap Verde von großer Bedeutung und als Medium für die Auseinandersetzung mit aktuellen und vergangenen Ereignissen und Erfahrungen scheint sie auch aus *erinnerungskultureller* Sicht sehr wichtig zu sein. Denn durch die mediale Aufbereitung von gemeinsamer Vergangenheit wird die Zirkulation dieses Wissens und der Austausch darüber in kulturellen und sozialen Kontexten erst ermöglicht (Erll 2011: 137). Erinnerungskultur entsteht also erst durch mediale Resonanz vergangener Ereignisse. Auch Erinnerungsorte können als Medien des kollektiven Gedächtnisses verstanden werden (Kroh/Lang 2010: 188). Im Umkehrschluss kann auch Musik als Erinnerungsmedium einen Erinnerungsort darstellen (Nieper/Schmitz 2016: 14). Im Falle der Musik auf Kap Verde und insbesondere der Musik mit Vulkanbezug kann man durch ihre hohe Bedeutung als kulturelle Erinnerungspraktik der Bevölkerung davon ausgehen, dass sie als Erinnerungsort gefasst werden kann (Tavares 2016: 261). Ob sie die materielle, funktionale und symbolische Dimension nicht nur auf den ersten Blick besitzt, bleibt im empirischen Teil dieses Forschungsberichtes zu klären.

3. VULKANISMUS UND KULTUR

Um sich an die spezifische Verbindung von Musik und Vulkanismus im Falle der Kapverden anzunähern, lohnt es sich, andere Beispiele von Vulkanen und damit verknüpften traditionellen Überlieferungen, die oft auf Mythen und Legenden beruhen, anzuschauen. Diese beschreiben nämlich zum einen die Beziehung der Gesellschaften zur sie umgebenden Natur und halten zudem Einzug in kulturelle Praktiken wie Erzählungen, Tanz und Musik. Im Folgenden werden also zunächst Beispiele von Gesellschaften, die in einem Vulkangebiet leben, aufgeführt und anschließend unterschiedliche Arten der Einbindung dieser Erfahrungen in Mythen und Geschichten vorgestellt. Zuletzt werden Beispiele für deren Darstellung in Musik angeführt und der Zweck dessen diskutiert.

3.1 LEBEN MIT DEM VULKAN

Wie im Fallbeispiel der Kapverden, zeigt sich in einigen empirischen Studien, dass viele evakuierte Personen aus Vulkangebieten zu ihren Wohnorten zurückkehren, sobald es ihnen möglich ist, auch wenn immer noch eine Gefährdung bestehen kann (vgl. Beispiel Vulkan Mt. Bromo in Bachri et al. 2015: 277). Ein Großteil der Literatur fokussiert allerdings die negativen Aspekte des Lebens mit dem Vulkan als Gefahrenherd und kann dieses Phänomen somit nicht ausreichend erklären.

Bei der Beschäftigung mit diesem Thema ist also zu beachten, dass Menschen nicht unbedingt dazu gezwungen sein müssen, in Vulkangebieten zu wohnen (ebd.). Die Gründe für das Leben am Vulkan können sehr vielfältig sein und oft wiegen „social, cultural, political and ecological aspects that cannot be monetized“ (Bachri et al. 2015: 287) in die Entscheidung mit hinein. Auch der Glaube an eine höherstehende Macht, die dort die Sicherheit der Bewohner*innen gewährleistet, oder die Möglichkeit, sich dort durch den fruchtbaren Boden versorgen zu können, stellen mögliche Gründe dar. Nicht zu vernachlässigen ist auch die Rolle vergangener positiver Erfahrungen, die bereits in der Region gemacht wurden (ebd.: 285).

Kelman und Mather (2008: 193) unterscheiden zum Beispiel zwischen physischen, sozialen und Energieressourcen, die durch das Leben am Vulkan verfügbar sein können. Dazu zählen zudem Kompetenzen wie Anpassungsfähigkeit, Resilienz und Risikomanagement, die auch auf andere Problembereiche angewendet werden können (ebd.: 190; Bachri et al. 2015: 286-287). Durch Vulkanausbrüche ergeben sich für die Bewohner*innen unterschiedliche Veränderungen „from the economic basis of local livelihoods and settlement patterns to social organization and power relations“ (Bachri et al. 2015: 286). Auch diese Veränderungen können unterschiedlichste Möglichkeiten bieten: Während aufgrund asymmetrischer Machtverhältnisse die Kritik benachteiligter Personen an Ungleichheitsverhältnissen eher wenig Gewicht hätten, kann durch die Interpretation der Vulkanaktivität als Reflektion menschlichen Handelns, „objektiv“ Kritik geübt und Änderungen gefordert werden (ebd.: 286). Zudem können negative Effekte schnell durch Positives abgelöst werden. Obwohl während einer Eruption zum Beispiel die Arbeitslosigkeit der Farmer*innen ein Problem darstellt, ist dafür danach durch den besseren Boden und somit bessere Ernten ein Ausgleich möglich (ebd.: 283). Für die Anwohner*innen des Mt. Bromo auf Java, die von Bachri et al. befragt wurden, fallen trotzdem die positiven Seiten des Vulkans mehr ins Gewicht, was sie teilweise auch damit begründen, dass die negativen Folgen der Vulkanausbrüche nur eine kurze Zeitspanne andauern (ebd.). Der Vulkan und die damit

verbundenen Gefahren sowie Vorteile werden als Teil des Lebens akzeptiert, in den Alltag integriert und somit auch von den Menschen genutzt (vgl. Kelman und Mather 2008: 191).

3.2 MYTHEN UND LEGENDEN ZU NATURPHÄNOMENEN

Meist haben die Anwohner*innen eines Vulkangebiets eine Vielzahl an überlieferten Mythen, Legenden und Geschichten zum Vulkan und seinen Aktivitäten. Auch rein mündliche Überlieferungen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden, beinhalten ein traditionelles Wissen darüber, wie vergangene Generationen sich in unterschiedlichen Situationen verhalten haben und mit Katastrophen umgegangen sind (Cashman/Cronin 2008: 408; Németh/Cronin 2009: 223). In anderen Fällen werden Entstehungsmythen des Gebiets und Veränderungen der geologischen Gegebenheiten vor Ort behandelt (Frömmig 2002: 8).

Die Disziplin der Geomythologie widmet sich der Untersuchung der Überlieferungen von Mythen und Legenden, die mit geologischen Vorkommnissen in Verbindung stehen (Donovan 2010: 118). Diese sollen dabei helfen, vergangene Naturereignisse zu rekonstruieren, vor allem mit dem Ziel, sich geologische Veränderungen und ihre Eigenschaften, wie den zeitlichen Eintritt von Naturphänomenen, zu erklären, die auf sonstige Weise nicht dokumentiert wurden (vgl. Vitaliano 2007). Aus unterschiedlichen Beispielen der geomythologischen Literatur, in denen es spezifisch um Vulkanismus geht, lassen sich innerhalb der Mythen wiederkehrende Aspekte erkennen, die von Bedeutung sein können.

Zum einen wird häufig der Vulkan an sich thematisiert und personifiziert (Frömmig 2002: 1). Dabei werden der Vulkan und seine „Launen“ für Veränderungen verantwortlich gemacht oder stehen zumindest damit in Verbindung. Er wird als moralische oder strafende Instanz mit eigenem Willen wahrgenommen, die die Anwohner mahnt oder Vergehen durch sein Ausbrechen sanktioniert (ebd.: 10-18), sie auf der anderen Seite aber auch belohnen kann (zum Beispiel durch fruchtbares Land und gute Ernten). Auf ähnliche Weise werden in anderen Beispielen übernatürliche Entitäten, die im Vulkan leben, für unterschiedliche Naturphänomene und Veränderungen verantwortlich gemacht (vgl. Donovan 2010). Die Menschen sprechen dem Vulkan Macht zu, anthropomorphisieren ihn und vermitteln so gleichzeitig auch seine Beeinflussbarkeit. Infolgedessen sollen Rituale und Opfergaben dazu dienen, ihn zu besänftigen und zufriedenzustellen und dabei schlechte Ereignisse abzuwenden und gute herbeizuführen.

Durch eine solche Betrachtungsweise ist es möglich, scheinbar willkürlichen Ereignissen eine Erklärung und einen höheren Sinn zuzuschreiben, was den Betroffenen den Umgang mit dem Problem erleichtert. Dies dient gewissermaßen der Verarbeitung der Traumata, die in einer

Gesellschaft durch die Betroffenheit von Naturkatastrophen entstehen (Cashman/Cronin 2008: 409; Cashman/Giordano 2008: 326). Auf diese Weise wirken die Naturphänomene in gewisser Weise auch vorhersehbarer oder nachvollziehbarer, so dass die eigene Handlungsfähigkeit nicht vollkommen verloren scheint (Hidajat/Szymkowiak 2007: 28-29). Dies wird am Beispiel der Mythen zweier Dörfer zum Merapi Vulkan (Indonesien) deutlich, die übernatürliche Kreaturen, welche im Vulkan leben, für Entwicklungen in der Natur verantwortlich machen und zu denen bestimmte dafür sensible Dorfbewohner*innen eine Verbindung besitzen. Diese äußert sich beispielsweise durch die Wahrnehmung von Vorhersagen im Traum, die als Warnsignale vor einer Katastrophe gewertet werden, auf die die Gesellschaften reagieren können (Donovan 2010: 122).

3.3 VULKANISMUS IN KULTURELLEN PRAKTIKEN

Eine Form, in der die Erfahrungen mit dem Vulkan in dazu entwickelten Überlieferungen für die Gesellschaften relevant werden können, stellt ihr Einzug in unterschiedliche kulturelle Praktiken dar, die im Alltag oder nur zu bestimmten Anlässen wie Festen oder Ritualen präsent sein können. Dazu zählen beispielsweise Gedichte, Lieder, Erzählungen und Sprechweisen, die als „oral traditions“ (dt. mündliche Überlieferungen) (Cashman/Giordano 2008: 327) in Form von Sprache und/oder Musik weitergegeben werden oder in schriftlicher Form festgehalten sind, körperliche Arten der Erzählung wie Tanz oder Theater (vgl. Hill 2014; vgl. Fepuleai et al. 2017) und schließlich materielle Formen wie Kunst oder Tattoos (vgl. Fepuleai et al. 2017). In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus auf mündlichen Überlieferungen in Verbindung mit Musik. Dabei wird auf die spezielle „role of oral (rather than written) communication in myths, which requires linguistic encoding that ensures the efficient transmission of information that is critical to the society's continued existence“ verwiesen (Cashman/Giordano 2008: 327). Die Überlieferungen können demnach unterschiedliche wichtige Funktionen für die Gesellschaften erfüllen.

Zum einen wird darin behandelt, wie vorherige Generationen mit Gefahr umgegangen sind. Dadurch werden nachfolgenden Generationen Hinweise an die Hand gegeben, wie sie Naturkatastrophen bewältigen könnten. Somit bietet das darin vermittelte Wissen und die gebündelte Erfahrung mehrerer Generationen eine Orientierungsmöglichkeit für diese (Cashman/Cronin 2008: 408). Weiterhin kann das gemeinschaftliche Ausüben kultureller Praktiken an Festen oder Ritualen und die damit verbundene Weitergabe der Überlieferungen auch der Präservierung

kollektiver Erinnerungen dienen. Durch den Ausdruck geteilter Emotionen wie Trauer, Nostalgie und Stolz wird das kollektive Gedächtnis geformt und die Teilhabenden stärker miteinander verbunden. Hill (2014: 151) beschreibt diesen Prozess anhand des Fests einer montserrianischen Community in England, als „collective creation of memory“. Sie erklärt, dass nach den Fluchtbewegungen aufgrund verheerender Vulkanausbrüche auf solchen Veranstaltungen durch Gedichte, Musik und Theateraufführungen gemeinsame Erinnerungen ausgelebt werden können und die Gemeinschaft gestärkt wird.

3.4 VULKANISMUS UND MUSIK

Speziell in Musik und Tanz als kulturelle Praktiken können Vulkanismus und die Mythen darüber auf vielfältige Weise vorkommen; ob innerhalb von Ritualen, die in direkter Verbindung zu Naturphänomenen stehen oder als überlieferte Lieder, Tanzarten etc., die als Teil der kulturellen Identität einer Region bestehen und an Vergangenes erinnern sollen. Besonders die Funktion der Überlieferungen, Erinnerungen weiterzugeben und den Vulkanismus als elementaren Teil der eigenen Kultur darzustellen, wird teilweise bewusst zu diesem Zweck praktiziert. Auf der samoanischen Insel Savai'i wurde 1970 zur Erinnerung an die Vulkanausbrüche und Aktivitäten der Vergangenheit eigens ein traditionelles Lied verfasst. Dieses beinhaltet das Wissen von Zeitzeug*innen dieser Phänomene, wird bis heute aufgeführt und dient somit noch der Weitergabe von Informationen (Fepuleai et al. 2017: 407). Auch im Lied „I'm Proud“, in dem die Stärke und Standhaftigkeit der resilienten Montserrianer*innen angepriesen wird, die sich in ihrer Überwindung durch den Vulkan entstandener Probleme zeigte, sollen Informationen für die Nachwelt festgehalten werden (Hill 2014: 150).

Am Fallbeispiel des Mount St. Helene konnte beobachtet werden, dass die Wahrnehmung des Vulkan und die Beziehung des Vulkans und der Gemeinschaft von lokalen Künstler*innen in Songs und Gedichten wieder aufgegriffen wird (Cashman/Cronin 2008: 410-412). Da auch in dieser Arbeit ein Fokus auf Musik als kulturelle Praktiken liegt und darin die Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem Vulkanismus vor Ort untersucht werden soll, wird im Folgenden der Hintergrund kapverdianischer Musikstile erläutert und dabei speziell auf den Batuku eingegangen.

4. MUSIK AUF KAP VERDE

Die kapverdischen Inseln waren vor der Ankunft der Portugies*innen unbesiedelt. Die Kultur, die afrikanische und europäische Einflüsse vereint, entstand durch die Vermischung der verschiedenen Bräuche und Lebensweisen der Portugies*innen und der Sklav*innen, die die Kolonialherren mit auf die Inseln brachten (Fryer 2000: 173). Teil der kulturellen Identität sind viele orale Traditionen, wie zum Beispiel Sprichwörter, Geschichten, Lieder, Mythen oder Aberglaube (Carter/Aulette 2009b: 121), die häufig in kreolischer Sprache verfasst wurden.

Obwohl Kreol in der Zeit der Kolonialherrschaft verboten war, überdauerte die Sprache und wurde durch Musik, Literatur und Gedichte übermittelt (Carter/Aulette 2009a: 214).

Im Folgenden soll die kreolische Musik Kap Verdes, mit einer Fokussierung auf den Batuku – über den die meiste Literatur vorhanden ist – betrachtet werden.

4.1 MUSIKGESCHICHTE

Die Musik der kapverdischen Inseln reflektiert die verschiedenen kulturellen und postkolonialen Einflüsse (Sieber 2005: 127). Einige der traditionellen Musikstile sind eher europäisch, andere stärker afrikanisch geprägt (Palmberg 2002: 121). Der Batuku zeichnet sich beispielsweise mehr durch afrikanische und afrokaribische als durch europäische Einflüsse aus (Fryer 2000: 173f.). Sklav*innen brachten den Batuku vom afrikanischen Festland auf die kapverdischen Inseln – dort ist er die älteste, dokumentierte Musikart (Carter/Aulette 2009b: 122).

Während der Kolonialzeit war die Musik der Insel Santiago (Batuku, Tabanka und Funana) verboten, da sie von den Kolonialherren als zu afrikanisch, primitiv, laut und unanständig angesehen wurde. Heute werden diese Musikstile allerdings als die Wurzeln der kapverdischen Musik angesehen und geachtet.

Nach der Unabhängigkeit von Portugal 1975 sollte eine neue nationale Identität ohne kolonialistische oder rassistische Einflüsse entwickelt werden (ebd.: 122). In diesem Zusammenhang unterstützte die Regierung Forschungen am Batuku durch die Betrachtung mündlicher Überlieferungen sowie neuer Tonaufnahmen von Batukumusiker*innen (Lobban 1995: 76). Heute werden die traditionellen Musikformen neu interpretiert und dadurch elektronischer, zeitgemäßer und tanzorientierter (Sieber 2005: 144).

4.2 MUSIKSTILE

Traditionelle Musikstile auf Kap Verde sind Finacon, Funana und Tabanka, die in der Literatur jedoch weniger ausführlich beschrieben werden. Diese Musikarten entstanden auf den Inseln Santiago und Fogo und werden charakterisiert durch Call-and-Response-Strukturen, Wiederholungen, einfache Harmonien und lauten Gesang (Fryer 2000: 173f.).

Eine weitere traditionelle Musikart ist Morna, die im Kontext des Kolonialismus entstand und heute zur kreolischen Identität gehört (Kay 2016: 155). Der nostalgisch klingende Musikstil stammt von der Insel Boa Vista (Gomes 2017: 267). Häufig ist Morna ein vertontes Gedicht, das von einem Solisten, begleitet von Streichinstrumenten, gesungen wird. Der Klang des Mornas zeigt mehr europäische als afrikanische Einflüsse auf. Die kreolischen Texte des Morna handeln von romantischen oder philosophischen Themen, beispielsweise Traurigkeit oder Nostalgie (Lobban 1995: 78). Es gibt traditionelles Morna, das im alltäglichen Leben als Folklore gespielt wird, ebenso wie modernes Morna, das häufiger in der Öffentlichkeit aufgeführt wird und dem traditionellen Morna neue Elemente hinzufügt (Kay 2016: 166). Frühere Morna-Lieder waren schneller, humorvoller und sozialkritischer als die meisten der heutigen Lieder. Die Texte der Mornas haben viele nationale Bezüge und die Worte „Cabo Verde“ werden sehr häufig gebraucht (Palmberg 2002: 124).

Der Musikstil Coladeira entstand in den 1950er Jahren und veränderte teilweise nur den Rhythmus der Mornas. Die Coladeiras sind eher soziale Kommentare, während die Mornas innere Emotionen ausdrücken. Die beiden Musikstile ergänzen sich gegenseitig (ebd.: 124). Coladeira kann auf traditionellen Instrumenten, wie Trommeln und Pfeifen, oder auf modernere Art mit Schlagzeug, verstärkten Saiteninstrumenten und Tasteninstrumenten wie einem Klavier gespielt werden. Die Besonderheiten des Coladeira sind die schnellen, tanzbaren Rhythmen und die leichten und humorvollen Texte (Lobban 1995: 76f.).

Ebenfalls ein wichtiger Musikstil ist der Batuku. Er ist eine kollektive Vorführung, die in der Regel von einer Gruppe Frauen dargeboten wird. Die Gruppe sitzt in einem Halbkreis und schlägt mit den Händen einen charakteristischen Rhythmus auf die Oberschenkel oder auf kleine Trommeln (Tavares 2016: 19), während eine Frau in der Mitte des Kreises tanzt. Die behelfsmäßigen Trommeln bestehen aus einem aufgerollten Stofftuch, das manchmal mit Plastik umwickelt und zwischen den Beinen gehalten wird (Carter/Aulette 2009b: 122). Die Solistin trägt singend einen Text vor, auf den die übrigen Frauen im Chor antworten (Tavares 2016: 19).

Fast alle Mädchen auf Kap Verde lernen die Tradition des Batuku. Tavares (2016: 36) schreibt dazu: „Obwohl die kapverdische eine patriarchalische Gesellschaft ist, ist dennoch die Pflege des kollektiven Gedächtnisses und die Weitergabe von Wissen mittels des Batukus in einer weiblichen Welt angesiedelt“. Ein möglicher Grund dafür ist, dass die kapverdische Gesellschaft von Emigration geprägt ist und viele männliche Familienoberhäupter das Land auf der Suche nach Arbeit verlassen haben. Batuku ist ein fester Bestandteil der kapverdischen Kultur und besitzt als wichtige Tradition für die Einheimischen einen hohen Stellenwert (Tavares 2016: 20).

Laut Tavares (2016: 33) ist es schwierig, den Batuku nur einer Gattung wie Tanz, Musik oder Dichtung zuzuordnen, weshalb sie von „einer diskursiven Tradition Kap Verdes“ spricht, die historische Wandelbarkeit und Dynamik mit einbezieht und nicht klar abgrenzbar ist. Carter und Aulette (2009b: 133) erforschten anhand von Interviews, was das Tanzen, besonders das Tanzen von Batuku, für die Frauen auf Kap Verde bedeutet. In der Zusammenfassung dieser Interviews beschreiben sie, dass der Liedtext der wichtigste Teil des Batuku sei. Damit könnten die Frauen starke Gefühle über wichtige Themen zum Ausdruck bringen. Durch den Batuku haben die Frauen die Möglichkeit frei über Gefühle wie Freiheit, Liebe oder Hass zu sprechen (ebd.: 124).

Die Batuku-Texte entstehen oft spontan, es gibt aber auch häufig wiederkehrende traditionelle Themen, die die Geschichte Kap Verdes behandeln. Heute werden beispielsweise geschichtliche Ereignisse in den Texten des Batuku rekapituliert, wie eine Hungersnot von 1940 oder die schlechten Arbeitsbedingungen auf den Plantagen von Sao Tomé in den 1970er Jahren. Weitere Themen können Komplimente an die Gastgeber*innen einer Feier sein, Ratschläge für die Ehe, Ermahnung vor schlechtem Verhalten oder Kritik an der Politik (ebd.: 122).

Auch wenn die einzelnen Texte des Batuku verschiedene Themen beschreiben, behandeln sie alle in einem weiteren Sinn Machtverhältnisse, Ungleichheit, Widerstand und Solidarität mit anderen, die in ähnlichen Umständen leben (ebd.: 125). Laut Carter und Aulette (2009b: 130) bieten die Texte des Batukus den kapverdischen Frauen eine der wenigen Möglichkeiten Kritik an ihren Lebensumständen zu äußern und Lösungen dafür vorzuschlagen.

In den vorhergegangenen Ausführungen ist ersichtlich geworden, dass Vulkanismus für die Bevölkerungen in Vulkangebieten eine wichtige Bedeutung hat und eine intensive Auseinandersetzung damit fordert. Der Vulkan und aktuell vor allem der jüngste Vulkanausbruch von 2014/15 hat auch auf der Insel Fogo eine prägende Wirkung auf das Leben der Dorfbewohner*innen und das kollektive Gedächtnis dieser Gemeinschaft (vgl. Texier-Teixeira et al.

2014). Gerade Musik als kulturelle Ausdrucksform besitzt auf Kap Verde eine hohe Bedeutung und kann aus einem theoretischen Verständnis heraus als Medium des kollektiven Gedächtnisses begriffen werden. Deshalb stellt sich für uns die Frage, ob und inwiefern auf der kapverdischen Insel Fogo der Vulkanismus und das Verhältnis der Dörfer zum Vulkan dargestellt und in der Musik verarbeitet wird.

5. METHODIK

Nachfolgend wird das durchgeführte methodische Vorgehen der Arbeit vorgestellt. Es wurden insgesamt sechs Expert*innen mit verschiedenen Hintergründen befragt: ein Lehrer sowie ein Lokalhistoriker aus Sao Filipe, ein Hotelbesitzer, ein Musiker und eine Hotelbesitzerin/Musikerin aus der Cha sowie der Direktor des Nationalparks auf Fogo. Die einzelnen Interviews werden in Kapitel 6 näher vorgestellt.

Interviews mit Expert*innen bieten eine Teilhabe an exklusivem Wissen, welches ansonsten für die Forschenden nur schwer zugänglich ist (Meuser/Nagel 2009: 37). Der Begriff der Expert*in ist dabei weit gefasst: Gemeint sind alle Menschen, die ein besonderes Wissen über soziale Sachverhalte besitzen (Strübing 2013: 95). Es geht also darum, dass die Befragten im zu untersuchenden Handlungsfeld eine besondere oder exklusive Position einnehmen und daher auch über besonderes oder exklusives Wissen verfügen. Auch Musiker*innen, Künstler*innen oder Lehrer*innen können so beispielsweise als Expert*innen für ein bestimmtes Themengebiet gelten. Die Zielperspektive der Interviews war bewusst offen und explorativ. Sie sollten vor allem Informationen über den konkreten Forschungsgegenstand liefern, da bisher in der Forschungsliteratur wenig zum Vorkommen des Vulkans auf Fogo in der kapverdischen Musik bekannt ist. Die Gespräche wurden dennoch anhand eines Leitfadens im Vorhinein geplant (siehe Anhang).

Dieser Leitfaden soll dabei gleichzeitig Strukturiertheit und Offenheit vermitteln (Strübing 2013: 92). Er enthält also eine Auswahl an möglichen Themen und Fragerichtungen, ohne diese allzu fest vorzugeben und ist insbesondere in der Reihenfolge der Fragen flexibel. Eine Besonderheit ergibt sich auch hier aus der Tatsache, dass die Interviews mehrheitlich nicht auf Deutsch, sondern auf Englisch und Französisch geführt wurden. Dies führte dazu, dass es in den Interviewsituationen immer wieder zu sprachbedingten Nachfragen kam, beispielsweise zu bestimmten Vokabeln. Außerdem stellt schon die Übersetzung ins Deutsche eine erste interpretative Leistung der Forschenden dar.

Die geführten Interviews wurden anschließend mithilfe der inhaltlich-strukturierenden Inhaltsanalyse nach Mayring (2016) systematisch ausgewertet. Zentrales Merkmal dieses Verfahrens ist seine Kategorienorientierung. Dies unterscheidet die Inhaltsanalyse wesentlich von anderen Formen der qualitativen Sozialforschung (Schreier 2014: 3). Es wird in der vorliegenden Arbeit besonderen Wert auf eine gemischt deduktiv-induktive Vorgehensweise bei der inhaltsanalytischen Auswertung gelegt, wie sie beispielsweise Gläser & Laudel (2013) und Steigleder (2008) vorschlagen und damit Mayrings ursprünglich stark deduktives Vorgehen kritisieren. Es ergeben sich also Auswertungskategorien sowohl aus der Literatur beziehungsweise dem daraus gebildeten Leitfaden (vor allem Oberkategorien), wie auch aus dem Material selbst (vor allem Unterkategorien). Am Material werden dabei ausgewählte Aspekte identifiziert, konzeptualisiert und das Material dann auf diese Aspekte hin systematisch beschrieben. Die verschiedenen Themen werden also kategorisiert (Schreier 2014: 4). Die Interviewpartner*innen zeichnen sich im vorliegenden Fall allerdings durch eine große Heterogenität aus, deshalb kann die Kategorienbildung nur als eine erste Orientierung zur nachfolgenden Präsentation der Ergebnisse dienen.

6. ERGEBNISPRÄSENTATION

In diesem Kapitel werden die geführten Interviews jeweils in einem Narrativ dargestellt, wobei vordergründig auf die relevanten Aspekte zur Beantwortung der Fragestellung eingegangen wird.

6.1 HOTELBESITZER IN DER CHA DAS CALDEIRAS (INTERVIEW 1)

Der Interviewpartner lebt seit fast zehn Jahren in der Cha das Caldeiras (er stammt nicht von den Kapverden) und leitet dort zusammen mit seiner Frau ein Hotel. Zu Beginn des Interviews betont der Interviewpartner die hohe Bedeutung der Musik für Kap Verde sowie auch für die Cha. Er bezeichnet die Musik als „sehr hoch entwickelte Kunstform“ auf den Kapverden, was sich in der Anzahl der hochkarätigen kapverdischen Künstler*innen sowie in der Tatsache ausdrücken würde, dass fast jeder in der Cha ein Instrument spielen könne. Dafür spräche auch, dass an eine musikalische Weiter-/Bildung unvoreingenommen und selbstsicher herangegangen werde. Über Musik sollten Emotionen transportiert werden, aber sie sei auch Ausdrucksform von politischen Statements und alltäglichen Erfahrungen. Darüber hinaus diene sie der

Problembewältigung, denn häufig seien traurige und verlustreiche Ereignisse Gegenstand der kapverdischen Musik und insbesondere der Musik in der Cha – aber am Ende werde häufig etwas Positives mitgenommen. Darin spiegele sich, laut dem Hotelbesitzer, auch die Mentalität der kapverdischen Bevölkerung wider, weshalb die Musik auch die Funktion haben soll die Kultur auszudrücken. Aber es finde auch eine Art Wissensüberlieferung durch die Musik statt, wenn zum Beispiel das Wissen über die Verhaltensweisen bei einer Katastrophe wie einem Vulkanausbruch in der Musik verortet (und für spätere Generationen konserviert) werde. Auch der Musikstil, in dem musiziert werde, spiele eine Rolle, da darüber die Art der Emotionen ausgedrückt werde – in der Cha spiele vor allem trauriger Morna und die davon abgewandelte und tanzbarere Form Coladeira eine große Rolle. Lokale Musikinstitutionen wie Ramiros Bar würden in der Cha oft genutzt, um miteinander auch über politische Themen ins Gespräch zu kommen und miteinander zu musizieren. Der Vulkan werde als zentrale Figur und Wahrzeichen gesehen und auch in der Musik dargestellt. Dort werde vor allem das positive Verhältnis zum Vulkan thematisiert und diese respektvolle und liebevolle Beziehung auch in den Liedern, die vermehrt nach dem jüngsten Ausbruch entstanden seien, betont. Dieses positive Bild des Vulkans entstehe hauptsächlich durch die einzigartige Fruchtbarkeit des Landes im Vulkankarakter, die Weinproduktion und Obstanbau ermögliche und auch dadurch, dass der Vulkan viele Touristen anlocke. Die Bewohner würden daher den Vulkan als „Vater“ oder „Chef“ wahrnehmen, der für sie Sorge aber auch manchmal „einen Watschen“ verteile. Im Spannungsverhältnis zwischen fruchtbarer Heimat und drohender Gefahr würden für die Bewohner*innen der Cha die Vorteile überwiegen, weshalb sie die Ausbrüche in Kauf nehmen. Ihnen sei es bewusst, „dass die Bürde des Ortes, im Sinne (davon), dass es Ausbrüche gibt, gleichzeitig absoluter Wohltäter ist“. Zudem würden die jüngsten Ausbruchstage in der Cha als Feiertage mit einem großen Fest gefeiert. Allerdings sind dem Interviewpartner keine Mythen zum Vulkan bekannt, der Vulkan fungiere eher als Bezugspunkt alltäglicher Geschichten.

6.2 HOTELBESITZERIN/MUSIKERIN IN DER CHA DAS CALDEIRAS (INTERVIEW 2)

Eine Hobbymusikerin und Hotelbesitzerin in der Cha beschreibt Musik als etwas, das Menschen benötigen, um ihrem Inneren (zum Beispiel persönlichen Gefühlen) Ausdruck zu verleihen. Sie besuche öfters Ramiros Bar, um dort Musik zu hören. Überwiegend jüngere Leute und vor allem Tourist*innen würden die Bar besuchen, denn nicht jeder könne sich den Besuch leisten, da man hier auch etwas zu trinken kaufen müsse. Bei dem Erfolgsfaktor der Bar und

dem Hauptgrund für einen Besuch handele es sich um die Musik dort, doch für die Tourist*innen sei es auch ein Gesamterlebnis. Sie erzählt, dass in der Musik alle möglichen Themen behandelt werden. Einige Musiker, die auch in ihrem Hotel spielen, hätten während der letzten Eruption neue Musik zum Vulkanausbruch gemacht. Außerdem werde auch auf Fogo außerhalb der Cha der Vulkan seitdem immer mehr in die Musik miteinbezogen.

Ihre Mutter erzählte ihr als Kind von der Eruption 1951 und erklärte, dass der Vulkan nicht böse sei. Bei einer Eruption habe man genug Zeit zu fliehen und außerdem käme niemand zu Schaden. Nach dem Ausbruch könne man wieder zurückkommen. So wie ihre Mutter ihr von der Eruption 1951 erzählte, könne sie ihren Kindern von den Ausbrüchen 1995 und 2014 erzählen.

Für sie sei das Leben mit dem Vulkan etwas sehr Besonderes und Gutes, da sie hier ein ruhiges Leben hätten und es durch den Vulkan Tourismus und fruchtbares Land gebe. Es sei aber auch gefährlich, was man nicht leugnen könne. „Wir sagen, der Vulkan ist wie unser Vater“, es gäbe eine gute und schlechte Seite, aber man sei zufrieden mit ihm.

6.3 MUSIKER AUS DER LOKALEN MUSIKINSTITUTION IN DER CHA DAS CALDEIRAS (INTERVIEW 3)

Die Interviewperson musiziert regelmäßig in Ramiros Bar. Er erzählt, dass die Musik dort über mehrere Generationen überliefert wird. Die Musikbildung erfolge in informellem Rahmen – meistens würden bekannte oder traditionelle Lieder nachgespielt und auf diese Weise erlernt. Die Musik spiele eine große Rolle. Musik fungiere teilweise als Instrument des kulturellen Ausdrucks, da die Musik in Ramiros Bar für „locals“ aber auch für Touristen gespielt werde, um diesen die einheimische Kultur zu zeigen. Die Musik werde aber auch auf eine andere Art zu einer Ausdrucksform, denn die Verwendung der Musikrichtung spiegele auch den Gemütszustand wider. Morna und Coladeira würden eher bei Traurigkeit gespielt, Funana und Zouk hingegen, wenn alles in Ordnung sei. Die Songs seien geprägt von emotionalen Themen wie Liebe, Patriotismus und Emigration. Aber vor allem nach der letzten Eruption seien einige Songs über den Vulkan entstanden. Insbesondere in der Musikrichtung Coladeira spiele der Vulkan eine Rolle. In den Liedern werde der Vulkan als Person angesehen, die alles gibt, aber auch wieder alles nehmen könne. Das Verhältnis zum Vulkan werde überwiegend positiv dargestellt, da er die Kultur forme und für die einzigartige Fruchtbarkeit auf den Kapverden verantwortlich sei. Er sei außerdem der hauptsächliche Grund, weswegen Touristen nach Fogo

und in die Cha kämen und somit biete er vielen Bewohner*innen, die auf den Tourismus angewiesen seien, eine Lebensgrundlage.

6.4 ENGLISCHLEHRER AUF FOGO (INTERVIEW 4)

Bei der Befragung eines Musikers und Englischlehrers, der seit kurzem von Santo Antão nach Fogo gezogen ist, konnten einige Fragen zur Musik auf Fogo beantwortet werden. Er unterrichtet an einer weiterführenden Schule in Sao Filipe. Musik sei bisher noch kein Schulfach auf Fogo. Die Kapverdische Musik wäre viel von zeitgenössischer, ausländischer Musik, wie zum Beispiel Hip-Hop beeinflusst. Trotzdem würden viele traditionelle Musikstile auf der Insel praktiziert. Er nennt beispielsweise Funana, Talaia Baixo und Mazurka als typische Rhythmen in der Musik Fogos. Funana stamme ursprünglich aus Santiago und stünde für schnelle, lebhaftere, tanzbare Rhythmen. Neue berühmte Musiker*innen aus Fogo würden den traditionellen Talaia Baixo momentan populärer machen. Auch die Musikstile Morna (eher melancholisch, sentimental) und Coladeira, eine schnellere, tanzbarere Entwicklung von Morna, wären auf der Insel vertreten. Der Musikstil Batuku wäre auf Fogo aber eher nicht zu finden. In der Musik werden laut ihm unterschiedliche Dinge behandelt, Coladeira zum Beispiel diene auch zur Äußerung von Kritik an der Politik oder der Gesellschaft durch die Liedtexte.

Als Beispiel für Musik, die mit dem Vulkan zu tun hat, nennt er einen Song der Familie Montond, der etwa eine Woche nach dem Ausbruch 2014/15 entstand und der durch eine Art Hilferuf, den er mit „Oh my God, where are we going“ übersetzt, die Verzweiflung der Anwohner*innen ausdrückt, da sie ihre Heimat (vorübergehend) verlassen müssen.

6.5 DIREKTOR DES NATIONALPARKS AUF FOGO (INTERVIEW 5)

Der Direktor des Nationalparks auf Fogo, der auch von der Insel stammt, erzählt, dass in der Cha das Caldeiras häufiger Musik gemacht werde als in anderen Teilen des Landes. Alle Kapverdianer*innen würden Musik mögen und fast jeder singe oder spiele ein Instrument. Auf Fogo würden hauptsächlich die Musikstile Talaia Baixo und Mazurka gespielt. Da der Batuku nicht von Fogo, sondern von Santiago stamme, sei er auf der Vulkaninsel weniger präsent. Die Themen der Musik von Fogo würden das alltägliche Leben behandeln, wie zum Beispiel Probleme zwischen Männern und Frauen. Seit dem Ausbruch 2014/15 sei auch der Vulkan häufiger besungen worden.

Als Grund für die Menschen in der Cha das Caldeiras zu leben, nennt er die Wasservorkommen, die zur Versorgung der Insel dienen und für einen sehr fruchtbaren Boden sorgen würden. Dennoch hätten die Menschen aufgrund des Vulkans früher Angst gehabt, in der Cha zu leben. Mythen über den Vulkan kenne er nicht, sondern nur persönliche Geschichten und wahre historische Begebenheiten.

6.6 LOKALHISTORIKER AUF FOGO (INTERVIEW 6)

Zunächst sprach der Lokalhistoriker über die Musik Fogos und bestätigte, dass die marschähnlichen Talala Baixo und Mazurka die typischen Musikstile der Insel seien. Einen bestimmten Rhythmus, den Musiker mit dem Vulkan verbinden, gebe es allerdings nicht. Der Vulkan werde aber als Inspirationsquelle angesehen. Einige Lieder würden auch die vergangenen Ausbrüche behandeln. Da der Vulkan ein nationales Symbol sei, werde er in mehreren hundert Lieder auf ganz Kap Verde besungen, zum Beispiel in Mornas und Coladeiras.

Die Menschen in der Cha seien nicht gegen den Vulkan. Sie würden ihn als Freund bezeichnen, da er für alles sorgen würde, was die Bewohner*innen benötigen, wie zum Beispiel den fruchtbaren Boden. Die Ausbrüche würden sie als „Preis“ sehen, den sie für das gute Leben zahlen müssten: „But sometimes you have to pay the price. You have to pay for everything he gives“. Die Bewohner*innen seien sehr mit der Cha verbunden und würden die Gegend lieben. Deshalb würden sie sich bei Evakuierungen und damit längeren Aufenthalten außerhalb der Cha unwohl fühlen: “So I think the vulcano is the main reference for them“. Nach den Ausbrüchen würden die Menschen aber auch aufgrund des fruchtbaren Landes zurückkehren.

Sowohl die Sklav*innen als auch die Portugies*innen hätten viele Mythen und Geschichten auf Kap Verde gebracht. Dort wären diese Mythen dann miteinander vermischt und an die „geographische Realität“ angepasst worden. Mythen über den Vulkan gebe es nicht. Früher sei der Vulkan mit Zauberei in Verbindung gebracht worden, allerdings gebe es eher Geschichten darüber als Mythen. Die Menschen würden auch nicht denken, dass sie den Vulkan beeinflussen oder wütend stimmen könnten. Sie sähen den Vulkan nicht als Gott oder mystische Entität.

7. DISKUSSION DER ERGEBNISSE

Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Interviews in Bezug auf den Forschungsstand und das Konzept der Erinnerungsorte strukturiert und diskutiert werden. Zunächst wird auf die Darstellungen der Erfahrungen der Menschen auf Fogo mit dem Vulkan eingegangen und darauf aufbauend die Verarbeitung dieser Darstellungen in der Musik aufgefasst.

7.1 DARSTELLUNG DER ERFAHRUNGEN MIT DEM VULKAN IN DER KAPVERDISCHEN MUSIK

Im Forschungsstand über die Musik Kap Verdes werden verschiedene Musikstile aufgeführt. Die Musikstile, in denen auf Fogo über den Vulkan gesungen wird, sind Morna, Coladeira, Funana, Zouk (eine Mischung aus Morna und Funana), kapverdische Mazurka und Talaia Baixo (eine rhythmische Musikart, die typisch für Fogo ist). Der Batuku wird ebenfalls gespielt, besitzt auf Fogo aber eine geringere Bedeutung als die anderen Musikarten, da er hauptsächlich auf Santiago beheimatet ist. Dies überrascht, da die meiste Literatur zur kapverdischen Musik über den Batuku zu finden ist (vgl. Kapitel 4.2).

Die Themen, die in der Musik behandelt werden, umfassen geschichtliche Ereignisse, wie in der Literatur beschrieben (vgl. Kapitel 4.2). Hauptsächlich sind allerdings Alltagsthemen wie Liebe, Migration oder Probleme. Es konnte festgestellt werden, dass neben alltäglichen Erfahrungen auch die Erfahrungen mit dem Vulkan in der traditionellen Musik Kap Verdes dargestellt werden (vgl. Interviews 1-6). In allen Interviews wird deutlich, dass der Vulkan als zentrale Figur eine hohe Bedeutung für die Bevölkerung in der Cha besitzt, weshalb es in Verbindung mit den Erkenntnissen aus der Literatur kaum verwunderlich erscheint, dass diese Relevanz durch die Musik als kulturelle Praktik ausgedrückt wird (vgl. Kapitel 3.3). Zudem spricht die thematische Auseinandersetzung mit dem Vulkan in der kapverdischen Musik auch außerhalb der Cha und der Insel Fogo für eine Ausweitung der Bedeutung des Vulkans auf die übrigen kapverdischen Inseln (Verwendung des Vulkans als Nationalsymbol) und auch dafür, dass diese Bedeutungsausweitung in der letzten Zeit größer zu werden scheint (Lieder über den letzten Ausbruch) (vgl. Interview 1 und 2).

Wie auch in anderen Vulkanregionen wird der Vulkan auf Fogo personifiziert. Die Menschen nehmen ihn als Freund, Vater oder Chef der Cha das Caldeiras wahr. Diese Personifizierung führt dazu, dass Ausbrüche als vorhersehbar und nachvollziehbar angesehen werden, da sie nicht von einer fremden Gewalt ausgeführt werden, sondern von einer bekannten Person, mit

der die Menschen eine respektvolle, aber herzliche Beziehung verbindet. Obwohl der Vulkan vermenschlicht wird, denken die Menschen der Cha das Caldeiras nicht, dass sie den Vulkan beeinflussen können, was wiederum ein Gegensatz zu den Erkenntnissen aus der Literatur ist (vgl. Kapitel 3.2).

Die Darstellung der respektvollen Beziehung zum Vulkan in der Musik macht demnach deutlich, dass die positive Sichtweise der Bewohner*innen der Cha auf den Vulkan auch in der Musik abgebildet wird (vgl. Interview 1). Ebenso lässt sich auch die Personifizierung des Vulkans durch die Darstellung als autoritäre Person in der Musik wiederfinden (vgl. Interview 3). Diese Abbildung der Sichtweise der Bewohner*innen der Cha auf den Vulkan bedeutet, dass eine Festschreibung der Erfahrungen mit dem Vulkan in der Musik und somit eine Überlieferung stattfindet. Dies deckt sich mit den Erkenntnissen in der Literatur, dass überlieferte gemeinschaftliche Emotionen und Erfahrungen das kollektive Gedächtnis formen (Hill 2014: 151; vgl. Kapitel 3.3).

Bedient man sich nun des Konzepts der Erinnerungsorte, ist festzustellen, dass diese als Medien kollektiven Gedächtnisses fungieren (vgl. Kapitel 2.2). Im Umkehrschluss ist anzunehmen, dass Musik als kulturelle Praktik der Präservierung kultureller Erinnerung und des kollektiven Gedächtnisses dient und somit als *Medium* des kollektiven Gedächtnisses, also eines Erinnerungsortes, verstanden werden kann. Damit die Musik mit Vulkanbezug faktisch als Erinnerungsort bezeichnet werden kann, muss geprüft werden, ob sie die drei wichtigen Dimensionen eines Erinnerungsortes besitzt. Die materielle Dimension drückt sich durch die Spiel- und Ausdrucksweise der Musik mit Vulkanbezug aus, da dafür Instrumente und Songtexte verwendet werden. Die funktionale Dimension der Musik mit Vulkanbezug entsteht durch die Bedeutung des Vulkans und der Musik für die Bewohner*innen der Cha. Zusätzlich dient die Musik mit Vulkanbezug auch zum Wachrufen von Erinnerungen, was ebenfalls Bestandteil der funktionalen Dimension ist. Jedoch kann man nur durch die Untersuchung der Darstellung des Vulkans in der Musik wenig auf die symbolische Dimension, der intentionalen Festschreibung bestimmter Ereignisse, zurückführen. Einzig die wirklichkeitsgetreue Abbildung der Sichtweise der Betroffenen auf den Vulkan könnte dafür sprechen, dass der Einbezug des Vulkans in die Musik intentional stattgefunden hat und somit auch die symbolische (wichtigste) Dimension erfüllt wird. Da dieser Zusammenhang nur vermutet werden kann, ist ein weiterer Schritt erforderlich, der sich auf die Verarbeitungsaspekte der Erfahrungen mit dem Vulkan durch die Musik fokussiert. Die Musik fungiert nicht nur als Darstellungsmedium, sondern darüber hinaus werden durch sie auch die Erfahrungen mit dem Vulkan verarbeitet.

7.2 VERARBEITUNG DER ERFAHRUNGEN IN DER MUSIK

Musik spielt als Verarbeitungsstrategie der oben ausgeführten Erfahrungen und Erinnerungen eine zentrale Rolle. Dies wurde in allen sechs Interviews deutlich. Da der letzte Ausbruch erst kurze Zeit zurückliegt, ist der Vulkan nicht mehr nur als historische Begebenheit, sondern auch als zeitgenössisches Ereignis in der Musik präsent. Dies zeigt sich in der Vielzahl an neuen Musikstücken, die den Vulkan thematisieren. Auch die Einflüsse moderner ausländischer Musik wie Hip Hop und Rap, die vor allem von der jungen Generation eingebracht werden, spiegeln wider, dass Musik dabei als Verarbeitungsstrategie aller Altersstufen anzusehen ist. Ebenso lässt sich hier aufzeigen, wie wichtig die Musik für die Weitergabe von Wissen über den Vulkan von Generation zu Generation anzusehen ist. Eine solche Art der Wissensüberlieferung durch Musik kann man auch darin erkennen, dass Menschen Wissen darüber in der Musik verorten, wie man sich bei einem Ausbruch zu verhalten hat. Damit stellen sie sicher, dass zukünftige Generationen daran erinnert werden. Dieser Aspekt der Wissensüberlieferung stellt einen wesentlichen Bestandteil der Verarbeitungsstrategie „Musik“ dar, da eine Auseinandersetzung mit den Erfahrungen stattgefunden hat und intentional Wissen in der Musik festgeschrieben wird. Diese Funktion der Musik spiegelt sich auch in der Literatur wider (vgl. Kapitel 3.3).

In der Literatur zu Geomythologie (vgl. Kapitel 3.2) wird beschrieben, dass in anderen Fallbeispielen häufig Mythen über Vulkane erzählt werden. Die Interviews machen deutlich, dass das Fallbeispiel der Cha das Caldeiras auf Fogo im Gegensatz zur Literatur steht. Weitverbreitete Mythen über den Vulkan sind nicht vorhanden. Ein Erklärungsansatz dafür ist, dass die kapverdische Bevölkerung eine andere Art der Religiosität besitzt, welche weniger stark von kirchlichen Symbolen und Elementen geprägt ist, als Bevölkerungen anderer Vulkanregionen und deshalb keine religiös geprägten Mythen zu finden sind. Sie sehen den Vulkan nicht als eine mystische Entität, sondern als normalen Bestandteil ihres Alltags. Deshalb gibt es mündlich überlieferte Geschichten über den Vulkan, die von historischen Gegebenheiten oder persönlichen Erlebnissen handeln. Die Funktion der Geschichten über den Vulkan ähnelt trotzdem der der Mythen, da Menschen das Wissen über vergangene Eruptionen und ihren Umgang mit den Vulkanausbrüchen durch die Erzählungen weitergeben.

Nicht nur die Liedtexte drücken relevante Themen aus, sondern auch über die Art der Musik können mit dem Thema verbundene Emotionen transportiert werden, was eine weitere Art der Verarbeitung der Erfahrungen mit dem Vulkan darstellt. Dieser Rückschluss spiegelt sich auch in Interview 3 wider, in welchem jedoch mehr beschrieben wurde, dass die Auswahl der in der

Situation zu spielenden Musikart aktuelle Emotionen ausdrückt. Allen Musikstücken, selbst sehr traurigen Morna-Liedern, ist gemeinsam, dass am Ende immer noch etwas Positives angesprochen wird, wodurch sich aufkeimende Hoffnung ausdrückt. Kaum ein Lied endet mit einem negativen Thema. Dies lässt sich auch auf das Spannungsfeld zwischen fruchtbarer Heimat und auslöschender Katastrophe übertragen. Dieses Spannungsfeld scheint für die Menschen vor Ort nicht vorhanden zu sein. Für sie überwiegen die positiven Eigenschaften des Lebens mit dem Vulkan. Hier wird eine Parallele zur Literatur erkenntlich, in der beschrieben wird, dass sich Menschen aus anderen Vulkangebieten ebenfalls auf die positiven Seiten des Vulkans fokussieren und negative Aspekte ausblenden (vgl. Bachri et al. 2015: 283; Kelman und Mather 2008: 191). In der Musik wird dieses Spannungsfeld aufgelöst, indem der Fokus auf die fruchtbare Heimat gelegt wird. Die Abwägung der Vor- und Nachteile des Lebens mit dem Vulkan mündet in einem Normalisierungsdiskurs. In der Musik werden die negativen Aspekte als „normal“ für das Leben in der Cha das Caldeiras dargestellt und deshalb nicht als Gefahr oder Bedrohung wahrgenommen. Diese Normalisierung drückt sich auch in der Resilienz, also der Widerstandsfähigkeit der Bevölkerung aus (vgl. Texier-Teixiera et al. 2014). Die Menschen schaffen es so, die mehrmaligen Vulkanausbrüchen in ihrer Heimat auch mithilfe der Musik zu akzeptieren und damit weiterzuleben. Sie wachsen an diesen Krisen und lernen so besonders die positiven Seiten des Vulkans zu schätzen. Dies deckt sich mit dem Forschungsstand und den erwähnten sozialen Kompetenzen, die sich durch das Zusammenleben mit dem Vulkan ergeben (vgl. Kapitel 3.1.).

Diese Verarbeitungsmechanismen stellen eine intensive Auseinandersetzung mit den Erfahrungen mit dem Vulkan dar, die mittels der Musik stattfindet. Diese Auseinandersetzung und die bewusste Überlieferung von Wissen durch Musik kann man eindeutig in Bezug zu der symbolischen Dimension der Erinnerungsorte setzen. Demnach sind alle drei notwendigen Dimensionen der Erinnerungsorte erfüllt, was bedeutet, dass durch die Manifestation kollektiver Erfahrung und Erinnerung zum Vulkan in der Musik, diese (für das Fallbeispiel Fogo) als Erinnerungsort gelten kann.

8. FAZIT

Mit den vorangegangenen Ausführungen sollte die Frage beantwortet werden, wie die Erfahrungen mit dem Vulkan im Spannungsfeld zwischen fruchtbarer Heimat und auslöschender Katastrophe in der kapverdischen Musik auf Fogo dargestellt und verarbeitet werden.

Entgegen einer äußeren Wahrnehmung existiert durch die erlebten Erfahrungen mit dem Vulkan für die befragten Personen kein Spannungsfeld. Der Umgang mit den Erfahrungen mit dem Vulkan wird in der Musik dargestellt, zusätzlich erfüllt die Musik die Funktionen der Verarbeitung der Erfahrungen und der Überlieferung von Wissen. Da die Musik mit Vulkanbezug dazu dient Erinnerungen festzuhalten und zu übermitteln, kann sie als Medium des kollektiven Gedächtnisses und somit als Erinnerungsort verstanden werden.

Bei der Reflektion der vorliegenden Arbeit ist anzumerken, dass der Forschungsstand unter der Hinzunahme portugiesischer Literatur zusätzliche Inhalte umfasst hätte, durch mangelnde Sprachkenntnisse war der Einbezug jedoch nicht möglich. Unter diesem Umstand sind auch die Abgleiche der erhobenen empirischen Daten mit der Literatur zu betrachten. Auch die vorgenommene Auswahl der Interviewpartner*innen kann die Ergebnisse stark beeinflussen. Durch den Kontext der Seminarexkursion und den kurzen Zeitraum vor Ort waren die Möglichkeiten eingeschränkt, sodass die Auswahl der Interviewpartner*innen unter anderem aufgrund praktischer Überlegungen erfolgen musste. Die Ergebnisse hätten möglicherweise auch andere Gesichtspunkte umfassen können, wenn Gespräche mit ehemaligen Bewohner*innen der Cha erfolgt wären, die nach dem Ausbruch nicht zu ihrem Heimatort zurückgekehrt sind.

Hinsichtlich der Ergebnisse bleiben auch noch einige Fragen offen. Die Tatsache, dass den befragten Personen kaum Mythen bekannt waren, könnte neben der bereits beschriebenen Religiosität ebenso daran liegen, dass erst seit hundert Jahren Menschen in der Cha wohnen. Es wäre interessant zu beobachten, ob sich dennoch in Zukunft Mythen entwickeln könnten.

Die vorliegende Arbeit kann nur als ein erster Schritt verstanden werden. Um aussagekräftigere Ergebnisse zu erhalten, wäre eine intensivere Auseinandersetzung vor Ort nötig. Für die Einordnung des Fallbeispiels in einen größeren Kontext könnte die Forschungsfrage auch in anderen Vulkangebieten untersucht und mit den Ergebnissen für die Cha das Caldeiras verglichen werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- BACHRI, S., STÖTTER, J., MONREAL, M. & J. SARTOHADI (2015): The calamity of eruptions, or an eruption of benefits? Mt. Bromo human–volcano system a case study of an open-risk perception. In: *Natural Hazards and Earth System Sciences* 15 (2), 277-290.
- CARRIER, P. (2003): Pierre Noras *Les Lieux de mémoire* als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskults. In: Echterhoff, G. & M. Saar (Hrsg.), *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses* (S. 141-162). Konstanz: UVK.
- CARTER, K. & J. AULETTE (2009a): Creole in Cape Verde. In: *Ethnography* 10 (2), 213-236.
- CARTER, K. & J. AULETTE (2009b): *Cape Verdean Women and Globalization. The Politics of Gender, Culture, and Resistance*. New York: Palgrave Macmillan.
- CASHMAN, K. V., & S. J. CRONIN (2008): Welcoming a monster to the world. Myths, oral tradition, and modern societal response to volcanic disasters. In: *Journal of Volcanology and Geothermal Research* 176 (3), 407-418.
- CASHMAN, K. V., & G. GIORDANO (2008): Volcanoes and human history. In: *Journal of Volcanology and Geothermal Research* 176 (3), 325-329.
- DONOVAN, K. (2010): Doing social volcanology: Exploring volcanic culture in Indonesia. In: *Area* 42 (1), 117-126.
- ERLL, A. (2011): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- FEPULEAI, A., WEBER, E., NÉMETH, K., MULIAINA, T., & V. IESE (2017): Eruption styles of Samoan volcanoes represented in tattooing, language and cultural activities of the indigenous people. In: *Geoheritage* 9 (3), 395-411.

- FRÖMMIG, U. (2002): Vulkane und Gesellschaft. Naturaneignung auf Flores, Indonesien. In: Luig, U. & H.-D. Schultz (Hrsg.), *Natur in der Moderne. Interdisziplinäre Ansichten*. Berliner Geographische Arbeiten 93 (S. 165-186). Berlin: Humboldt Universität Berlin.
- FRYER, P. (2000): *Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press.
- GLÄSER, J. & G. LAUDEL (2006): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse. Als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. Wiesbaden: VS.
- GOMES, S. C. (2017): *Echoes of Cape Verdean Identity. Literature and Music in the Archipelago*. In: Leite, A. M. (Hrsg.), *Portuguese Literary and Cultural Studies* (S. 265-285). Dartmouth: University of Massachusetts.
- HALBWACHS, M. (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- HIDAJAT, R. & A. SZYMKOWIAK (2007): *Lebensraum Vulkan: Umgang mit dem Risiko am Merapi in Indonesien*. In: Glaser, R. (Hrsg.), *Asien* (S. 227-238). Darmstadt: WBG.
- HILL, L. (2014): *Life after the volcano. The embodiment of small island memories and efforts to keep Montserratian culture alive in Preston, UK*. In: *Area* 46 (2), 146-153.
- KAY, A. (2016): *Construction of a Creole Identity in Cabo Verde. Insights from 'Morna', a Traditional Form of Music*. In: *Inter Faculty* 7, 155-172.
- KELMAN, I. & T. A. MATHER (2008): *Living with volcanoes: the sustainable livelihoods approach for volcano-related opportunities*. In: *Journal of Volcanology and Geothermal Research* 172 (3-4), 189-198.
- KROH, J. & A. LANG (2010): *Erinnerungsorte*. In: Gudehus, C., Eichenberg, A. & H. Welzer (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 184-188). Stuttgart: J.B. Metzler.

- LOBBAN, R. A. (1995): Cape Verde. Crioulo Colony to Independent Nation. Nations of the Modern World: Africa. Boulder: Westview Press.
- MAYRING, P. (2016): Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. Weinheim: Beltz.
- MEUSER, M. & U. NAGEL (2009): Experteninterviews und der Wandel der Wissensproduktion. In: Bogner, A., Littig, B. & W. Menz (Hrsg.), Das Experteninterview (S. 35-60). Wiesbaden: VS.
- MOLLER, S. (2010): Das kollektive Gedächtnis. In: Gudehus, C.; Eichenberg, A. & H. Welzer (Hrsg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch (S. 85-92). Stuttgart: J.B. Metzler.
- NÉMETH, K. & S. J. CRONIN (2009): Volcanic structures and oral traditions of volcanism of Western Samoa (SW Pacific) and their implications for hazard education. In: Journal of Volcanology and Geothermal Research 186 (3), 223-237.
- NIEPER, L. & SCHMITZ, J. (2016): Musik und kulturelle Erinnerung. In: Nieper, L. & J. Schmitz (Hrsg.), Musik als Medium der Erinnerung (S. 11-28). Bielefeld: transcript Verlag.
- NORA, P. (1990): Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin: Wagenbach.
- NORA, P. (2005): Erinnerungsorte Frankreichs. München: Beck.
- PALMBERG, M. (2002): Expressing Cape Verde. Morna, Funaná and National Identity. In: Palmberg, M. & A. Kirkegaard (Hrsg.), Playing with Identities in Contemporary Music in Africa (S. 117-133). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- SCHMID, H. (2009): Erinnerungskultur und Regionalgeschichte. München: Martin Meidenbauer.

- SCHREIER, M. (2014): Varianten qualitativer Inhaltsanalyse. Ein Wegweiser im Dickicht der Begrifflichkeiten. In: FQS – Forum Qualitative Sozialforschung 15 (1). Online unter: https://www.researchgate.net/profile/Margrit_Schreier/publication/264788264_Varianten_qualitativer_Inhaltsanalyse_Ein_Wegweiser_im_Dickicht_der_Begrifflichkeiten/links/58c15a9592851c2adfee9609/Varianten-qualitativer-Inhaltsanalyse-Ein-Wegweiser-im-Dickicht-der-Begrifflichkeiten.pdf (10.03.2018).
- SIEBER, T. (2005): Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora. In: *Ethnográfica* 9 (1), 123-148.
- STEIGLEDER, S. (2008): Die strukturierende qualitative Inhaltsanalyse im Praxistest. Marburg: tectum Verlag.
- STRÜBING, J. (2013): Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung für Studierende. München: Oldenbourg.
- TAVARES, E. (2016): Authentizität und Identität: Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes. Wiesbaden: Springer.
- TEXIER-TEIXEIRA, P., CHOURAQUI, F., PERRILLAT-COLLOMB, A., LAVIGNE, F., CADAG, J. R., & D. GRANCHER (2014): Reducing volcanic risk on Fogo Volcano, Cape Verde, through a participatory approach: which outcome? In: *Natural Hazards and Earth System Sciences* 14 (9), 2347-2358.
- VITALIANO, D. (2007): Geomythology – geological origins of myths and legends. In: Piccardi, L. & W. B. Masse (Hrsg.), *Myth and Geology* (S. 1-7). London: Geological Society Special Publications.

ANHANG

Leitfaden für die Expert*inneninterviews

Leben mit dem Vulkan

Welche Rolle spielt der Vulkan für das alltägliche Leben?

Wie wird der Vulkan wahrgenommen?

Welche Erfahrungen wurden während der Ausbrüche gemacht?

Wie wird mit den Erfahrungen der Ausbrüche im Nachhinein umgegangen? Wie wird an sie erinnert?

Mythen & Legenden zum Vulkan

Welche Mythen/Legenden/Geschichten gibt es zum Vulkan?

Wie, wann, wo werden diese erzählt?

Welchen Stellenwert besitzen diese Mythen für die Bevölkerung?

Wie kommen diese Mythen & Legenden in der Musik vor? Wie werden sie dort verarbeitet?

Musik

Welche Musikstile gibt es in der Cha bzw. auf Fogo?

Welche Inhalte und Themen kommen in der Musik vor?

Welche Rolle spielt der Vulkan als Thema in der Musik?

Welche Rolle spielt die Musik bei der Verarbeitung der Erfahrungen mit dem Vulkan?

Wird Musik eher im Alltag oder zu besonderen Anlässen gemacht?

Welche Rolle spielt Musik/Musizieren in der Cha?

Welche Rolle spielt Ramiros Bar für die Einheimischen bzw. für die Tourist*innen?

Frage nach weiteren Kontakten und Ansprechpartner*innen

SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Wir erklären hiermit, dass wir die vorliegende Arbeit selbständig verfasst haben, sämtliche verwendeten Quellen angegeben haben und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt wurden, dass Zitate kenntlich gemacht sind und die Arbeit noch in keinem anderen Kurs (auch an anderen Universitäten und Einrichtungen) vorgelegt wurde.

Philippa Bosenbeck, Elisa Kornherr, Marlene Mösle, Welela Samson